

# Секция XIX.

## Традиции и новаторство в языке русской художественной литературы XX–XXI веков

### Речевые перевоплощения творческой индивидуальности (проза Е. И. Замятина 1910-х годов)

У. К. Абишева

Казахский национальный университет им. аль-Фараби (Алматы, Казахстан)  
Abisheva\_O@mail.ru

*Орнаментальность, сказ, сказовая традиция, стилизованный рисунок, стилистическая архаичность*

**Summary.** The object of this research is language and style of Zamyatin's prose of 1910 years.

Особенности поэтики прозы Е. И. Замятина 1910-х годов во многом обусловлены поисками средств стилистического обновления. В статье «Новая русская проза», выделяющей в ряду работ автора о современной литературе своей концептуальностью и являющейся программной, анализируя прозу своих младших современников «Серапионовых братьев» — Всеволода Иванова, Л. Лунца, М. Слонимского, М. Зощенко, В. Каверина, К. Федина, — Замятин-критик отмечает стилистическое обновление современной литературы, предпочтение начинающими писателями усложненной композиции и словесной орнаментальности. Художественные искания «серапионов», согласно автору, порождены свежим восприятием действительности; отсюда — акцент на новом, отличном от «старого». Замятин убедительно раскрывает новизну их художественных поисков. Эта новая волна литераторов провозгласила необходимость стилистического перевооружения, внедрения неких абсолютно новых начал взамен «устаревших» приемов реализма XIX в. Замятин-критик рассматривает их творчество как реальную и перспективную заявку на новое качество. Обновление выразилось на композиционном уровне, в отходе от бытовой конкретики, отказе от создания типических характеров, наконец, в стилистической эволюции, т. е. в коренном обновлении классической реалистической традиции.

Мысли, высказанные в этой статье о «серапионах», проливают свет на те процессы, которые происходили в 1910-е годы и в его собственном творчестве. Говоря о новаторских поисках молодых русских писателей, Замятин тем самым определяет важнейшие признаки «синтетизма» собственной прозы, основы которой видятся нам в замятинском неореализме. «Синтетичность» в повестях и рассказах 1910-х годов («Уездное», «На куличиках», «Алатырь», «Непутевый», «Три дня», «Старшина», «Письменно», «Чрево», «Кряжи», «Мученики науки» и др.) проявляется в тяготении художника к реалистическим традициям, сочетающимся с чертами модернистской поэтики. Проза Замятина 1910-х годов знаменовала собой возвращение к устойчивой в русской классической литературе теме провинциального быта, но в ней настойчиво заявили о себе модернистские тенденции. Для произведений Замятина характерны пластичность и лаконизм образов, динамичность, сжатость сюжетных ситуаций. Произведения писателя отличаются быстрой сменой планов, стилистическим перевооружением, «синтетичностью» описаний, игрой подтекста и аллюзий. В его творче-

стве проявилось не внешнее влияние, идущее от художественной традиции прошлого, а ее органическое усвоение, проявляющееся многообразно.

Произведения Замятина 1910-х годов демонстрируют декоративность, орнаментализм, идущие от двоякого воздействия: во-первых, от лесковского сказа, а во-вторых, — от стилистически изощренного художественного слога А. Ремизова, под влиянием которого писатель достигает сплава индивидуального стиля с народным языком. Влияние последнего на слог автора сказалось в стилистической изощренности, в сознательной работе художника над своим стилем.

Но впечатление «добропорядочной традиционности» обманчиво. Обращаясь к глубоко разработанному до него предшественниками пласту действительности, художник отходит от классических образцов. Орнаментальная стилистика Замятина (прежде всего сказовая традиция) заметно трансформируется, сказ становится несложным, более легким. Сказовая стилизация в его произведениях, пришедшая на смену утяжеленному сказу Лескова, его узорному стилю, освященному традициями народно-диалектного языка, освобождалась от «чрезмерности». Он заметно отличается от артистически-затейливого рисунка лесковской прозы. Стиль Замятина нацелен на лаконичность, в его рассказах и повестях наблюдается отказ от стилистической архаичности, возникает «легкость», порывистость ритмического рисунка.

Становление замятинского стиля содействовало возрождению сказа на новом этапе развития русской литературы, отвечало языку современной художественной прозы. В этом обновлении сказа художнику виделись возможности одновременного сближения и с традициями русской литературы XIX в., и с прозой начала XX в., их взаимодействие, слияние во имя создания нового «синтетического» стиля. Художник испытывал не только потребность опереться на опыт русской классики, но и отмежеваться от него. Орнаментальное начало, подчеркнутая ритмичность и плавность выступают в его прозе в единстве с модернистскими средствами изображения — техникой живописи начала XX века и кинематографической стилистикой.

Связь Замятина с опытом классической литературы основывается на законе непрерывных изменений и обновлений искусства, т. е. на диалектике традиции и новаторства. Он, с одной стороны, развивает лучшие традиции русской классики, а с другой, — модернизирует, трансформирует их.

### Категория восприятия и средства ее выражения в прозе И. А. Бунина

О. Ю. Авдеевнина

Московский государственный педагогический университет, Саратовский государственный университет  
rosauzb@gmail.com

*Познание, визуальное восприятие, категоризация, лексика, грамматика*

**Summary.** Category of perception and means of its expression in I. A. Bunin's prose. In a report the analysis of content and means of expression of perception category realized in the fiction text is proposed. At the base of investigation is a thesis that ones or other perceptive-figurative preferences of the writer: prevalence visual or acoustic images, concentration of odouric semantics etc. — define not only the individuality of the attitude, but an aesthetic programme of the writer and language features of its texts.

1. Восприятие является психологической и логико-фило-софской категорией, связанной с процессом познания дей-

ствительности, конкретно — с чувственной его ступенью, с этапом непосредственного «специфического переживания

прямого контакта с реальным миром» [10: 443]. И в философии, и в психологии остается дискуссионным вопрос о категориальном характере восприятия, о соотношении чувственного и логического его компонентов и о степени его «осознанности», логизации процесса и результатов ощущения (см. работы [1], [2], [8], [9], [11], [12], [14] и др.).

2. Однозначно установлено, что восприятие не может быть сведено к ощущениям. Оно имеет категориальный характер. Категоризация (логическое обобщение) воспринимаемого мира проявляется уже на этапе противопоставления субъекта и объекта восприятия [9], [10], в отнесении предмета или события к какому-либо классу и их идентификации [2], в репрезентативном и деятельностном характере восприятия [1]. Восприятие — это «вид знания, занимающий определенное место среди других его видов» [10: 443].

3. Восприятие рассматривается как процесс и как результат. Это процесс «превращения свойств среды во внутреннее достояние субъекта — чувственный образ» [1: 41], «отражения в сознании человека предметов и явлений окружающего мира в виде целостных образов при их непосредственном воздействии на органы чувств» [14: 41]. Результат — это «образы восприятия», «представления», «образы воспоминания», «образы воображения» и т. п.. В лингвистике изучается и процесс (психолингвистические исследования), и результат (исследования категориальной семантики в грамматике и лексике, языковой картины мира, функционально-семантических полей, понятийных категорий и т. п.).

4. Восприятие можно считать структурно-семантической категорией языка, так как оно имеет план содержания (вербализованные образы восприятия, представления, категории Наблюдателя, семантику субъекта, объекта, субъектно-объектных отношений и т. п.) и план выражения (лексические и грамматические средства репрезентации содержания разных типов восприятия: визуального, аудиального, обоняния, осязания и т. п.).

5. Эта категория пронизывает разные уровни языковой системы: фонетический (фоносемантика, цветозвуко-символика и т. п.), лексический (слова, обозначающие процесс, объект, вспомогательные средства восприятия: *видеть, слышать, рассматривать, наблюдать, облик, запах, звон, шершавый, окно, очки, зеркало* и т. п.), грамматический (словообразовательные средства выражения субъективной семантики, личные, видовременные формы глагола, дейктические слова, некоторые падежные формы имени, отдельные синтаксические конструкции, например, номинативные предложения, безличные предложения с безличным глаголом, словом состояния и т. п.).

6. Вербализация (облечение в слова) образов восприятия не оставляет сомнений в том, что восприятие является категорией и эта категория определяет многие особенности языковой системы (факторы наблюдаемости, наблюдателя, дейктичности как ориентированности относительно наблюдателя: [4], [5], [6], [7], [13]).

7. Проза И. А. Бунина, при всем многообразии различных перцептивных деталей, носит визуально-изобразительный характер. Основная позиция повествователя в его произведениях сводится к смене модулей перцепции: *Я вижу → и понимаю, я увидел → и вспомнил, увидел → и почувствовал*

(например, цикл «Тень птицы»). Это переход от восприятия к знанию или самосознанию: Я → действительность, Я → Я. Сам писатель говорил о творчестве как процессе перехода от «воспринимающего» к «осознающему». Метафорой художественного отражения является зеркало (рассказ «У истока дней»), в котором отражается не только мир, но и «я» в этом мире, «я», разглядывающий себя, и мир отраженный не равен миру реальному.

8. Языковые средства выражения категории восприятия в творчестве И. А. Бунина разнообразны. По его произведениям можно изучать перцептивный потенциал русской лексики: выделяются слова со значениями «видеть», «появляться в поле видения», «исчезать из поля видения», «проявление предмета через признак», «четкий визуальный образ», «неопределенный визуальный образ». Из грамматических средств можно отметить частотность конструкций с глагольным предикатом в 1 лице *вижу*, конструкции с указательной частицей *вот* и т. п.

9. Наблюдения над особенностями визуализации представлений о действительности в творчестве И. А. Бунина позволяют сделать вывод о таких характеристиках его мировосприятия, как рационалистичность (рассудочность) — в противопоставление эмоциональности, экспрессивности, эгоцентричности (ощущение себя не частью мира, а внеположенным центром), динамика поиска (характерного для познавательной деятельности, работы ума, сознания), десакрализация представлений о мире, тяготение к изобразительности и самовыражению.

## Литература

1. Барабанчиков В. А. Психология восприятия: организация и развитие перцептивного процесса. М., 2006.
2. Брунер Дж. Психология познания. М., 1977.
3. Бунин И. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1, Т. 2. М., 1988.
4. Золотова Г. А. К вопросу о конститутивных единицах текста // Русский язык: Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст // Виноградовские чтения XII–XIII. М., 1984. С. 162–173.
5. Кравченко А. В. К проблеме наблюдателя как системообразующего фактора в языке // Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 52. 1993. № 3. С. 45–56.
6. Кравченко А. В. Глагольный вид и картина мира // Известия АН. Серия литературы и языка. 1995. Т. 54. № 1. С. 49–64.
7. Кравченко А. В. Загадка рефлексива: избыточность или функциональность? // Филологические науки. 1995. № 4. С. 92–105.
8. Кубарев В. С. Общая психология: ощущение и восприятие. Современная теория восприятия. Омск, 2005.
9. Лекторский В. А. Субъект, объект, познание. М., 1980.
10. Лекторский В. А. Восприятие // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 1. М., 2000. С. 443–446.
11. Леонтьев А. Н. О путях исследования восприятия // Восприятие и деятельность. М., 1976. С. 3–54.
12. Логвиненко А. Д. Психология восприятия. Учебно-методическое пособие для студентов ф-тов психологии государственных университетов. М., 1987.
13. Ладучева Е. В. Говорящий как наблюдатель: об одной возможности применения лингвистики в поэтике // Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 52. 1993. № 3. С. 33–44.
14. Паицун А. М. Восприятие и метод наблюдения. М., 1991.

## Книга «Будем как Солнце»: бальмонтовский миф о женственности

Т. П. Аكوпова

Московский институт открытого образования

tatyana1977@yandex.ru или akopova@i.home-edu.ru

К. Д. Бальмонт, символизм, мифопоэтика, женственное начало

**Summary.** In this paper the features of Balmont's creative process are considered, and womanish images of the book «Let us be like the Sun», the ways of their creation and their functional importance in individual author's space are revealed. The performed analysis allows us to make a conclusion that the womanish beginning becomes one of the main components of Balmont's image-philosophical scheme.

Общеизвестно, что центральной книгой в творчестве К. Д. Бальмонта является книга «Будем как Солнце». Появившись в 1902 году, она вызвала огромный резонанс в литературе начала XX века. Самим К. Д. Бальмонтом книге был предпослан подзаголовок «книга символов», который свидетельствует о ведущем художественном методе. Если в ранних сборниках поэта доминанта смещалась в сторону

импрессионизма, то именно с этой книги символистский метод становится ведущим.

Очевидно, что творчество К. Д. Бальмонта имело свою логику развития, и правы те ученые, которые признают за ней эволюционный характер. В постижении мира поэт движется от импрессионистической системы освоения действительности к системе мифопоэтической (Н. А. Молчанова).

Однако, несмотря на смену творческой системы, женское начало продолжает быть одним из ведущих в лирике К. Д. Бальмонта. Оно служит той организующей основой, которая создает неповторимый бальмонтовский космос.

В книге «Будем как Солнце» мифотворчество поэта уже не носит того архетипического характера, как в предыдущих сборниках («Под Северным небом», «В безбрежности», «Тишина»). К. Д. Бальмонт сознательно использует мифологию, придавая своей поэтической системе стройность и логичность. Он наделяет весь мир характеристиками мужского и женского начал, используя при этом богатейший мифологический материал. Однако акцент в бальмонтовских произведениях всегда смещается на женское начало, которое является выразителем внутреннего «Я» поэта. Данная трансформация становится одним из способов постижения действительности. В этом К. Д. Бальмонт созвучен творчеству младших символистов, но и не только ему. Как отмечает А. Д. Романенко, «наследие Бальмонта по своему индивидуальному наполнению, по своим философским и литературным импульсам значительно шире собственно русского символизма, при всей его неповторимости и громадности, и это чувствовали уже и Брюсов и Белый, наиболее верные теоретики и adeпты символизма».

К. Д. Бальмонт во второй период творчества (вершиной которого и является книга «Будем как Солнце») стремится к преодолению эсхатологической расколотости на мужское и женское, к их андрогинной слитности. Причем ведущим мотивом становится мотив огня, как амбивалентной очистительной силы. Используя символистские метафоры, поэт насыщает свою лирику аллюзиями женского и мужского начал. Женское начало, как и в предыдущий период, может либо обладать амбивалентным характером, либо нести на себе черты идеальной женственности. Причем общая тенденция направлена на то, чтобы испытать как можно больше разных чувств и впечатлений.

Импрессионистическая поэтика еще сильна в книге «Будем как Солнце», но все чаще и чаще она уступает свое место новому взгляду на мир. Перед нами уже не зыбкая импрессионистическая недосказанность, а четко сформулированная позиция. Это выражается даже в смене общего звучания произведений: от лирических интонаций первых сборников к риторическим, гимническим интонациям последующих книг. Аллитерации и ассонансы в лирике Бальмонта данного периода носят символический характер (поэт строит их на звуках: «л», «у», «н», «с», главных в словах-символах *солнце* и *луна*). Все чаще он использует оксюмо-

рон как прием, позволяющий наиболее точно выразить движение всей поэтической системы от бинарных противоположностей к целостности. Очевидно, это сопряжено с усложнением системы мировоззрения самого поэта. В. Н. Топоров отмечает, что «у текста и у поэта — одна мера и одна парадигма». Соответственно, отмечая усложнение бальмонтовской поэтической системы, мы должны отмечать и усложнение его мировоззренческой позиции. Данное положение может быть проиллюстрировано тем фактом, что творчество поэта движется от сборника разрозненных стихотворений к стройной логичной цельной книге «Будем как солнце», кульминации его творчества.

В «Будем как Солнце» акценты с общемировой мифологии смещаются в сторону славянской: все чаще славянские образы начинают занимать в нем ведущее положение. Это обусловлено общесимволистской и особенно «младосимволистской» спецификой освоения мира. У Блока, например, отмечается та же тенденция: от европейских образов к образам национальным, русским.

Самое главное на наш взгляд то, что Бальмонт в книге «Будем как Солнце» приходит к собственной философской, точнее говоря образно-философской системе, в которой он стремится выразить основной пафос своей жизни, «абсурд цельности» (И. Анненский). И в создаваемом им гармоничном поэтическом космосе одним из главных становится женское начало, как один из непреременных его компонентов.

### Литература

1. *Белый А.* Луг зеленый // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 402–403.
2. *Григорьев А. Л.* Мифы в поэзии и прозе русских символистов // Литература и мифология. Сб. научных трудов. Л., 1975. С. 56–78.
3. *Максимов Д. Е.* О мифопоэтическом начале в лирике Блока // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века: Очерки. Л., 1986. С. 199–239.
4. *Марьева М. В.* Книга К. Д. Бальмонта «Будем как солнце». Вопросы поэтики. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2003.
5. *Молчанова Н. А.* Поэзия К. Д. Бальмонта 1890-х — 1910-х годов: проблемы творческой эволюции. М., 2002.
6. *Романенко А. Д.* Проза Бальмонта // Бальмонт К. Д. Автобиографическая проза. С. 6.
7. *Топоров В. Н.* Об «этропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве). С. 39.
8. *Тяпков С. Н.* Некоторые особенности поэтической философии К. Бальмонта (Предварительные замечания) // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Вып. 5. Иваново, 2002. С. 33–45.

## Формы внутренней речи и их употребление в структуре нарратива (на материале романа В. С. Маканина «Асан»)

О. В. Арязмова

Воронежский государственный педагогический университет

arzyamovyu@yandex.ru

*Интраперсональное общение, внутренняя речь, внутренний монолог, внутренний диалог, структура нарратива*

**Summary.** The paper is devoted to consideration of some aspects of organization inner speech in the novel «Asan» by Vladimir Makanin.

В художественном дискурсе формы интраперсонального общения, или формы внутренней речи (внутренний монолог, аутодиалог, внутреннее реплицирование и поток сознания), образуют сложный когнитивный авторской и персональной речи, в результате создания которого организуется нарратив, особым образом коррелирующий с сюжетной линией произведения и отличающийся набором доминантных лингвопрагматических признаков.

В романе В. С. Маканина «Асан» функционируют все вышеперечисленные виды внутренней речи. Исключение составляет только традиционный «поток сознания», однако по своей стилистической манере отдельные фрагменты текста максимально к нему приближены.

В романе «Асан» формы внутренней речи в структуре нарратива могут быть организованы по-разному.

Например, внутренний монолог главного героя (майора Жилина) может быть представлен в виде традиционного нарратива. Это происходит тогда, когда персонажифицированный повествователь представлен, например, формой 1-го лица. Значительно реже в романе встречается так называемый «свободный косвенный дискурс» (определение Е. В. Па-

дучевой). В этом случае герой-рассказчик как бы отстраняется от плана повествования, и ему на смену приходит автор-нарратор, который как бы косвенно, со стороны, повествует о происходящих событиях. Эта смена нарратива происходит, например, в развязке романа, когда главный герой трагически и нелепо погибает. В этом случае сама структура повествования меняет свой фокус видения, она переходит к автору-наблюдателю, который тем самым демонстрирует нам свою сопричастность.

Анализ субъектной организации романа показывает, что повествователь, то выполняет в нем функцию главного героя, то выступает в нем в виде субъекта действия, то обнаруживает себя посредством использования элементов субъективной модальности. Таким образом, рассказчик из разряда активно действующего героя переходит в разряд героя-наблюдателя, который смотрит на себя со стороны, оценивает свои действия и при этом размышляет сам с собой.

Своеобразной нарративной доминантой романа является «я» — повествователь». Внутренний монолог и внутренний диалог героя определяет рефлексивное художественное сознание, которое условно может быть представлено в виде

двух основных модусов — модуса перцептивного сознания («я воспринимаю») и модуса ментального сознания («я мыслю»). Художественное сознание героя рефлексивизирует и включается в повествовательный текст. Встречаются приемы «психологической интроспекции» в виде использования слов-рефлективов, нередко выполняющих функцию ключевых ассоциатов, а также слов-апеллятивов и реактивов, которые обращены к самому себе: «Эта высокая трава меня достала! Я даже спросил сам себя — почему ты, майоришка, такой заводной?.. ты что, крутой?.. Я спросил себя: куда ты лезешь, дерьмо в камуфляже, когда у тебя дома жена и дочка?.. Каждый день ждуть... Война отдельно — ты отдельно. Запомни... Ты просто служишь. Ты просто служишь на Кавказе» [1: 26].

Как правило, все формы внутренней речи включают в себя не только собственно рассуждения, но и элементы, синтаксически осложняющие само повествование. Это многочисленные вставные и конкретизирующие конструкции, приемы парцелляции и сегментации. Преобладание вставных конструкций над другими конструкциями экспрессивного синтаксиса делают текст романа более информативно насыщенным, многоплановым с точки зрения содержания. Конструкции поясняющего характера как бы восполняют собой непосредственный контакт между участниками речи и отражают поликоординатный характер мышления.

Все представленные в романе формы интраперсонального общения характеризуются собственной синтаксической и лексической спецификой. Весьма часто используются вопросительные и восклицательные конструкции, повтор отдельных слов и словосочетаний, оценочные конструкции, эмоционально-экспрессивная и стилистически окрашенная лексика и др. Внутренние монологи главного героя, как правило, отмечены репортажной стилистикой; достаточно часто используется грубая, «мужской» лексика.

В структуре всех видов внутренней речи активно встречаются своеобразные «психологические ретардации», которые определяют интеллектуально-эмоциональную сферу жизни главного героя. При этом каждый внутренний диалог героя организуется посредством авторефлексии. Тем самым в романе развивается тенденция так называемого «авторефлексивного нарратива» [1: 98], что ведет за собой видоизменение традиционных нарративных форм, и способствует еще большей его субъективизации

## Литература

1. Маканин В. С. Асан. М., 2008.
2. Шунников В. Л. Трансформации нарративных инстанций в новейшей русской романистике // Филологический журнал. 2005. № 1. С. 98–112.

## Антропонимикон современной прозы: лингвопоэтический аспект

Н. Г. Бабенко

Российский государственный университет имени И. Канта (Калининград)

banagr@rambler.ru

Лингвопоэтический ресурс русской прозы трех последних десятилетий включает ряд приемов художественной семантизации антропонимов — личных имен, фамилий, прозвищ и прозвищных имен:

1. **Лингвопоэтический прием мены имен персонажа** реализуется в процессе наращивания по мере развития сюжета звеньев антропонимической цепи. Например, в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» ряд личных номинаций главного героя эксплицирует вехи его нравственной, психической и физической трансформации / деформации: *Саша Серый* → *Alexandre Fenrir-Gray* — *Пес П...* / *Гарм* → *Саша Черный* → *Нагваль Ринпоче*. В рассказе Ю. Буйды «Фашист» антропонимическая цепь выглядит иначе: «личное имя → прозвище → личное имя»: *Виктор Курганов*, жадный, грешный, жестокий в своем хозяйственном раже, прозван *Фашистом*. Герой рассказа теряет свое личное имя *Виктор* вследствие «расстройства личности», вследствие того, что имя перестало быть «сказуемым Я» (П. А. Флоренский). После многих ударов судьбы, лишивших его привязанностей, здоровья, смысла жизни, он решается покинуть свое излюбленное убежище — подвал, сменить его прежде комфортное замкнутое, изолированное пространство на корзину воздушного шара, взмывающего в небо. Смена пространств в данном случае отвечает изменению мировосприятия героя, взлет шара — знак работы его души. Важно, что улетает герой не в райские места, а в *бесчеловечную пустыню новой жизни*. Зато в новом качестве ему оказывается по силам привлечь к себе, заразив мечтой о полете, людей, которых раньше лишь отталкивал: теперь земляки зовут его *Витькой*, а не *Фашистом*. В поворотный момент сюжета прозвище теряет изоморфность характеру и поведению героя, персонаж «перерастает» его: прозвище «отпадает», уступив место форме личного имени *Витька*, в которой семантика полного имени *Виктор* («победитель») снижена, погашена суффиксом субъективной оценки -к, что в полной мере отвечает концептуальной идее рассказа: улетающий неведомо куда *Витька* — не победитель, но и не *Фашист*.

2. **Лингвопоэтический прием преобразования прозвища в прозвищное имя** способствует формированию концептуального смысла другого рассказа Ю. Буйды — «Чудо о Буяниках». Поэма о кончине и похоронах *Женищины-Вихря*, *Царицы Базара*, *Повелительницы Облаков* и *Сновидения*, *Попечительницы Слабых* и *Убогих*, *Девы-Богатыриши* — рассказ о торжестве чуда, заслуженного, сотворенного многотрудной жизнью. Приведенный ряд дескриптивных наиме-

нований героини, функционирующих в контексте рассказа, соответствующим образом семантизирует прозвище *Буяника*, в результате чего оно утрачивает статус андронима (прозвища по мужу), тогда как имя *Буян* получает статус гинеконима (прозвища по жене), в соответствующей словообразовательной паре устанавливается противоречащее словообразовательной норме направление мотивации *Буяника* → *Буян*. Материальное пространство жизни *Буяники* одновременно является бытовым — и соответственно ограниченным (*Водокачка Буяники*, *Мостовые Буяники*), природным — и соответственно открытым, космическим (*Облака Буяники*, *Дожди Буяники*, *Солнце, луна и звезды Буяники*), виртуальным (*Сновидения Буяники*). Родительный принадлежности антропонима в приведенных примерах сигнализирует не просто об освоении этих пространств героиней, но о центральном ее положении в этих мирах. Соответственно и прозвище *Буяника* занимает центральное, ядерное положение в антропонимическом поле совокупного текста рассказов Буйды, в основном сосредоточенных в сборнике «Прусская невеста», и более того — претендует в городских «хрониках» на статус прозвищного имени.

3. **Лингвопоэтический прием переименования как концептуально значимого перехода к криптониму** реализуется в романах трилогии-антиутопии В. Сорокина «23000». Так, главный герой романа «Путь Бро» благодаря магическому контакту с космическим *Льдом* проходит ритуал инициации, который предполагает и переименование персонажа — обретение им истинного имени: *Александр Снегирев* становится *Бро*. В этом случае общепринятому тезису о социальности личных имен противоречит принципиальная асоциальность антропонимов «космического» происхождения. Более того, сам термин «антропоним» в приложении к именам не людей, а *божественных лучей* (такова подлинная сущность *Бро* и 23000 его *братьев и сестер*) оказывается неуместен. Тезис об энциклопедической информации имени как доступного каждому комплекса знаний об объекте также теряет актуальность в приложении к заумному именованию *Братства*, представляющему собой корпус криптонимов — тайных имен, известных только посвященным. Лишенный национальной специфики, космический ономастикон противопоставлен земным именам этих же персонажей как истинное — ложному, сакральное — профанному, нетварное — тварному.

4. **Лингвопоэтический прием создания квазигворящих фамилий персонажей** создает и активно использует В. Нарбикова, имена героев которой отличаются подчерк-

нудой искусственностью, экзотичностью, псевдомотивированностью. Персонажи произведений Нарбиковой носят фамилии интригующе прозрачной мотивации (*Додостоевский, Тоестльстой, Отматфеян, Чяцяжышыын*) и экзотичные личные имена (*Снандулия, Ирра, Василькиса, Ездандукта*), которые создают особую культурную ауру текста. Так, в повести «План первого лица. И второго» героине принадлежит поведенческая теория плана первого и второго лица. Первым лицом ее жизни, ее возлюбленным, является *Додостоевский*, фамилия которого естественно направляет читательскую рефлексию на выявление личностной корреляции референтов (реального и вымышленного) мотивирующего антропонима *Достоевский* и мотивированного *Додостоевский* (Э. Б. Магазаник называет такие имена перекликающимися). В качестве средства направления читательских усилий по семантизации этой фамилии в тексте повести появляются выражения-ключи, актуализирующие временную семантику предшествования префикса *до-*: *фамилия доисторическая; доисторический облик его друга; его допотопный приятель*. Далее вектор поиска естественно оказывается направлен на соотношение энциклопедической семантики фамилии *Достоевский* и временного префикса *-до*: *до Достоевского*. Ни одна из возможных версий семантизации литературного имени собственного *Додостоевский* не поддерживается и не опровергается дальнейшим развитием сюжета повести.

Причина тяготения автора к квазиговорящим фамилиям персонажей видится в том, что функционально эти антропоники призваны спровоцировать читательскую семантизацию имен персонажей и тем самым способствовать порождению читательского потока сознания, который был бы «запараллелен» потоку сознания повествователя. Это мера и способ обращения читателя в свою «веру»: погружения его в стихию ассоциативного филологического мышления.

Ономастическая игра, в большой степени свойственная языку современной прозы, осуществляется также в лингво-поэтических приемах:

5. **Использования одного и того же слова в разных статусах — *nomina appellativa* и *nomina propria*** (например, в «Новом русском бестиарии» А. Боссарт).

6. **Употребления онима, являющегося одновременно антропонимом и антропозоонимом** (в рассказе В. Пелевина «Ника»).

7. **Парности имен** (в романе М. Шишкина «Венерин волос»).

8. **Провоцирования интертекстуальных рефлексов** (в повести Л. Улицкой «Медея и ее дети», в рассказе Т. Толстой «Соня»).

Реализация перечисленных приемов лингвопоэтики онимов способствует созданию и структурированию семантического пространства произведений современной прозы.

## Парадоксальные языковые личности сибирячек в прозе В. П. Астафьева

И. В. Башкова

Сибирский федеральный университет (Красноярск)

bbashkova@mail.ru

*Языковая личность, речевое поведение, риторический идеал, В. П. Астафьев*

**Summary.** The paper is devoted to the analysis of the linguistic personalities and speech behaviour of the Siberian woman in Viktor Astafyev's prose.

1. **Изучение особенностей национальной и региональной языковых личностей относится к числу приоритетных задач современной лингвистики.** Одним из путей решения данной проблемы может стать анализ прозы известных писателей, поскольку, по словам Ю. Н. Караулова, персонаж художественного произведения может рассматриваться как модель реальной языковой личности [2].

В. П. Астафьев, по признанию литературоведов, относится к тем писателям, которым удалось показать русский национальный характер, при этом большое внимание в его прозе уделено речевому поведению персонажей. Все это дает основание полагать, что анализ художественных произведений Астафьева позволит выявить особенности русской, и в частности сибирской, языковой личности.

В настоящее время общепризнано, что региональные (диалектные) языковые личности обладают своими особенностями на вербально-семантическом и когнитивном уровнях, однако и прагматический уровень, заключающий цели, мотивы, интересы, установки и интенциональности, является весьма специфичным. А. Вежбицкая и К. Годдард описание и объяснение таких культурно специфических особенностей речевого общения считают задачей исследования «дискурса и культуры» [1].

По сравнению с жителями центральных и южных регионов России сибирячки с их речевым поведением порой кажутся неласковыми, суровыми и даже грубыми личностями. В то же время сибирячек настораживает чрезмерная, с их точки зрения, ласковость речи южан, неумеренное высказывание положительных оценок в адрес собеседника. Эта особенность культурных речевых приоритетов ярко отражена в цикле рассказов В. П. Астафьева «Последний поклон».

В рассказе «Где-то гремит война» показаны образы двух женщин-сибирячек, речевое поведение которых достаточно типично для деревенских жительниц Красноярского края и в то же время может показаться шокирующим для жителей других регионов России и иного социального статуса.

2. **Языковая личность Дарьи Митрофановны, конюшних из Собакино.**

Лютой сибирской зимой Дарья Митрофановна спасает главного героя рассказа, от лица которого ведется повествование, семнадцатилетнего фээзошника — ученика железнодорожного училища Виктора Потылицына, от смерти: ото-

гревает его, обмороженного, в своей избушке ночью. Языковая личность этой женщины кажется парадоксальной, если рассматривать ее с точки зрения общенационального русского кодекса речевого поведения [5]. Парадокс заключается в том, что, несмотря на то что Дарья Митрофановна совершенно игнорирует запрет кодекса сообщать неприятное для собеседника, Виктор Потылицын с глубокой благодарностью вспоминает о ней.

Проанализируем фрагмент рассказа, в котором замерзший герой стоит перед дверью избушки Дарьи Митрофановны и поначалу принимает ее за мужчину:

*За дверью кряхтенье, скрип нар, нудный голос:*

*– А-ать твою копалку! Токо-токо ноженьки успокоились, токо-токо анделы над башкой закружились, и вот лешаки какого-то полуношника несут... И чё ходят?..*

*Чалдон! Доподлинный чалдон! Пока встает и обувается, уж поворчит, поругается. Но нустит. Обязательно нустит. Обогреет, ототрет, последнее отдаст. Однако ж ответит при этом душевненьку, налетает власть.*

Отметим, что чалдонами в Красноярском крае называют русских старожилов Сибири и главный герой «Последнего поклона» сам является чалдоном. Писатель подчеркивает противоречие между вербальным и невербальным поведением чалдона. Чтобы понять интенции языковой личности, нужно рассматривать не только вербальный текст, произносимый вслух, но и дискурс в целом, то есть «связный текст в совокупности с экстралингвистическими — прагматическими, социокультурными, психологическими и другими — факторами» [4].

3. **Языковая личность Августы, любимой тетки главного героя, жительницы села Овсянка, матери четверых детей.**

Августу тоже отличает вербальная грубость, активная тенденция к сквернословью, фамильярный, грубовато-экспрессивный стиль общения. Однако за внешней грубостью скрывается человек, готовый все отдать ближнему своему.

Характеристика соотношения вербального и невербального поведения Августы ярко представлена в следующем фрагменте: *Бабушка моя уж много раз заявляла, что ноги ее у Августы не будет, но вот поживет у Зыряновых мирно, тихо и явится сюда, разорваться будет. И вообще всех*

нас, особенно меня, всегда влекло к моей бедной тетке, хотя и много у меня другой родни в селе, но та родня до полдня, а как обед — и родни нет. Другое дело Августа — эта последнее отдаст, и нет у меня ближе бабушки да Августы родни на свете. Замечал я не раз, что и Кольча-младший, да и другие дядья и тетки, хоть и судят Августу за ее крутой нрав, за грубость, но бывать у нее любят, точнее, любили, пока не было войны.

#### 4. Выводы.

1) Анализируя языковую личность, нужно учитывать соотношение вербального и невербального поведения. В сибирской культуре приоритет отдается невербальному поведению: *судят не по словам, а по делам*.

2) По-видимому, следует говорить о вариантах русского риторического идеала. Если в структуре общерусского риторического идеала исследователи выделяют такие этико-эстетические категории, как кротость, смирение, хвала, безмолвие, умиротворение, правда, ритмичность, мерность и умеренность [3: 186], то в структуре сибирского риторического идеала категории кротости, смирения и хвалы вы-

теснены категорией правды. Отсюда и выражение *резать правду-матку*.

3) Для понимания структуры творческой языковой личности значимым является анализ языковых личностей персонажей его произведений. Для В. П. Астафьева конфликтное поведение человека может быть оправдано его активной жизненной позицией, стремлением жить для других.

#### Литература

1. Вежбицкая А., Годдард К. Дискурс и культура // Жанры речи. Вып. 3. Саратов, 2002. С. 118–156.
2. Караулов Ю. Н. Предисловие: Русская языковая личность и задачи ее изучения // Язык и личность / Отв. ред. Д. Н. Шмелев. М., 1989. С. 3–7.
3. Михальская А. К. Русский Сократ: Лекции по сравнительно-исторической риторике. М., 1996.
4. Ширяев Е. Н. Структура интенциональных конфликтных диалогов разговорного языка // Проблемы речевой коммуникации. Саратов, 2000. С. 80–85.
5. Шмелева Т. В. Кодекс речевого поведения // Русский язык за рубежом. 1983. № 1. С. 72–77.

## Обценные анаграммы в заглавиях произведений А. М. Ремизова

Н. Л. Блещ

Белорусский государственный университет (Минск)

blishch@list.ru

**Summary.** The report deals with some hidden erotic connotations of A. Remizov's texts, the title of his «Peterburgsky bujerak» being the main object of interpretation.

Одна из примет стиля Ремизова — символистский отказ от прямого именованного реалий. В то же время заглавие произведения нередко содержит шифр к пониманию того, о чем лукаво умолчал автор в основном корпусе текста. Смысл заглавия посмертной книги «Петербургский буерак» поначалу соотносится в сознании читателя с реальной топономикой города. Однако тот факт, что автором сохранены в тексте оба первоначальных названия — «Шурум-бурум» и «Стернь» — дает основание для поисков скрытого смысла итогового заглавия. Первому подзаголовку дано сугубо мифотворческое толкование: «Шурум-бурум» — *ничего не означает, это татарская выкличка — то, что завалилось в хозяйстве «навыброс»: всякая заваль, ветошь, лом* [5: 175]. К заглавию «Стернь» дана ссылка на словарь В. Даля: «Стернь (юж.) — жниво, жнивье, сжатое поле... остатки соломы на корню» [5: 176]. Авторский жест провоцирует «проверочное» обращение к толковому словарю в поисках значения слова «буерак»: «Буерак» — *м. байрак южен. татарск. сухой овраг, водороина, водомоина, росточь, вертепизина*. Если последовать словарному толкованию, смысловой стержень книги и ее заглавия таков: Серебряный век русской литературы цел розовыми и голубыми кустами по петербургским оврагам и «вертепизинам». Однако в случае с Ремизовым вряд ли стоит доверять словарным значениям слов.

Излюбленный прием Ремизова, по его собственному признанию, — это *перевертывать слова и разлагать слова — перевертывать, чтобы выделить и подчеркнуть; разлагать — слова излучаются и извучиваются* [5: 287]. Случаи кодировки обценных выражений в прозе Ремизова весьма не редки. Сам автор кокетливо извинялся за свое *невольное охуление вещей божественных* [4: 101], но при этом считал, что *русский человек должен говорить на двух языках: на русском — языке Пушкина и по-матерному* [4: 98]. Слово «буерак» в финальной редакции заглавия не случаен. При перестановке слогов прочитывается его табуированный смысл — обозначение обценного жеста. Внешняя вербальная структура заголовка эквивалентна глубинному индивидуально-мифотворческому смыслу произведения. Обценная анаграмма «Петербургский буерак» символизирует **тайную** авторскую интенцию: агрессивный акт изысканной «хулы» в адрес петербургского литературного окружения писателя в начале его творческого пути. Иными словами, Ремизов стремится творчески «покинуться» со своими «зажатыми» друзьями-литераторами — и сделать это с максимальной лингвистической экспрессией, впрочем, неведомой «непосвященным».

Тайный смысл «Петербургского буерака» обусловлен эмблематической логикой и тесной связью с книгой «Кукха. Розановы письма» (1923). В то же время каждый структурный элемент метаповествования Ремизова восходит к растолковываемому его первоисточнику (эротически маркированному): глава «Статуэтка» — к «святочной» повести «Что есть табак» (1906), глава «На большую дорогу» — к роману «Неуёмный бубен» (1909), глава «Петербургская русалия» — к либретто балета «Алалей и Лейла» и т. д. (Специальному анализу эротических мотивов в творчестве А. Ремизова посвящена статья [2]. Эта же проблема исследована в [3]. Обе статьи представляют собой образец «деликатного» ремизоведения: многое из «интимно-текстуальной» жизни писателя остается напрямую неназванным, хотя М. Козьменко в примечаниях и признает, что «сам Ремизов... не был принципиальным противником употребления нецензурщины» [3: 187].) Сюжет главы «Статуэтка» основана на легенде о том, как А. Ремизов и В. Розанов пообщались с петербургскими эстетами: на квартире у художника К. Сомова на «сеанс» демонстрации тайно принесенного из Эрмитажа таинственного экспоната собрались М. Кузмин, С. Дягилев, Л. Бакст, В. Нувель и др. Характерно, что прежде, чем назвать этот экспонат, Ремизов использует ряд соматонимических эвфемизмов. Сначала это восковой «следок в назидание обмельчавшему потомству» с «мошей» князя Потемкина-Таврического; в Святейшем Синоде «загадочная статуэтка» называется «по-латыни» и «по-монашески», в Академии Наук «склоняли ее, разлагая до монгольских корней». В конце концов обценное ядро образа камуфлируется аббревиатурой «Столыпин — Ухтомский — Игнатъев» [5: 222].

Как уже отмечалось, интерпретация фрагмента «Статуэтка» невозможна без учета «гоносивой повести» «Что есть табак» (1906). В мотиве происхождения табака из зелья, произросшего «от Саврасиева мерзкого удища», происходит та же символическая эвфемизация, что и в сюжете о «статуэтке», а энigmatический подтекст повести четко отражает эстетические пристрастия художников-мирискусников: вряд ли случайно эта излучающая эротические токи ремизовская сказка была проиллюстрирована К. Сомовым. Именные роскошные экземпляры предназначались эстетствующим петербургским персонам «обоего пола», которые должны были хранить тайну о «Табакее». Завершается фрагмент о статуэтке так: «Этим „Табакеем“ я закрываю дверь в мое табачное отделение» [2,233]. «Табачный» код символически восходит еще и к древнеримскому фаллическому богу — Тутусу (ср. древнерусск. «тютон» — табак).

Глава «На большую дорогу», посвященная литературной карьере писателя, генетически связана с многострадальным романом «Неуёмный бубен». Определяя свое «вхождение в литературу», Ремизов перебирает ряд соответствующих метафор: «не по желанию», «наперекор», «с черного хода»: литературная позиция раннего Ремизова — вынужденный вызов, общенный жест «наперекор погоне за утонченностью петербургских эстетов» [5: 180]. Кульминацией в этой главе становится сцена чтения автором-москвичом, затравленным эстетствующими «петербуржцами», глав из нового романа «Неуёмный бубен» в редакции журнала «Аполлон». Символическая эмблематика очевидна: в экстатическом восторге А. Белый нарисовал чувственно-геометрическую фигуру, символизирующую ремизовского Стратилатова (по мнению А. Данилевского, «Стратилатов — воплощение фаллоса, похотливости и сладострастия» [1: 137]), А. Блок раздал анаграмму в названии романа и «выразился по-гречески»: «Да ведь это археологический фалл...» [5: 194]. Заголовок романа «Неуёмный бубен» корневым -ём («речь идет о славянских и индоевропейских корнях мужского и женского действия — „-яр“ и „-ём“ и их производных, которые откровенно обозначают половые признаки и действия...», — пишет современный исследователь, см. [6: 514]) в прилагательном и при напрашивающейся перестановке букв в существительном рождает табуированную метафору, связанную с синдромом приапизма и восходящую к главному атрибуту дионисийских культов плодородия. В книге «Кукха»

В. Розанов называет А. Ремизова в одном из писем «возлюбленным... „оxальником“» и признается, что «хотел написать „похабник“ — да испугался» [4: 70]. В словаре Дала семантические различия между словами несущественны: «похабный» — «бесстыжий в речах, срамо(скверно)словный, ругательный, поносный», а «оxальник» — «наглец, бесстыжий озорник или ругатель и похабник, бранчливый свернослов». С точки зрения А. Ремизова, экспрессивная табуированная лексика обладает жизнестроительной экспрессией и первообразным смыслом: «матерная, как и всякая ругань, <...> — цельная стопа — стопа-ступ слов, а по звучности, звончей оплеухи, так — прекрасна. И все прекрасно в своей звезде» [4: 91].

## Литература

1. Данилевский А. Mutato nomine de te fibula naratur // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1986. Вып. 735.
2. Доценко С. Нарочитое безобразие: Эротические мотивы в творчестве А. Ремизова // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 72–75.
3. Козьменко М. Удоноши фаллофоры Алексея Ремизова // Эрос. Россия. Серебряный век. М., 1992.
4. Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. Ахру. М., 2002.
5. Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Петербургский буерак. М., 2002.
6. Эпштейн М. Женский эрос в пространстве языка: корень «-ём» и его производные // Дискурсы телесности в литературе и культуре. Эпоха модернизма. М., 2008.

## Особенности художественного языка книги А. П. Цветкова «Эдем»

А. С. Бокарев

Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского

manrico@newmail.ru

Цветков, «Эдем», грамматичность, неологизмы, фразеологизмы

**Summary.** This work is dedicated to the poetical language peculiarities of the Tsvetkov's book "Edem" in relation to change dynamics happening to the subject of speech. The author of the work supposes that the character of such changes causes linguistic unities destruction and he regards such main aspects as grammar destruction, author's neologisms and phraseological turns of speech.

Отбор и расположение языковых средств в книге А. П. Цветкова «Эдем», во-первых, подчиняются динамике изменений, происходящих с субъектом поэтической речи книги, и призваны проиллюстрировать постепенный духовный распад его личности, отражением которого и является деградирующий язык произведения. Во-вторых, они являются воплощением особой философии языка Цветкова, суть которой была удачно сформулирована А. Зориным: «Ощущение невозможности зафиксировать мир в слове при очевидном отсутствии других инструментов такой фиксации приводит автора к осознанному насилию над языком» [1: 253–254]. Эффект деградации поэтического языка «Эдема» достигается за счет введения различного рода грамматизмов, авторских неологизмов и виртуозной работы автора с прецедентным текстом.

Грамматичность в «Эдеме» может возникать несколькими способами:

- 1) путем приписывания глаголам грамматических категорий, им не свойственных (так, глаголы «уметь» и «быть» обретает категорию возвратности — *умелось, бытсья*), или наоборот, за счет лишения глагола обязательной для него грамматической категории (мерещиться — *мерещил* — отсутствие категории возвратности);
- 2) путем нарушения естественных падежных и родовых отношений («святый боже которого нету / *страшный вечный которого есть*» [2: 195]);
- 3) путем нарушения всех возможных логико-синтаксических связей в предложении («*известен и я о вольтере*» [2: 247] или: «*чтобы дружба нежна и хромала / с поэтической строчкой во рту*» [2: 233]).

Неологизмы в «Эдеме» (*бисектрыса, георгазмах, культ-просветгармонью, пельменносборочного, подотечественник, соберезовик, соловебрь* и др.) являются одним из средств создания языковой компрессии за счет совмещения в рамках одной языковой единицы значений двух совершенно разных лексем, объединенных только общим поэтическим контекстом. Так, уже в первом стихотворении «Эдема», внешне довольно классическом по форме и языку, встречается неологизм *георгазмах*, представляющий собой слияние

слов *георгин* и *оргазм*. Однако его появление здесь логично и подготовлено предыдущим контекстом: концепт «георгин» появляется как атрибут описываемого в тексте сада («в прибрежном саду георгини как совы темны» [2: 233]), а слово «оргазм», оставаясь произнесенным, легко восстанавливается как закономерное звено в ассоциативной цепочке: «оставшую жизнь безуспешно вдали обождем / в стволе объектива в обнимку с забытой наташкой» [2: 233]; «где ночь в георгазмах кукушка сельпо и контора / давалка наташка и молодость в божьем саду» [2: 233].

Трансформации в языке «Эдема» подвергаются и фразеологические обороты:

- 1) фразеологические сочетания («но в головах *дамоклов кукхи* / для пущей вечности висит» [2: 214] — вместо «дамоклов меч»; «*отчий адам*» вместо «отчий дом»);
- 2) фразеологические сращения («*финита ля коммерция*» [2: 237] вместо «финита ля комедия»);
- 3) фразеологические обороты терминологического характера («расстояние порядка семи *световых рублей*» [2: 237] вместо «световых лет»; «обширные уголья засеваются *озимой воблой*» [2: 237] вместо «озимой пшеницей»; «*северный ледовитый озурец*» [2: 237] вместо «Северный Ледовитый океан»);
- 4) фразеологические выражения («*аппетит приходит во время икры*» [2: 237] — восходит к выражению «аппетит приходит во время еды»; «*вместо сердца пламенный морковь*» [2: 249] — к выражению «вместо сердца пламенный мотор»; «*добрый вечен*» — к выражению «добрый вечер»; «*спокойного всегда*» — к выражению «спокойной ночи»; «*умерла куда-то замуж*» — к выражению «выйти замуж»).

Фразеологические обороты — пласт языка, наиболее укорененный в сознании носителя, поэтому его разложение и деформация суть тождества распада языковой личности и поэтического сознания лирического героя, словами Цветкова — «фантом увядающего ума». На протяжении всей книги оба эти явления постепенно усиливаются, приобретая необратимый характер, и достигают своего апогея в финальном русскоязычном стихотворении книги «чем выйти возразить

рослой лозе изюма»: «и я дитя больной но понимаю / невелика тень и умирать напрасно / предметы коленопреклонения зелень и зной / пора в гербарий мое маленькое тело / добрый вечен говорит луг / спокойного всегда // милые божьи коровки и лошадки / резвые лугом адамовичи впереди их отчий / адам / идем домой / эдем» [2: 252]. Данный текст как будто бы иллюстрирует угасание сознания: желание произнести давно знакомые и привычные фразы оказывается невыполнимым — выходит беспорядочный набор слов, сопоставимых с желаемыми только по фонетическому облику. Сознание уже мертво, и слова произносятся сами собой, по инерции, сохраняя, однако, прочную ассоциативную связь с основной проблемой стихотворения — проблемой смерти. Итогом деформации поэтического языка становится его переход из русского в английский: композиция книги

такова, что русскоязычные тексты оказываются обрамлены английскими: стихотворением Хаусмена «Into my heart an air that kills...», взятым в качестве эпиграфа к книге, с одной стороны, и автопереводом раннего «Оскудевает времени руда...» из книги «Сборник пьес для жизни соло» — с другой. В последнем говорится: «Death comes without inflicting any harm» [2: 258] — в смерти нет вреда потому, что жизнь, согласно законам циклического времени «Эдема», должна повториться вновь. И русская речь, запятая в рамки речи английской, должна, таким образом, тоже «воскреснуть» и повториться наново.

### Литература

1. Зорин А. Изгнанник букваря // Новое литературное обозрение. 1996. № 19.
2. Цветков А. П. Дивно молвить. СПб., 2001.

## Язык современной массовой литературы (к вопросу стиля)

М. А. Бондаренко

Академия труда и социальных отношений (Москва)

marbondina@mail.ru

*Статус художественной литературы, речевой нигилизм, язык массовой литературы*

**Summary.** The report highlights the need to differentiate between the style of fiction and the «mass literature» style. Modern mass literature is characterized by speech nihilism, limited linguistic means, broad application of jargons and primitive syntax. These indications allow to refer the language of mass literature to another functional variety.

Статус художественной литературы таков, что, несмотря на произошедшие в последнее время во всех сферах, в том числе и в сфере сознания, изменениях, литературоцентричность русской культуры, последовательно формировавшаяся на протяжении нескольких столетий, остается и сегодня значимым компонентом социокультурного пространства.

Сложившееся в науке представление о месте языка художественной литературы в системе функциональных вариантов русского литературного языка, о его особенностях, прежде всего связанных с реализацией эстетической функции, а также устойчивая традиция воспринимать представителей писательского корпуса творцами эталонной русской речи естественно предполагают распространение данных воззрений и на современную словесность.

Но если вслед за средствами массовой информации массовая литература, ориентирующаяся на массовую аудиторию, насыщается речевыми субстандартами, оформляемыми с помощью примитивных языковых схем, порожденных той же агрессивной разговорной средой, то естественно возникает вопрос о стилевой принадлежности таких текстов: не к стилю же художественной литературы их относить.

Мысль о том, что данные признаки следует считать типичными особенностями современного этапа развития языка литературы, ибо способствуют выражению авторского «я» за счет использования таких возможностей, которые трудно было себе представить в любой из предыдущих периодов, не выдерживает никакой критики.

Исторически так сложилось, что русские писатели всемерно способствовали расширению художественного пространства своих произведений, а вслед за этим и языковой картины мира, разрабатывая живые пласты русской речи, освобождая язык от условностей и ограничений. Переворот, совершенный Пушкиным, был гениален потому уже, что в результате его русский литературный язык получил удивительную свободу, ушел от строгой регламентации, расширил свой активный арсенал «простым» словом и одновременно получил защиту от вседозволенности, анархии, пренебрежения к духу русской речи. Это и способствовало тому удивительному прорыву, который осуществил наш язык за достаточно короткое время.

Именно идея расширения языкового пространства лежала в основе этого переворота, который блестяще продолжили последователи Пушкина. Иллюстрацией данной мысли может стать язык Гоголя, на котором в наибольшей степени сказалось влияние пушкинских идей и опыта. В начале XX века в этом направлении шел Маяковский, очень деликатно включая язык масс в свой художественный мир, в 60–70-е годы XX века — писатели-деревенщики, в произведениях которых через органичное слияние литературного языка, просторечий и говоров воссоздавалась стихия народной речи.

Современные массовые «писатели» избрали прямо противоположный путь: они не расширяют, а сужают языковое пространство, ограничивая его путем исключения тех языковых параметров, которые всегда и отличали художественный текст, таким образом проводя политику языкового нигилизма.

Разграничение стиля художественной литературы и языка массовой литературы, следовательно, напрашивается само собой. Подтверждением тому становится выявление в текстах массовой литературы признаков, свойственных языку художественной литературы, которые формулируются хотя и несколько отлично друг от друга разными лингвистами, но все же приблизительно в одних рамках. Точнее, не наличие этих признаков, а их отсутствие. Иллюстрацией может стать, к примеру, сборник рассказов «Самые лучшие детективные истории» издательства «Эксмо» (М., 2008), в аннотации к которому авторы входящих в книгу сочинений названы «мастерами жанра» и «молодыми талантливыми» писателями.

Ни идейного замысла, ни идейно-композиционного центра сочинения — образа автора, которые определяют характер языкового материала, в данных сочинениях нет. Поэтому выбор средств выражения носит хаотичный характер, не обусловлен ни тем, о чем в данном случае идет речь, ни тем, кому принадлежит слово в конкретный момент — рассказчику или персонажу, не проявляется в нем и индивидуальность пишущего (особенно это заметно при сопоставлении текстов, написанных разными авторами). Предполагать, что данная манера и является отличительным свойством текста такого рода, конечно, можно, но только если признать, что поиском смысла озадачен кто угодно, но только не создатель этого самого текста.

Таким образом, не может идти речи о мотивированности привлекаемых в текст языковых средств, тем более о мотивированности эстетической. Трансформация узуального употребления слова не предусмотрена; смешение разнородных элементов случайно, связано исключительно с низкой речевой культурой пишущего; использование ненормированных или малораспространенных речевых явлений, которое можно было бы оценить как экспрессивное средство, ограничено быгующими в речи примитивными жаргонными выражениями; о тропах и фигурах речи авторы данных текстов понятия не имеют; набор синтаксических средств примитивен.

Отсутствует такой немаловажный для художника слова параметр, как чувство языка. Это проявляется в том числе в искусственности создаваемых диалогов, в совершенно случайном чередовании речевых оборотов, в неоправданном соседстве элементарных выражений и развернутых монологов. Причем во многих случаях автор явно не способен раз-



бить длинную речь персонажа какими-либо ремарками, не говоря уж об использовании такой фигуры, как несобственно-прямая речь.

Смещение в рассказе М. Брикера «Винтаж» грубо-просторечной, жаргонной (причем эти две категории слов явно доминируют в тексте) лексики и стандартных деловых оборотов, часто клишированных, а также речевых штампов — вот и все особенности (свидетельствующие о неразвитости сознания автора), которые затем проявятся и в «Ключе от денег» Д. Донцовой; рассказ А. Даниловой «Возвращайся и ничего не бойся» — готовое упражнение для редактирования, поскольку ни одна страница этого текста не обходится без стилистических ошибок, не говоря уже о логических

несоответствиях (и это в детективном рассказе). Вот лишь несколько примечаний в качестве иллюстрации к вышесказанному.

Разумеется, речи о выражении эстетической функции, являющейся основным признаком языка художественной литературы, здесь идти не может. Но если происходит подмена функции, язык не соответствует ни одному из тех признаков, которые должны быть ему характерны в рамках данной сферы, то вывод один: перед нами иная разновидность языка, и надо вести речь о сформировавшемся языке массовой литературы, который имеет к стилю художественной литературы лишь опосредованное отношение.

## Словарь коннотативных онимов в новеллах А. Грина

Л. М. Бражник

Горловский государственный педагогический институт иностранных языков (Украина)

brashnik@ukr.net

Коннотема, коннотация, интерлингвальный, интралингвальный, коннотативные онимы

**Summary.** In the vocabulary entries the semantic contents of connotonyms that are used in the novels A. Grin characterized.

В языке художественной литературы писатели часто используют онимы различных разрядов, функционирующих в произведениях и как обычные собственные имена, и как проприальные единицы, развившие дополнительные значения — коннотации. Еще В 1783 г. Д. И. Фонвизиным было высказано убеждение в том, что в общих словарях должны быть представлены коннотативные онимы. Полстолетия спустя об этом писал Л. В. Щерба [2: 56]. Вопрос о лексикографическом статусе ономастических лексем, имеющих вторичную («иносказательную») номинацию, неоднократно поднимался в многочисленных статьях Е. С. Отина, который разработал принципы построения толкового словаря коннотативных СИ и в 2004 г. представил нам полное собрание коннотативных русских слов в разные периоды его истории, особенно в период от XIX — до начала XXI в.

Таким образом, одной из актуальных и нерешенных задач русской ономастической лексикографии является создание коннотативного словаря собственных имен (далее — КССИ), например, в произведениях А. С. Грина [1: 280].

Цель предлагаемой публикации заключается в составлении КССИ литературного языка рассказов и новелл А. С. Грина. Для достижения поставленной цели ставятся и решаются следующие задачи:

- определить разряд коннотативных собственных имен;
- установить их референтные коннотации.

При характеристике смыслового содержания коннотативных собственных имен мы будем использовать принципы построения словарных статей, которые предлагает Е. С. Отин [3, 14]: после заголовочного онима (в его исходной или производной формах) приводятся примеры его употребления в денотативном значении; в ломанных скобках в отдельных случаях содержится указание на реалии внеязыковой действительности, связанные с данным онимом, которые предопределили появление у него той или иной коннотации; коннотема; иллюстрации разъясняющие тип коннотации.

**Геркулес**, -а, м. МА. Латинский вариант греческого имени Геракл. <В античной мифологии — сын Зевса и смертной женщины Алкмены.> В рассказе «Автобиографическая повесть» данный оним получает коннотацию **«богатырь, силач, человек с непомерно развитой мускулатурой»**: *Как мне объяснил табельщик, что в этой избе живет только один дроворуб Илья, то я решил, что попал куда надо; действительно, скоро ввалился в избу огромный рыжий мужик, добродушный Геркулес с рыжей бородой* («Автобиографическая повесть», с. 338). В словаре КССИ Е. С. Отина представлено такое же переносное значение антропонима. Таким образом, его можно считать узуальным интерлингвальным.

**Гриммы, Эзопы и Андерсоны**, -ов, -ов, -ов, мн. ч, м. Антр. Эзоп — древнегреческий баснописец; Гриммы — немецкие братья сказочники; Андерсон — великий датский детский писатель. Все перечисленные антропонимы выступают в «Алых парусах» с коннотацией **«в не всякого со-**

**мнения»**: *Эгель поднял голову, уронив яхту, — так неожиданно прозвучал взволнованный голосок Ассоль. — Клянусь Гриммами, Эзопами и Андерсонами, — сказал Эгель, поглядывая то на девочку, то на яхту. — Это что-то особенное. Слушай-ка ты, растение! Это твоя штука?* («Алые паруса», с. 20).

**Кайенна**, -ы, м. Т. По информации из «Большой советской энциклопедии» Кайенна — это город, административный центр Гвианы. <Центр производства рома, лесопиления, рыбы и кожсырья.> Данный оним в рассказе «Дорога в никуда» приобретает дополнительное референтное значение: **«место развития любого производства, где нет рамок приличия»**: *Давенант съел в таверне баранины и отправился на Кайенну — квартал, где кабаре и игорные дома взаимно поддерживали друг друга* («Дорога в никуда», с. 73).

**Шерлок Холмс**, -а, м, ЛА. Главный герой детективных рассказов английского писателя Артура Конан Дойля. <Владел в совершенстве дедуктивным методом, с легкостью раскрывал запутанные преступления, иногда даже не выходя из комнаты.> В рассказе «Пари» данный оним приобретает дополнительное значение **«сыщик, полицейский»**: *Водка, как водка, — подхватил Спангио, — и сэндвичи тоже без географии. Я не Шерлок Холмс. Я ни о чем не могу догадаться по виду посуды* («Пари», с. 375).

В результате проведенного исследования было установлено, что все зафиксированные в рассказах и новеллах А. С. Грина коннотонимы по классификационным признакам, которые разработал Е. С. Отин, можно отнести к узуальным интерлингвальным и поликоннотемным первой разновидности. Исключение составляют коннотонимы **Али-Баба и сорок разбойников, Гриммы, Эзопы и Андерсоны, Мара, Улыбка Джоконды, Монте Кристо, Рим, Кайенна, Кювье, Эол, Феб, Ной**, которые принадлежат к окказиональным интралингвальным. По характеру референтной основы это в основном антропонимы, артионимы, мифонимы, топонимы. По семантическому объему и составляющим смысловой структуры все описанные мезолексы являются моноконнотемными. Словарь коннотативных онимов в произведениях А. С. Грина пополняется главным образом за счет СИ, входящих в состав так называемых «культурных слов».

Материал и результаты исследования могут быть использованы для дальнейшей разработки словаря коннотативных онимов всего творчества А. Грина, а также в программе высших учебных заведений при чтении курса литературной ономастики.

### Литература

1. Отин Е. С. Избранные работы. Донецк, 1997.
2. Отин Е. С. Коннотативные онимы и их производные в историко-этимологическом словаре русского языка // Вопросы языкознания. 2003. № 2. С. 55–72.
3. Отин Е. С. Словарь коннотативных собственных имен. Донецк, 2004.

## Принятые сокращения

Антр. — антропоним, употребленный в «прямом» (денотативном) значении;  
 Арт. — артионим (название произведения искусства, живописи) с «прямым» значением;  
 ЛА — литературный антропоним (вид поэтонима) с «прямым» значением;

М — мифоним (собственное имя в мифах, былинах, сказках) с «прямым» значением;  
 МА — мифоантропоним (мифологическое имя собственное человека) с «прямым» значением;  
 Т — топоним (название географического объекта) с «прямым» значением.

## Изобразительно-выразительная функция компаративов в тексте романа

В. В. Набокова «Дар»

С. В. Буланкова

Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева

sbulankova@mail.ru

*Образность, идиостиль писателя, компаративы, В. Набоков*

**Summary.** Artistically depicting possibilities of comparatives in the novel “The Gift” by V. V. Nabokov are being observed that allows to get acquainted with the phenomenon of the writer’s idiosyncrasy. Having ability to widen the text space with the help of associations aroused by them and being means of the demonstrative concretization of emotions comparative constructions are active participants of the author’s conception realization.

Образность — одно из важнейших свойств художественной речи. Определяющими признаками языковой образности служат такие качества слов, как картинность, красочность, конкретность, непосредственно связанные с эмоциональностью и экспрессивностью.

Идиостиль писателя — это частное проявление языковых способностей в художественном творчестве. Авторское видение мира, выражающееся в своеобразии отбора и использовании тропов, позволяет различать «идиолекты» писателей. Изучение проблемы художественно — изобразительных потенций компаративов в тексте художественного произведения позволяет составить более полное представление о феномене оригинального языка писателя.

Тексты признанного мэтра беллетристики Владимира Набокова — один из самых ярких примеров умелой актуализации образно-языковых средств. Предметом нашего внимания является авторский стиль В. Набокова в таком аспекте, как использование сравнений в романе «Дар», занимающем особое место в творчестве писателя.

Категории сравнений (компаративов) в романе различны по тематике и структуре. Известны различные способы выражения компаративных конструкций. Самой многочисленной группой являются сравнения, соединяемые при помощи союзных слов типа *как, словно, подобно* и т. д. Особенно часто используется союз *как*. Например, *дар, который он как время чувствовал в себе* — полное сравнение в его элементарной форме. Здесь признак заключается в глаголе «чувствовал». Субъектом сравнения в данной конструкции является существительное *дар*, образом — *время*. Основа сравнения (глагол *чувствовал*) конкретизирует, развивает образ, позволяя автору подчеркнуть аналогию между процессом вынашивания человеческой жизни и творческими муками главного героя романа. В данном случае особое значение для Набокова имеет возможность закрепить в сознании читателя мысль о равноценности этих понятий, их важности.

На подлинно художественном полотне компаративы, как и другие тропы, не существуют изолированно. Характеризуя особенности взаимодействия главного героя с окружающими его людьми, Набоков использует неожиданное сравнение процесса познания собеседника с погружением в кресло: *...он старался ...вообразить внутреннее прозрачное движение другого человека, осторожно садясь в собеседника, как в кресло, так что локти того служили ему подлокотниками, а душа бы влезла в чужую душу*. Здесь сравнение *садясь, как в кресло* семантически связано с последующей метафорой *душа влезла (в чужую душу)*, дополняя и обогащая образное представление, выраженное этим компаративом, позволяя почти зрительно представить ощущения набоковского персонажа.

Особый интерес в романе Набокова представляют примеры распространенных сравнений, при помощи которых создается законченный образ, достигающий большой степени самостоятельности. Описывая ощущения своего героя, связанные с процессом художественного творчества, Набоков

использует излюбленный им прием компаративных конструкций: сравнение, плавно переходящее в другое сравнение: *...как только я приступал к тому, что мне казалось творчеством... все гасло на гибельном словесном сквознячке, а я продолжал вращать эпитеты, налаживать рифму, не замечая разрыва, унижения, измены, — как человек, рассказывающий свой сон (как всякий сон, бесконечно свободный и сложный, но сворачивающийся, как кровь, по пробуждении) незаметно для себя и слушателей округляет, подчищает, одевает его по моде ходячего бытия...* Предметом сравнения здесь является *творчество* (в том его проявлении, каким оно «мнилось» герою романа), образом — *человек, рассказывающий свой сон*; признак сравнения не эксплицирован явно, его надо домыслить, в таком контексте актуализируется ассоциативно-образная картина чувств читателя. Сравнение творческого процесса с воспоминаниями о сне получает свое последующее развитие в сопоставлении акта пробуждения (как завершения сна) с процессом свертывания крови (*сон, сворачивающийся, как кровь*), что позволяет автору не только создать самостоятельную, почти зрительно воспринимаемую картину, но и выразить «через сравнение свое отношение к предмету мысли» (см. также контраст к вышеприведенному образу дара — «эмбриона»).

Ностальгические чувства Ф. Годунова-Чердынцева, вынужденного находиться вдали от Родины, выражены при помощи сравнительных конструкций с союзом *как*: *Он давно хотел как-нибудь выразить, что чувство России у него в ногах, что он мог бы пятками оцупать и узнать ее всю, как слепой ладонями; Не следует ли раз навсегда отказаться от всякой тоски по родине, от всякой родины, кроме той, которая со мной, во мне, пристала, как серебро морского песка к коже подошв*. Благодаря неожиданности сравнений на основе ассоциативной связи внутреннего состояния героя (*тоска по родине, чувство России*) и конкретных тактильных ощущений (*оцупать и узнать ее всю; пристала... к коже подошв*), уточненных впечатляющим образом *слепого человека, познающего прикосновением окружающий его мир*, Набоков помогает читателю почувствовать степень близости России, практически осязаемую его персонажем. Воспоминания об отце, родительском доме, реализуются в представлении героя романа посредством сравнения прошлого с *раем*: *...домовой музей, где стояли рядами узкие дубовые шкапы с выдвинутыми стеклянными ящичками, полными распятых бабочек... где пахло так, как пахнет, должно быть, в раю*, актуализируя у читателя позитивное восприятие художественного образа.

Компаративные конструкции в романе «Дар», обладая способностью расширять пространство текста за счет вызываемых ими ассоциаций и являясь средством наглядной конкретизации эмоций, усиливающим их изображение в тексте, во-первых, реализуют тем самым важнейшую часть авторского замысла, а во-вторых, способствуют привлечению читательского внимания и активизации его творческого воображения.

## Из опыта лингвистического анализа русского постмодернистского текста

С. Ф. Ваховская

Кубанский государственный университет (Краснодар)  
svetvakh@mail.ru, svetvakh@rambler.ru

*Постмодернизм, лингвистический анализ художественного текста, творчество Т. Н. Толстой*

**Summary.** The paper confirms the fact that modern Russian literature has examples of postmodernist texts with their own aesthetic and philosophical features. The proof is given on the base of linguistic analysis of the text (“The Plot” by T. Tolstaya).

Тридцатилетняя история русского литературного постмодернизма в полном ее объеме не изучена и не описана. Некоторые литературоведы (к примеру, С. Корнев) и вовсе ставят под сомнение наличие в современной русской литературе художественных произведений, выдержанных в рамках постмодернистской эстетики и философии. Для опровержения подобного рода суждений выдвинем текст, содержащий формальные признаки постмодернистской литературы, а в процессе лингвистического анализа докажем присутствие в нем философии деконструкции как основополагающей характеристики литературы постмодернизма.

Для доказательства постмодернистского того или иного текста определимся, какие литературные аспекты считать определяющими. Такими признаками известный современный писатель Макс Фрай считает двойное кодирование, прямое и скрытое цитирование, повышенное внимание к знанию контекста.

Добавим к этому выделенный писателем Б. Вианом «опыт практической шизофрении», т. е. натуральное раздвоение личности повествователя, героя, а также «метафорические» образы, претендующие на многослойность, многовариантность прочтения, о которых упоминал в своей работе «Язык архитектуры постмодернизма» теоретик постмодернизма Чарльз Дженкс [2].

Все названные показатели постмодернистского обнаруживаются в анализируемом нами фрагменте повести «Сюжет», который представляет собой поток мыслей якобы не убитого, а лишь тяжело раненного на дуэли и бредящего А. С. Пушкина. Анализируемый отрывок полностью состоит из цитат из произведений самого Пушкина, других писателей и поэтов XIX (Лермонтова, Тютчева, Некрасова, Достоевского, Толстого) и XX веков (Мандельштама, Бунина, Пастернака, Волошина, Ходасевича), а также аллюзий на биографические факты из жизни литераторов XIX и XX веков и на исторические события указанных эпох.

Каждое слово, даже буква в постмодернистской культуре — это цитата. Автор текста Т. Н. Толстая, по всей видимости, абсолютно согласна с этой мыслью, поскольку строит отрывок своей повести исключительно из «чужих текстов». Их обилие и «текстотворная» функция в произведении побуждает классифицировать эти интертекстуальные единицы с точки зрения объема их представления в тексте («полные цитаты», цитаты, «подстроенные» под контекст, видоизмененные, заголовки произведений, литературные, биографические, историко-биографические аллюзии, фразеологические единицы). Построения целого отрывка повести на основе интертекстуальных единиц можно рассматривать как реализацию «двойного кодирования» и, как следствие, «многоуровневого» письма: для массового читателя анализируемый фрагмент может так и остаться нагромождением несвязанных фраз, некоторые из которых он, возможно, «распознает»; элитарный читатель узнает больше цитат, найдет аллюзии, и смысл текста будет для него понятнее.

Отказ от Истины — другой фундаментальный принцип постмодернизма. Истина неразрывно связана с реальностью

(ср. соотносительные пары «истина — вымысел», «реальность — вымысел»). Текст, по мнению постмодернистов, не отображает реальности, а творит новую, вернее, много реальностей, часто вовсе не зависимых друг от друга.

Основанием для разграничения и выделения реальностей в анализируемом фрагменте повести «Сюжет» будет считаться позиция, с точки зрения которой ведется повествование. В исследуемом тексте их как минимум три: позиция самого Пушкина (Я), наблюдающего за Пушкиным со стороны (Он) и позиция постороннего (Кто-то). Формальными показателями «переключения» с одной реальности на другую являются личные и притяжательные местоимения, характеристика глагольных форм с точки зрения временной принадлежности.

Выявленное нами полностью согласуется с мыслью известного исследователя постмодернизма Ильи Ильина [3]: «...восприятие человека (в постмодернизме. — Прим. С. В.) объявляется обреченным на «мультиперспективизм»: на постоянно и калейдоскопически меняющийся ряд ракурсов действительности, в своем мелькании не дающих возможность познать ее сущность».

Наличие языковой реализации таких признаков постмодернистской литературной продукции, как техника двойного кодирования, интертекстуальность, принцип отказа от Истины и мультиперспективизм, еще не дает нам полного права охарактеризовать фрагмент из повести Т. Н. Толстой «Сюжет» как относящийся к литературе постмодернизма. Критики, отвергающие мысль о возможности существования постмодернизма русского образца, признают наличие формальных признаков этого литературного направления в произведениях российских авторов притом, что не находят в них расслабляющей скептической философии, заключающейся в следующем: «Постмодернистский текст высказывает только чистую мысль, и оставляет самому читателю воспринимать меру ее серьезности <...>. Это безответственный текст» [4]. «Безответственность» проанализированного текста сложно переоценить. Во-первых, автор предпринял попытку переписать историю, во-вторых, изменил широко известный факт, касающийся священной для русской культуры фигуры А. С. Пушкина, а в-третьих, создал текст, не понятный для массового читателя, который не знаком со всеми приведенными во фрагменте цитатами и не в состоянии охватить большинство аллюзий.

### Литература

1. Арт-азбука: Словарь современного искусства / Под ред. Макса Фрая // [www.azbuka.gif.ru/alphabet/p/postmodernism](http://www.azbuka.gif.ru/alphabet/p/postmodernism).
2. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985.
3. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.
4. Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 244–259.
5. Курицын В. Русский литературный постмодернизм // [www.guelman.ru/slava/postmod1.html](http://www.guelman.ru/slava/postmod1.html).
6. Толстая Т. Н. Сюжет // [www.lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/suzhet.txt](http://www.lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/suzhet.txt).

## Смысловая многомерность концепта «черный» в прозе М. И. Цветаевой (на примере концептосочетания *черный ход*)

С. А. Верескун

Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону)  
kryska-svetka@yandex.ru

*Концептосочетание, интерпретация, ассоциативные связи слова, смысловое поле концепта, идиомат*

**Summary.** The article touches upon an urgent item of the modern linguistic science, conceptual studies. The concept of black is one of the most significant and substantial concepts in M. Tsvetaeva’s individual discourse. It’s semantic multiplicity is revealed through analysis of a certain phrasal concept expression *tchornykh khod* (‘back door’, literarily: *black door*) in M. Tsvetaeva’s prose.

Концепты цвета являются неотъемлемой частью поэтической картины мира М. И. Цветаевой. Для исследователей ее

творчества они представляют неизменный интерес потому, что окружены системой индивидуальных ассоциаций, смы-

словых значений, толкований, которые зачастую не совпадают с бытованием концептов цвета в сознании среднестатистических носителей языка, цветовой символикой в культуре. Среди всех концептов цвета, представленных в идиолекте М. И. Цветаевой, именно концепт «черный» открывает перед исследователями огромные интерпретационные возможности. На наш взгляд, это самый значимый и семантически емкий концепт.

Художественный цветовой концепт многомерен и сложен, поэтому возможны различные подходы к выявлению его содержания (различный ход концептуального анализа): каждый исследователь-интерпретатор стремится разработать собственную методику описания концепта в соответствии с целями и задачами своего исследования. Но, какой бы ни была методика, она должна быть основана, прежде всего, на вербальной репрезентации концепта в художественном тексте. Номинат рассматриваемого концепта (лексема *черный*) в текстах М. И. Цветаевой обычно обозначает атрибутивный признак какого-либо предмета или ситуации, является определением, и редко субстантивизируется. Поэтому эту лексему в цветаевском тексте нужно рассматривать не саму по себе, а в купе со словом, которое она определяет. Путем анализа текстов удалось установить, что круг предметов и явлений, окрашенных в лингвоцветовой картине мира М. И. Цветаевой в черный цвет, не бесконечен. В текстах М. И. Цветаевой можно выделить несколько устойчивых сочетаний с лексемой *черный*: *черная ночь*, *черный плащ*, *черный Пушкин*, *черный Пугачев*, *черный Черт*, *черный рояль*, *черные глаза*, *черный ход*. Это не просто сочетания слов, это микроструктуры текста, которые образуют в идиолекте М. И. Цветаевой устойчивую ассоциативную пару и обладают синкретичным смыслом. В попытке найти адекватное понятие для подобного явления мы остановились на термине-окказионализме *концептосочетание*. Именно анализ концептосочетаний с лексемой *черный* позволит выявить смысловое наполнение самого концепта «черный» в идиолекте М. И. Цветаевой.

Рассмотрим смысловые связи концептосочетания *черный ход*, которое является одним из кирпичиков, формирующих индивидуально-авторский слой смыслового поля концепта *черный* в прозе М. И. Цветаевой.

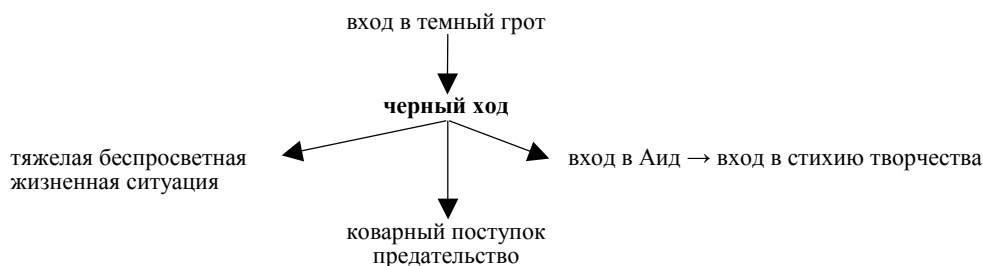
Черный ход — это «не главный (задний) вход в здание, предназначенный для каких-либо служебных или бытовых нужд [1, 610]. В идиолекте М. И. Цветаевой реализуется такое первичное «словарное» употребление данного концептосочетания: «За водой к Г<ольдма>нам, с черного хода: боюсь наткнуться на мужа» [2: 535]. «Мы вышли каким-то извилистым черным ходом в темный двор Большой Консерватории» [2: 34].

Вместе с тем данное концептосочетание получает иную интерпретацию в очерке «Живое о живом». В очерке Цветаева описывает случай посещения ею и Максимилианом Волошиным Ревущего грота в Карадаге: «Макс, я. <...> Едем час. Справа (Максимо определение, — счастлива, что сохранила) реймские и шартрские соборы скал, чтобы увидеть вершины которых, необходимо свести затылок с уровнем моря, то есть опрокинуть лодку — что бы и случилось, если бы не противовес Макса: он на носу, я на корме. Десятиажный грот: в глубокою грудь скалы» [2: 195]. Вход в грот темен, поэтому Цветаева называет его черным ходом (черный как отсутствие света), притом ходом без выхода, которого просто не видно: «Конца гроту, то есть выхода входу, не помню» [2: 195]. Затем происходит трансформация семантики концептосочетания *черный ход* в русле мифологических представлений. *Черный ход* становится входом в подземное царство, в Аид: «— А это, Марина, вход в Аид. Сюда Орфей входил за Эвридикой» [2: 195]. Таким образом, Максимилиан Волошин вводит Цветаеву не просто в темный грот, а через черный ход он вводит ее в Аид.

Этой ситуации она противопоставляет другую: «Сколько водили меня по черным ходам жизни, заводили и бросали, — выбирайся как знаешь. Что я в жизни видела, кроме черного хода? и чернейших людских ходов? А вот что: *вход* в Аид» [2: 196]. В данном случае под *черными ходами жизни* подразумеваются тяжелые, беспросветные жизненные ситуации, из которых нет выхода, как нет выхода из темного грота. Наряду с этим в данном отрывке реализуется переносное значение лексемы *ход* — это продуманное действие, поступок, имеющие определенную цель [1: 610]. Определение в превосходной степени *чернейшие*, которое относится к людским поступкам, имеет здесь значение 'коварные', 'низкие'.

Далее в тексте очерка ситуация «входа в Аид» получает переосмысление. Здесь необходимо вспомнить, какую важную роль в жизни Цветаевой сыграл Максимилиан Волошин. Волошин оказал Цветаевой особую поддержку. Он был одним из немногих, кто заметил и одобрил ее первую книгу стихов «Вечерний альбом» (1910). Таким образом, «вход в Аид» — это вход в литературу, вход в поэтическое творчество. А первым поводом в этот мир становится для Цветаевой (как для героини очерка, так и для реальной Цветаевой) Волошин. И как нет выхода (возможности возвращения) из царства мертвых, так нет возможности вырваться из стихии творчества, перестать быть поэтом.

Итак, выстраивается следующая смысловая цепочка с концептосочетанием *черный ход*, демонстрирующая связь всех его значений:



Благодаря анализу концептосочетания *черный ход* мы можем увидеть многомерность концепта «черный» в прозе М. И. Цветаевой, его связь с концептами творчества и поэтического вдохновения (что и определяет в целом значимость данного концепта в концептуальной картине мира М. И. Цветаевой).

## Литература

1. Словарь русского языка: В 4 т. / Отв. ред. А. П. Евгеньев. Т. 4. М., 1981–1984.
2. Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4. М., 1994–1995.

## О единицах поэтического дискурса (на материале поэзии А. А. Тарковского)

Г. Ю. Вяткина

Уральский государственный университет им. А. М. Горького (Екатеринбург)

galina\_wiatkina@mail.ru

Поэтический дискурс, дискурсные единицы, поэтическая графика, рифма, строфа

**Summary.** This paper contains description of poetic discourse units (using the material of poetics texts of A. A. Tarkovsky). Referring to the methods of famous scientists, the author proposes phased analysis of the poetic discourse (rhythm, rhyme, graphics, stanza).

1. Долгое время в отечественной филологии поэтический текст был объектом исследования литературоведения, сти-

хования, культурологии и проч. Считается, что лингвистика обратилась к исследованию поэтического текста в пер-

вой четверти XX века (точнее, в период 1914–1916 гг., когда появляется Общество по изучению поэтического языка).

2. Важной частью лингвистического анализа поэтического текста является исследование **поэтического дискурса** как совокупности единиц, которые формируют поэтическое высказывание. В настоящее время теорию поэтического дискурса и дискурса художественного текста в целом разрабатывают Л. Г. Бабенко и Ю. В. Казарин.

3. Под **дискурсом** мы будем понимать набор языковых средств и орудий, тот инструментарий, который формирует поэтическое высказывание, облекает авторскую мысль в форму, вербализует, «оязыковляет» мысль. Порядок анализа поэтического дискурса представляет собой поэтапный анализ всех дискурсивных единиц поэтического текста. За объем материала нами была принята *строфа* как тематическое и синтаксическое целое, характеризующееся логической завершенностью и целым рядом формальных признаков: ритмико-интонационным единством, метрической структурой, графическим выделением, повторяемостью. Единицами поэтического дискурса являются **метр, ритм, графика, рифма**. Среди использованных нами методов исследования выделяются метод сплошной выборки, прием статистического описания, а также графический метод анализа ритма А. Белого.

4. При анализе ритма нами был использован графический метод А. Белого (подвергшийся коррекции и расширению). Данный метод заключается в подсчете количества стиховых отступлений от канонического метра по типу спондея или пиррихия. Превалирование метрических отступлений по типу пиррихия над отступлениями по типу спондея в поэтических текстах А. А. Тарковского в целом говорит об ускорении поэтического ритма, своеобразном убыстрении его темпа. Но для поэтического ритма А. А. Тарковского характерно снижение количества ритмических отступлений в последней строфе (в последней строке стихотворения отступления от метра минимальны, а иногда и вовсе отсутствуют). Происходит выравнивание интонации (именно выравнивание, а не замедление, характерное для стихов, содержащих спондеи). Сам А. А. Тарковский читал свои стихи подобным образом: «Последние две строки он обычно произносил медленнее и тише, как бы замирая к концу и возвращая стихотворение туда, откуда оно пришло: в тишину, безмолвие, небытие», — писала Лариса Миллер. Метрические отступления А. Тарковского представляют собой классические отступления, характерные для поэтических текстов XIX века (отступления в четырехстопном хорее на 1-й и 3-й стопах одновременно, частотные в пятистопном ямбе добавочное ударение 1-м и ослабленное 8-м слоге, классическое положение пиррихия в личных и притяжательных местоимениях и служебных словах).

5. Единицы поэтической графики А. А. Тарковского рассматриваются как подтип традиционной графики, которая характеризуется особой строфической функцией, при реализации которой отдельные строки могут быть смещены по отношению друг к другу, а не выстроены традиционно. Низкая частотность использования графических приемов может свидетельствовать об особенной смысловой нагрузке, которую несут на себе отдельные случаи графического выделения. Так, чаще всего графически в поэтических текстах А. А. Тарковского выделяются глаголы движения (*хо-*

*дят* (мухи), *разбредаются* (души), *иллют* (секунды), *плещутся*, *подымаются* и т. д.). Такое выделение представляет собой написание каждого глагола в отдельной строке, а весь ряд однородных членов (глаголов) выстраивается в виде т. н. лесенки. Т. о., графика несет на себе идейную нагрузку и призвана выражать дополнительную идею движения, динамики движения. Помимо этого, необходимо отметить, что в звучащем стихотворении графике соответствует интонация, с помощью которой расставляются смысловые акценты, следовательно, то, что выделено графически, выделяется при чтении голосом. Графика Тарковского играет роль скорее не визуализации текста (как в текстах, относящихся к подтипу нетрадиционной графики), а строфообразования, интонирования текста.

6. Главным аспектом анализа рифмы является описание рифменных компонентов с точки зрения их частеречной принадлежности (морфологическое описание рифмы). Данный анализ показал, что на первом месте по частотности употребления в поэтических текстах А. Тарковского стоят существительные, затем (по степени уменьшения частотности) — глаголы, прилагательные, местоимения и наречия. Превалирование существительных, с одной стороны, говорит о т. н. стилистической нейтральности текста (преобладание глаголов — о его динамике, прилагательных — о большей описательности, созерцательности), на фоне которой появление в рифме других категорий становится более ощутимым, а значит, несет на себе дополнительную смысловую нагрузку. С другой стороны, доминирование существительных над другими частями речи может говорить об особом отношении автора к миру. Примечательно то, что рифмующиеся существительные в подавляющем большинстве являются конкретными и используются автором преимущественно в главном (именительном) падеже. Поэт в этом случае выступает как номинатор мира, исходит из самой сути вещи, из ее — в бытовом плане — предметности и — в плане уже бытийном — вещности, а не из ее признака (прилагательного) или присущего ей действия (глагола). Самой распространенной рифменной парой в поэтических текстах Тарковского является пара **конкр. сущ.-ое в им. п. + конкр. сущ.-ое в им. п. или конкр. сущ.-ое в им. п. + глагол**. Причем часто в качестве глагольного компонента выступает либо бытийный глагол «быть», либо глагол движения в бытийном значении, либо глагол речи (*Даниил — заговори; треть — умереть; княгиня-зезица — сниться; пела — тело; Гамлет — мямлит*). В рифмующихся компонентах могут актуализироваться своеобразные «спящие», «ускользящие» семы, которые отсутствуют в словарном значении слова, и возникает т. н. «мерцание смыслов».

7. Единицы поэтического дискурса выполняют в тексте несколько основных функций: текстообразующую, смысловыразительную, смыслообразующую, строфическую (строфообразующую) и эстетическую. Причем дискурсивные единицы не функционируют обособленно. Так, при ослабленной строфоорганизующей функции графики, та же функция особенно выражена рифмой. Мы ни в коем случае не можем говорить о доминировании той или иной функции в дискурсе поэтического текста. В поэтическом тексте равноправно действуют все характеризующие его функции. Вопрос заключается в распределении данных функций между разными дискурсивными единицами.

## Психолингвистическая интерпретация художественного текста (на материале прозы В. В. Набокова)

Т. Г. Галкина

ГОУ ВПО «Сибирская государственная автомобильно-дорожная академия» (Омск)

Galka\_galka@mail.ru

Психолингвистика; образ сознания; автор; художественный текст

**Summary.** The paper deals with the problem of emotional-semantic dominant and dominating representative system interrelation. The material under study is V. V. Nabokov's short stories.

Антропоцентрическая направленность современных лингвистических исследований реализуется в научном интересе к когнитивным и психологическим аспектам изучения речевой деятельности и художественного текста. Одно из направлений подобного изучения — исследование способов вербальной репрезентации авторского сознания как организую-

щего центра текста (В. П. Белянин, Л. О. Бутакова, В. А. Пищальникова), в русле которого и выполнено данное исследование.

В настоящем исследовании предпринята попытка теоретически обосновать и продемонстрировать на конкретном материале применение психологической модели структуры

образа сознания Ф. Е. Василюка к анализу художественного текста. На базе модели Ф. Е. Василюка была разработана методика выявления и описания компонентов структуры образов авторского сознания, репрезентированных в художественном тексте, позволяющая расширить представления современной теории текста о сущности художественного текста и о способах реализации в нем авторского сознания.

Методика поэтапного психолингвистического анализа, разработанная в рамках данного исследования, включает ряд последовательных операций: выявление персонажа, в сознании которого локализован исследуемый образ; определение пространственно-временной локализации образа; описание динамического развития образа на основе сюжетной организации текста; анализ вербальных средств актуализации компонентов структуры образа; определение доминантной репрезентативной системы по текстовым маркерам. На основе предложенной методики в массиве произведений одного автора (В. В. Набокова) были выявлены и описаны частотные и малочастотные компоненты художественных образов, установлена степень интенсивности их выраженности; определена эмоционально-смысловая доминанта периода творчества и качество ее репрезентации; обнаружены актуальные полюсы образа авторского сознания и по ним реконструирован его целостный образ.

Структура образа сознания, репрезентированного в художественном тексте, представляет собой сложное, многокомпонентное образование, все составляющие которого (предмет, значение, личностный смысл, слово, чувственная ткань) взаимосвязаны и взаимообусловлены. Наполненность отдельных образов сознания конкретного индивида обусловлена как общей природой сознания и индивидуальной его спецификой, так и так и ситуативной направленностью сознания, и зависит от мотива психоментальной деятельности индивида. Степень представленности и важности различных компонентов структуры образа может быть неодинаковой. Анализируя тексты В. Набокова из сборника «Соглядатай», можно выявить некоторые особенности вербальной репрезентации содержания образов сознания. Полюс предмета в исследуемых образах актуализируется посредством предметно-конкретных репрезентаций и ассоциаций. Чувственная ткань предмета актуализируется через эмоциональные смыслы, включенные в структуру образа, которые репрезентируют отношение говорящего к объекту речи, т. е. к персонажу. Впечатление от предмета актуализируется при помощи описания внешности и характера. Визуальная репрезентативная система повествователя доминирует. Специфика полюса значения и чувственной ткани значения образов авторского сознания, репрезентированных в рассказах В. Набокова, заключается в том, что часто наблюдается эмоциональное несоответствие между универсальным и окказиональным значениями. Вследствие этого герои ощущают дискомфорт, уныние, тоску, желание уйти. Это противоречие зафиксировано и на уровне чувственной ткани значения. В текстах В. Набокова репрезентирована эмоционально-смысловая доминанта «противопоставление реального и ментального мира», которая актуализируется в следующих смыслах: одиночество, обращенность в воспоминания, неустрашенность, бедность, холод, пессимизм, смерть, безысходность, — от-

носителю реального мира, и относительно ментального мира: сон, спокойствие, свобода, радость, счастье, любовь, улыбка. Соответственно, эти смыслы сопровождаются отрицательными и положительными эмоциями. Особенность репрезентации полюса слова заключается в использовании большого количества метафор и метонимий в текстах рассказов. В ходе исследования было отмечено, что наиболее частотно и разнообразно в текстах рассказов представлена метафоризация, совмещающая смысловые пространства природы и человека, оставляющая преобладающим зрительное восприятие. Чувственная ткань слова актуализируется, как правило, в образах второстепенных героев, для создания более емкого портрета, детальной характеристики героя посредством ассоциаций, затрагивающих все репрезентативные системы говорящего и читающего. Повествовательная смысловая организация анализируемых рассказов обнаруживает доминирование образов сознания, созданных на базе визуальной перцепции.

Установлено, что в текстах В. В. Набокова эмоционально-смысловая сфера сознания автора соотносится с перцептивной, обуславливая на уровне вербальной репрезентации взаимосвязь эмоционально-смысловой доминанты текста и ведущей модальности восприятия. Так, мы можем наблюдать, что противопоставление визуальной и кинестетической репрезентативных систем в описании действительности структурирует эмоционально-смысловую доминанту текстов рассказов В. В. Набокова, и, следовательно, входит в замысел речевого произведения. Подобное проявление особенностей аффективно-эмоциональной системы автора является смыслообразующим фактором, противопоставляя смысл «наблюдение», связанный с концептом «ментальный мир», и смысл «чувствование», связанный с концептом «реальный мир».

Результаты проведенного исследования позволили констатировать, что в чувственной ткани образа сознания выделяются две взаимозависимые стороны: первая связана с предметным содержанием образа и с эмоционально-смысловой доминантой, вторая же — с системой восприятия автора. Чувственная ткань образа сознания, репрезентированного в художественном тексте, может быть охарактеризована двупланово. Первый «слой» чувственной ткани образа сознания отражает специфику эмоционально-смысловой сферы сознания автора, его творческий замысел. На этом уровне могут быть проанализированы такие компоненты художественного текста, которые несут смысловую нагрузку: заглавие, сюжет, композиция, эмоционально-смысловая доминанта. Второй план — физиологический. Анализируя репрезентативные системы автора и маркеры их отражения в художественном тексте, мы анализируем особенности авторского восприятия и речетворчества, обусловленные не ментальными, а скорее физиологическими причинами. В ходе лингвистического анализа текста такое искусственное разделение представляется целесообразным, так как дает возможность комплексного, всестороннего, но в то же время структурированного и легко производимого и воспринимаемого текстового анализа, классификации и упорядочивания языковых и речевых единиц, служащих для репрезентации отдельных компонентов образа сознания.

## **«Языковая личность», «языковая картина мира» в русской «деревенской прозе» второй половины XX века**

**А. П. Герасименко**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

apgerasimenkomsu@mail.ru

*Деревенская проза, языковая личность, диалог*

**Summary.** The language of «village prose», a trend in Russian literature of XX-th century (in the second half), is analyzed through a prism of linguistic categories.

По мнению многих, эталоном художественности в русской литературе второй половины XX века являлась «деревенская проза». Ее теоретик и практик Федор Абрамов, выступая в июне 1976 года на VI съезде писателей СССР, говорил: «...так называемая деревенская проза... давно уже вышла на передовые рубежи нашей литературы. Я бы сказал больше: она во многом определяет лицо современной литературы...» [6: 573].

«Деревенская проза» создавалась писателями, вышедшими из деревни, художественный мир которых формировался под влиянием языка, менталитета деревенской жизни — Крестьянской Вселенной, которая и была колыбелью русского языка.

Писатели-«деревенщики» на десятилетия опережали историков, еще задолго до открытия архивов, опираясь на свидетельства очевидцев, память народную и свой личный

опыт, художественно воссоздали во многом трагическую историю советской деревни периодов коллективизации, Великой Отечественной войны, послевоенного восстановления разрушенной страны, нового времени. Об этом написаны статьи и книги.

Но до сих пор нет обстоятельных исследований о титанической работе, по сути, реформе русского литературного языка, осуществленной Ф. Абрамовым, В. Астафьевым, В. Шукшиным, В. Беловым, Ф. Распутиным, И. Акуловым, В. Солоухным, С. Залыгиным, Б. Екимовым и другими деревенскими писателями, которые достигли высокого уровня языковой выразительности, установив, таким образом, новые критерии художественности.

На мой взгляд, именно в деревенской прозе нашли свое наиболее полное воплощение такие смыслы, которые заключены в новых понятиях (категориях) лингвистики «языковая личность» и «языковая картина мира».

Одна из основных форм бытования «языковой личности» в жизни и литературе — ее высказывания, диалог, а множества личностей — полилог (массовая диалогическая сцена). Именно эти формы функционирования живого языка и являются основополагающими в «деревенской прозе».

Но как по-разному к диалогу относятся писатели-современники, к примеру, Ю. В. Трифонов (1925–1981) и Ф. Абрамов (1920–1983).

«А мне, честно говоря, представляются скучными страницы с бесконечными диалогами» [4: 175], — писал Ю. Трифонов. «...Мне кажется, что я больше могу выразить авторской речью, схватить суть диалога. Можно сказать: ту характерность, которая дается диалогом, можно передать в одной-двух фразах, не нужно писать целые страницы для этого! Диалоги тоже надо умело прессовать. Это необыкновенно трудно» [3: 190].

Не исключено, что для прозы города этот путь и является единственно плодотворным, поскольку в этом случае писатель имеет возможность опереться на собственную «языковую личность (несобственно прямая речь автора). Ведь индивидуальный язык городского социума, десятилетиями подвергавшийся агрессивному напору, стертой речи средств массовой информации обмелел, а писатели почувствовали большие трудности в работе с диалогом.

Деревенский же мир, несмотря на серьезные социальные деформации во второй половине XX века, возможно в силу относительной замкнутости и консервативности, все еще сохранял свою сложившуюся веками языковую индивидуальность. Летом 1974 года, будучи в родной деревне Вёркола (Архангельская область), Ф. Абрамов записывал:

«Не перестаю удивляться, не перестаю записывать перлы народного творчества. Я не говорю о талантливых слово-творцах — это особ статья. Этим сам бог талант дал.

Да ведь и самые обычные люди в деревне захвачены стихией словотворчества» [1: 41].

Он с удовольствием вступал в разговоры с веркольцами, с восторгом слушал северную говорю.

К тому же вряд ли можно согласиться с Ю. Трифоновым, что диалогичная и другая — через авторскую речь — формы раскрытия языковой личности в художественной литературе равноценны и взаимозаменяемы. Ведь через диалог передается не только семантика речи героев, но и ее ин-

тонация, склад мышления, в диалоге идет сопоставление, а иногда и противопоставление личностей. Без диалога, полилога невозможно в пересказе воспроизвести массовые сцены. Ф. Абрамов мастерски владеет приемами диалогического воссоздания языковой личности. Он же непревзойденный мастер построенных на полилоге массовых сцен. Достаточно вспомнить сцену районного партийного актива, принципиальную для раскрытия характера Подрезова («Пути-перепутья»), которая являет собой яркую языковую картину жизни партноменклатуры районного масштаба.

«Языковая личность» в художественном мире Абрамова далеко не всегда — личность положительная. Михаил Прялин в языковом отношении явно уступает своему антиподу Егорше, а Анфиса Минина — Ваваре Иняхиной. Не всякий герой в жизни и литературе наделен языковой выразительностью, а лингвистическая категория «языковая личность» применительно к герою поможет оттенить лишь индивидуальность, и не всегда раскроет его социальные и нравственные качества.

И тем не мене, «деревенские прозаики» языковые характеристики героя считают необходимыми. Они придают большое значение индивидуальному живому слову персонажа.

«...Когда я начинаю работу, то составляю словарь, — говорит В. Распутин. — Старуха, скажем, должна произносить такие слова и обороты, другая старуха — несколько иные, потому что каждый человек владеет активно именно «своими» словами и оборотами» [2: 14]. То есть, говоря языком современной лингвистики, Распутин в начале творения составляет словарь ключевых концептов языковой личности.

Далее. Самые значимые, глубокие по мысли рассказы Шукшина строятся на диалоге, живом слове «языковой личности» («Бессовестные», «Срезал» и др.). По мнению Распутина языку, на котором пишут деревенские писатели, выучиться нельзя: «Этот язык принадлежит только им и их героям, с которыми они долго жили, впитали его...» [2: 14]. Тем ценнее и уникальнее их творчество.

Проблема «языковой личности» применительно к литературоведению и литературе в целом сложна и многообразна. Ведь степень выраженности человека в его речи может быть разной, к примеру, «языковые личности» города и деревни могут иметь как общие, так и различные элементы языковых характеристик, скажем несовпадающие ассоциативные связи. Увидев дубовый лист, крестьянский писатель никогда не воскликнет: «Дубовый лист виолончельный!». Эта метафора А. Вознесенского из поля ассоциаций горожанина.

На «Языковую личность», как и на человека в целом, могут влиять многие факторы, и это предмет коллективных усилий ученых. Мы же рассмотрели лишь некоторые особенности «языковой личности» в прозе писателей, сформировавшихся в крестьянской среде.

### Литература

1. Абрамов Ф. Дом в Вёрколе. Документальное повествование Л. В. Крутиковой // Наш современник. 1986. № 3.
2. Распутин В. Очищение человека // Неделя. 5–11 сентября. 1977.
3. Трифонов Ю. В кратком — бесконечное. Беседу вел А. Бочаров // Вопросы литературы. 1974. № 8.
4. Трифонов Ю. Продолжительные уроки. М., 1975.
5. Шестой съезд писателей СССР. 21 июня — 25 июня 1976 г. Стенографический отчет. М., 1978.

## Семантика цветообозначений в заглавиях художественных текстов русских авторов

И. А. Герасименко

Донецкий национальный университет (Украина)

iragerasimenko@mail.ru

Цветообозначение, художественный текст, заглавие, семантика

**Summary.** This present paper is devoted to the usage of the color-names in the titles of the fiction of Russian authors. Connection of the colour-names semantic with the historical, mythological, cultural, natural realities, with the texts of other authors and genres, with the phenomenon of the symbolic and intertextual character is analyzed in our reserch.

### 1. Заглавие как имя текста.

Одним из компонентов художественного произведения является его заглавие. Воплощая смысл текста, заглавие формирует его предпонимание, становится первым шагом к интерпретации. Определенный объем знаний передают в заглавиях и цветообозначения (далее — ЦО), которые обеспечивают декодирование текста, соотносят сам текст с его

художественным миром — главными героями, сюжетными линиями, хронотопами изображаемого мира. Ввиду этого ЦО несут в заглавиях разные значения — буквальные и переносные, имеют метафорические и символические пересечения, соотносятся с литературной, фольклорной и мифологической культурными традициями, осложняются интертекстуальными смыслами.

## 2. Спектральные значения ЦО в заглавиях.

Спектральные значения в составе заголовков художественных произведений русских авторов эксплицируются как одним (типа «Красные цветы» Б. Окуджавы, «Голубое небо» Д. Мережковского, «Зеленый луг» Б. Ахмадулиной, «Желтый свет» К. Паустовского), так и несколькими (типа «Алая и белая» К. Бальмонта, «Песне о черном и белом лебедях» В. Высоцкого, «Красный олень — белый олень» К. Булычева, в «Рыжие, гнедые, серые, воронье» А. Куприна) колоративами. Иногда заглавие с колоративным компонентом представлено «иноязычным» именованием, которое подчеркивается фонетическим обликом слов (ср. заголовок «Блэк энд уайт» В. Маяковского, в котором буквальная семантика транслитерированных слов коррелирует с актуализацией расовых признаков). Есть случаи, когда разные колоративы описывают в заглавиях одни и те же спектральные смыслы (типа ЦО *белый, серый, седой* в заголовках «Белая страна» К. Бальмонта, «С серого севера» В. Набокова, «Седое утро» А. Блока, которые участвуют в характеристике покрытых изморозью объектов и актуализируют смыслы «светлый», «белый»). Такое употребление ЦО связано с их функционально-семантической многослойностью, позволяющей им входить в синонимические ряды.

## 3. Переносные значения ЦО в заглавиях.

В заголовках ЦО в силу своей многозначности выступают словами, реализующими несколько смыслов. Ср. названия «Черная шаль» А. Пушкина с коррелирующими значениями «черный» и «траурный» в лексеме *черный*, «Красный цветок» В. Гаршина с «красный» и «кровавый» в слове *красный*, «Алые паруса» А. Грина со «светло-красный» и «волшебный» в ЦО *алый*, «Белый пароход» Ч. Айтматова с «белый» и «красивый», «далекий» в адективе *белый*. В таких заглавиях реализовано прямое денотативное значение колоративов с возможным импликационалом, который декодируется, исходя из содержания произведения. Есть случаи, когда в заглавиях отражено метафорическое «прочтение» семантики колоративных слов. Ср. заголовки «Белый рай» В. Набокова, «Белый цвет» И. Бунина, «Белое безмолвие» В. Высоцкого, где *белый* — это «хороший», «блаженный», «чистый» [2 (1), с. 78]. «Черный сон» А. Ахматовой, «Черный человек» С. Есенина, «Черная кровь» А. Блока, где *черный* — это «плохой», «страшный», «злостный», «коварный» [2, т. 4: 668] с дополнительными авторскими смыслами «непокорный», «адский», «ядовитый».

## 4. Интертекстуальность заглавий с колоративным компонентом.

Помимо буквальных и переносных значений, ЦО в составе заголовков могут иметь интертекстуальные смыслы, проявляемые в виде цитат, аллюзий, реминисценций. Ср. название «Ночевала тучка золотая» А. Приставкина, в котором содержится авторская рефлексия на строки «Утеса» М. Лермонтова. Или заглавие «Очи черные» М. Лермонтова, в котором отражена прямая отсылка к цитате цыганского романа «Очи черные, очи страстные, / Очи жезуиче и прекрасные!...». В заголовках используются также колоративы как компоненты «чужих» текстов с символическими смыслами. Например, в заголовке повести В. Шукшина «Калина красная» вынесена цитация неоднократно включенной в текст русской народной песни *Калина красная, / Калина вызрела, / Я у залоточки / Характер вызнала...* В указанном заглавии слово *красный* с буквальным значением «красный» входит в состав фитоэпонима. Издревле на Руси горечь созревших плодов калины символизировала предстоящие испытания супругов на прочность их любви и верности, понималась как предвестница ожидаемых трудностей. Считается, что именно «под впечатлением народного песенного

образа» [1: 215] автор в качестве названия повести использовал данное колоративное сочетание.

В колоративных заголовках реализована не только межтекстовая параллель с народными песнями, но и с фольклорными и литературными сказками и песнями. Так, в заглавии «Мороз, Красный нос» Н. Некрасова использован фольклоропоним *Мороз-Красный Нос*, отсылающий к русской народной сказке «Морозко». В названиях «Поступили в продажу золотые рыбки» К. Булычева и «Песня о синей птице» А. Галича вынесены ставшие прецедентными именами зоопонтоны *золотая рыбка* и *синяя птица* из «Сказки о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина и пьесы «Синяя птица» М. Метерлинга. В заглавиях «Белое платье Золушки» и «Синяя борода» К. Булычева задействованы антропоэпонимы из «Золушки» и «Синей Бороды» Ш. Перро. В семантически емкой форме этих прецедентных имен с колоративным компонентом сконденсировано историко-культурное понимание заглавия, его связь с предтекстом.

Есть случаи, когда в заглавии с ЦО содержится аллюзия на известное произведение, однако колоратив в его составе имеет другую смысловую нагрузку. Так, в названии «Сказка о красной шапочке» В. Маяковского отражена рефлексия на заглавие «Красная шапочка» Ш. Перро и Е. Шварца. Однако в сочетании *красная шапочка* как компоненте заголовка В. Маяковского лексема *красный* уже не реализует тему «храбрый ребенок» [1: 236]. В выражении *красная шапочка* В. Маяковского колоратив *красный* передает цветовое значение с дополнительным «революционный» [2, т. 2: 122]. В результате образ, связанный с «чужим» текстом, порождает новые смыслы и приобретает многозначность.

## 5. ЦО как компонент фразеологизма в составе заглавия.

Вынесенные в заглавия ЦО нередко являются компонентами фразем. Ср. название «Желтый дом» С. Черного, в котором использована фраза *желтый дом* «сумасшедший дом» [3: 194]. Этим выражением в виде метонимического переноса автор характеризует весь Петербург с его холодом, дождями и тьмой, расширяет передаваемый им смысл. В названии «Черная магия» М. Зощенко адектив *черный* употреблен в составе речения *черная магия* [3: 338], понимаемое как таинственная способность воздействовать на вещи и людей, не прибегая к помощи естественных средств, а с помощью оккультизма, заклинаний, молитв и амулетов. Встречаются колоративные заголовки, в состав которых включен отдельный элемент устойчивой структуры. Так, в заглавии «Розовый чулок» А. Чехова содержится намек на фразу *синий чулок* [3: 703]. Здесь в виде реминисцентной отсылки образ эмансипированной женщины (синего чулка) противопоставлен образу неграмотной, но женственной героине (розовому чулку). Использование лексемы *розовый* в данном заглавии вполне оправдано, так как это слово передает смысл «ничем не омраченный, заключающий в себе только приятное, радостное, светлое» [2, т. 3: 728].

Итак, ЦО в составе заглавий художественных произведений русских авторов передают буквальные и переносные значения, выступают авторской рефлексией на известные в языке и культуре выражения, которые в неизменном или ассимилированном виде создают прогнозируемое предположение содержания текста.

## Литература

1. Берков В. П., Мокиенко В. М., Шулежкова С. Г. Большой словарь крылатых слов русского языка: Около 4000 единиц. М., 2000.
2. Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М., 1981–1984.
3. Фразеологический словарь русского литературного языка / Сост. А. И. Федоров. М., 2001.

## Оценка и анализ разных культур: понятия «разъединенности» в постсоветской детской литературе

Р. Грин

Гриннелльский Колледж (Айова, США)

greener@grinnell.edu

Постсоветская детская литература, национальность, разные культуры

**Summary.** Post-Soviet children's literature, nationality, different cultures, constructions of otherness.

Мой доклад о моей научно-исследовательской работе на тему «Оценка и анализ разных культур: понятия „разъединенности“ в постсоветской детской литературе». Я исследую постсоветские публикации на тему различных этнических

разъединенности» в постсоветской детской литературе». Я исследую постсоветские публикации на тему различных этнических



особенностей, отраженных в российской детской литературе, изданной в течение всего постсоветского периода. Я особенно интересуюсь таким явлением, как падение Советского Союза изменило российское восприятие национальной культу-

ры и понимания «otherness». Я изучаю критику и отзывы читателей на работы, написанные самыми популярными постсоветскими детскими авторами. Я обращаю особое внимание на детскую книгу Веры Тименчик «Семья у нас и у других».

## Языковые эксперименты А. Вознесенского в конце XX столетия: поэма «Компра»

С. П. Гудкова

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева  
sveta\_gud@mail.ru

Поэма, неологизм, языковой эксперимент, «кругомет»

**Summary.** Specifics of linguistic experiments in Voznesenskiy's poem «Kompri» is considered in this paper.

А. Вознесенский, до сих пор живущий «ностальгией по настоящему», остается одним из самых ярких представителей «эстрадной» поэзии 60-х годов XX века, в чьем творчестве звучащее эпатажное слово — одна из главных форм общения как с читателем, так и с аудиторией. Совершенно справедливо В. Катаев назвал поэзию А. Вознесенского «депо метафор» [2: 7]. Сам поэт значительный акцент делает именно на метафоре, называя ее «мотором формы». А. Вознесенский заново пересматривает наследие русских футуристов, обэриутов: возвращает утраченный интерес к смысловым звуковым переключкам, реанимирует и обновляет метафорический рисунок стиха.

Необходимо отметить, что ведущей темой поэзии А. Вознесенского является тема духовного распада, но со временем смысл ее существенно изменяется. Если в ранний период поэт говорил о распаде старых, отживших свой век форм жизни и искусства, мешавших рождению и утверждению нового, то на рубеже XX–XXI столетий речь уже идет о распаде бытийных, духовно-нравственных ценностей (поэмы «Компра», «Девочка с пирсингом», «Берегите зайк», «Вампы» и мн. др.).

Уже само окказиональное заглавие поэмы «Компра» (1996) не только каламбурное, но и знаковое для осмысления основного лирического мотива. Семантика неологизма «компра» (производное от слова «компромат») вбирает в себя всеобщее недоверие людей друг к другу. Жизнь с опаской, с оглядкой, шантаж, — это естественное состояние современного человека: «Объявлена всеобщая мобилизация компромата. Генштаб не спит. Компрабабушки пикетируют комправнуков. Про. Контра. Мат. Компрадорскую буржуазию вытесняет компрадорский пролетариат. Держите братьев Компрамазовых!» [1]. Экспериментальные словообразовательные приемы («компрабабушка», «комправнуки») создают прозрачный эффект распада семейственных отношений. В данном случае важной является и поэтическая отсылка к великому классику русской литературы Ф. М. Достоевскому («Про. Контра»), который через призму отдельно взятой, «случайной», семьи рассматривал современное состояние общества. Можно предположить, что поэт противопоставляет героев Ф. М. Достоевского, с одной стороны, потерявших, переступивших нравственные законы, но, с другой, — ищущих путей к духовному очищению, — их «дегенерирующим потомкам». Если у предшественника русской литературы все же остается вера в очищение и преобразование русского человека («Не убивал, но виновен»), то у современника нет такого оптимистического взгляда на будущее: «Богоматерь скомпрометирована. / Ее гонит с квартиры двуногий примат», — безапелляционно заявляет поэт [1].

В основе данной поэмы лежит непримиримый драматический конфликт лирического героя и общества, что позволяет причислить данное произведение к жанру лирико-драматической поэмы. Подтверждением данной мысли служит и сама композиция произведения, учитывающая форму классической драмы. А. Вознесенский выстраивает свою поэму не из глав или частей, а из актов (IV акта). Формальная организация поэтического текста также способствует передаче всеобщего состояния — компромата. Автор наряду с актами вводит и прослушивание кассет («первая сторона кассеты», «вторая сторона кассеты», «послушаем»), как неотъемлемую часть аудиокompromата (О Давиде одавидеодавидеода-

видеодавидео / Наши теннисные корты, / как авоська, полны компры. / Компромартовские кошки / мажут аудиофон» [1]).

Следует отметить и такой важный поэтический прием, играющий значимую роль в поэтическом тексте А. Вознесенского, — это «кругометы» («одавидеодавидеодавидеодавидео»). Данный прием некоторые исследователи склонны рассматривать как отдельный жанр — «однословие» [3: 204], берущий начало в творчестве русских футуристов («вольшевик» Хлебникова, «бюрократиада» Маяковского и др.) и активно развивающийся в поэзии постмодернизма (поэма Д. А. Пригова «Махроть всяя Руси»). Так М. Эпштейн замечает, что у каждого автора есть свой излюбленный способ формирования новых слов: «Если у Хлебникова это сращение корней, то у Маяковского — экспрессивная аффиксация или переаффиксация, ломание слова через отрыв и присоединение новой приставки или суффикса («громодье», «выжиревший», «препохабие», «тмугатараканьясь») [4]. В творчестве А. Вознесенского исследователь обнаруживает особый способ создания однослова — «многочленные», «гусеничные» однослова, в которых конец одного слова становится началом другого» «матьмамьмамьма» («мать» переходит в «тма» и обратно), <...> Часто такие потенциально бесконечные «словословия» записываются в виде спирали или круга, где нет входа и выхода, но только переход одного слова в другое, своего рода буквенная вибрация» [4]. Сам поэт называет данный тип словообразования — «кругометом» или «круговой метафорой», видя в таком круговращении важную поэтическую находку.

В поэме «Компра» выделенный «кругомет» («О Давиде одавидеодавидеодавидеодавидео») выполняет важную идейно-смысловую нагрузку. Упоминание о Давиде, идеальном властителе еврейского народа, объединившем царства Израиля и Иудеи, в данном случае выступает как символ могущества и засилье шантажа, компромата, разрушения родственных связей (в цепочке неразрывного слова угадывается переход от «давида» к «видео»).

Противостоянием против всеобщего распада в творчестве А. Вознесенского чаще всего выступает поэзия и искусство в целом. В финале данного произведения звучит характерный для всего творчества автора мотив подвижничества заступничества и возрождение христианских ценностей: «доказав Всевышнему аутентичность, / предъявлю за людей чистоты компромат. / <...> / Неужель ты впрямь, Россия — / Компроматная мессия?!» [1]. В финале голос поэта сливается с голосом лирического героя, становясь одним целым, личностно пережитым.

Таки образом, с одной стороны, оставаясь в русле классической традиции русской литературы, а, с другой, — репрезентируя эксперименты авангардного искусства, А. Вознесенский и сегодня является своеобразным поэтическим символом времени.

### Литература

1. Вознесенский А. Компра. Поэма // <http://avos111.narod.ru/beregite-saik.htm>.
2. Катаев В. Немного об авторе // Вознесенский А. Тень звука. М., 1969. С. 3–9.
3. Эпштейн М. Слово как произведение, о жанре однослова // Новый мир. 2000. № 9. С. 204–215.
4. Эпштейн М. Типы новых слов: опыт классификации // Культура письменной речи // <http://www.gramma.ru/KOL/?id=1.32>.

## Образ борозды в поэтике М. А. Шолохова

О. А. Давыдова

Московский государственный гуманитарный университет им. М. А. Шолохова

dav.ol@mail.ru

Шолохов, борозда, символ, фразеология, словарь

**Summary.** *Furrow* is among the most frequent words in Sholokhov's oeuvre and has a symbolic meaning as well. He used many an idiom containing this lexeme.

М. А. Шолохов познакомил читателя с жизнью особого народа России — донских казаков. В менталитете казака-мужчины особое место занимали служба и земля. Основным предназначением казака было честно отслужить положенное и, вернувшись домой, стать хорошим хозяином, возделывая землю, завоеванную предками и обильно политую казачьей кровью. Когда Аксинья предлагает Григорию бросить все и уйти из хутора на шахты, Григорий в грубоватой форме отвечает ей, почему такое бегство невозможно для него: — *Дура ты, Аксинья, дура! Гутаришь, а послушать мне на этот год. Не годится дело... От земли я никуда не тронусь. Тут степь, дыхнуть есть чем, а там? Прошлую зиму ездил я с батей на станцию, там было-к пропал. Паровозы ревут, дух там чижейель от горелого угля. Как народ живет — не знаю, может они привыкли к этому самому угару... — Григорий слезывает и еще раз говорит: — Никуда я с хутора не пойду* («Тихий Дон», 1, XII).

Писатель много раз показывает, что мечты любого казака, в том числе и Григория, воплотившего в себе лучшие казачьи черты, связаны с землей, с мирным трудом земледельца: *Цепь дней... Звено, вкованное в звено. Переходы, бои, отдых. Жара. Дождь. <...> Голова от недосыпания тяжелей снаряда трехдюймовки. Отдохнуть бы Григорию, отстать! А потом ходить по мягкой пахотной борозде плугатарем, повсвистывать на быков, слушать журавлиный голубой трубный клич, ласково снимать со щек наносное серебро паутины и неотрывно пить винный запах осенней, поднятой плугом земли. А взамен этого — разрубленные лезвиями дорог хлеба* («Тихий Дон», 6, X). Для казаков борозда является символом мирной жизни земледельца.

Прямое значение слова в русском литературном языке и в языке писателя одинаково: 1. 'Углубление в земле, неглубокая канавка, образуемая при вспашке' [1]. Лексема в этом значении встречается во всех произведениях Шолохова: *Давит на поручи Гришка, чуть не в колено землю выворачивает, а Пахомыч по борозде глянецвитой ковыляет, кнутом помахивает да на сына любит: даром что парню девятнадцатый год, а в работе любого казака за пояс заткнет* («Коловерть», V); *На закате солнца Давыдов выпряг в конце гона быков и разналыгал их. Он сел около борозды на траву, вытер рукавом пиджака пот со лба, дрожжащими руками стал сворачивать папироску — и только тогда почувствовал, как сильно устал* («Поднятая целина», 2, VII).

Таким же, как в литературном языке, является и одно из переносных значений лексемы: 5. 'Глубокая морщина, складка на коже' [1] — *Приподнимая голову, улыбнулся отец, сощурились выцветшие серые глаза, на щеках, заложивших серой щетиной, вылегли черные гнутые борозды* («Путь-дороженька», 1, I).

При описании революционных событий слово *борозда* превращается в символ разделения. Действие большинства «Донских рассказов» и романа «Тихий Дон» происходит во время коренных изменений, которые делят людей на принявших революцию и борющихся с нею, нередко непримиримыми врагами становятся не только казаки и иногородние, богатые и бедные казаки, но и члены одной семьи: отец и сын («Родинка», «Продкомиссар», «Бахчевник» и др.); братья («Червоточина», «Путь-дороженька» и др.). Глубокие преобразования, происходившие в стране, молодой писатель сравнивает с глубокой пахотой: *А тот самый Ленин — старшой у большевиков — народ поднял, ровно пахарь полосу плугом* («Нахаленок» — такими понятными с детства образами рассказывает о революционных преобразованиях бывший пастух, а потом революционных матрос Фома маленькому сыну Мишке). Поэтому закономерен «пахотный» образ великого раздела — *борозда: Со дня перевыбо-*

*ров через хутор словно кто борозду пропахал и разделил людей на две враждебные стороны* («Смертный враг»).

Особенностью функционирования слова *борозда* в дискурсе Шолохова является частое использование его в поэтических средствах, где у слова чаще всего реализуется значение 'Жизненный путь'. Жизнь особо не задумывавшегося о ней Митьки Коршунова сравнивается с пахотной бороздой: *Была для Митьки несложна и пряма жизнь, тянулась она пахотной бороздой, и он шел по ней полноправным хозяином* («Тихий Дон», 4, VI). Писатель использует разнообразные ФЕ с лексемой. В литературном языке не отмечены ФЕ с этим компонентом, диалектные словари фиксируют две ФЕ: как бык в борозде (дверях) *упереться* 'Упорно, ни в чем не уступая' [2] и *полезть, залезть (залезать) за борозду* 'Переступить границу' [2] и ФЕ с однокоренным глаголом *бороздить до последнего* 'Биться до победного конца' [2]. Писатель активно употребляет диалектные ФЕ: *Хлесткий удар в щеку свалил Стенку с ног. <...> — Ему это на пользу... Пуцай за борозду не залазит, а то он скоро и до отца доберется! — заговорил Максим* («Червоточина»). И в форме *перелезть через борозду: — Тебе, видно, больше набрехали, чем на самом деле было. Ну, трошки виноват* (Григорий. — О. Д.) *перед тобой* (Натальей. — О. Д.)... *Она, жизня, Наташка виноватит... Все время на краю смерти ходишь, ну, и перелезеешь иной раз через борозду...* («Тихий Дон», 6, XLVI); *Григорий встал. Отмеряя по тесной горенке шаги, несколько раз касался расставленных колен Подтелкова; остановившись против него, спросил: — А как же? — До конца. — До какого? — Чтоб раз начали — значит, борозди до последнего. Раз долой царя и контрреволюцию — надо стараться, чтоб власть к народу перешла* («Тихий Дон», 5, II). Кроме того, писатель использует ряд образных выражений со словом, которые можно рассматривать как авторские ФЕ: *своя борозда* 'Свой путь, направление жизни': *Жизнь оказалась усмешливой, мудро-простой. Теперь ему* (Григорию. — О. Д.) *уже казалось, что извечно не было в ней такой правды, под крылом которой мог бы посогреться всякий, и, до края озлобленный, он думал: у каждого своя правда, своя борозда* («Тихий Дон», 6, XXVIII); *попасть на свою борозду* 'Найти свое место в жизни; определить свою жизненную позицию': *Ты, Гришатка, до се себя не нашел. — А ты нашел? — спросил Григорий <...>. Нашел. Я* (Петро. — О. Д.) *на свою борозду попал. С нее меня не стихнешь* («Тихий Дон», 6, II), не отмеченный «Словарем языка Михаила Шолохова» [3] фразеологизм *на свою борозду не своротить* 'Не заставить думать как говорящий': — *Твои слова — контра! — холодно сказал Иван Алексеевич, но глаз на Григория не поднял. — Ты меня на свою борозду не своротишь, а я тебя не хочу заламывать* («Тихий Дон», 6, XX), ФЕ *ломать борозду* 'Разрушать что-либо устоявшееся, традиционное': *Про жену не забывай, мой* (Пантелея Прокофьевича. — О. Д.) *тебе приказ. Она ласковая баба и в законе с тобой. Ты борозду не ломай и отца слухай* («Тихий Дон», 3, I).

Итак, слово *борозда* является одним из частотных у Шолохова, оно имеет символическое значение — мирной жизни казака-земледельца, а в описании послереволюционных событий слово вырастает до символа глубокого разлома. Писатель часто использует образные средства с лексемой, прежде всего фразеологизмы, не все из которых отмечены в [3].

## Литература

1. Большой академический словарь русского языка. Т. 2. М.; СПб., 2005.
2. Большой толковый словарь донского казачества. М., 2003.
3. Словарь языка Михаила Шолохова. М., 2005.
4. Шолохов М. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1985.

## Дискурсивные модели пространства в поэтическом тексте (пространственный образ «Сад / Парк»)\*

М. В. Дудорова

Уральский государственный университет им. А. М. Горького (Екатеринбург)

primrose81@ya.ru

*Категоризация, текст, художественное пространство, пространственный образ*

**Summary.** The report deals with the categorization of space in the system of special images, which is the key to the interpretation of a poetic text as a whole. This research touches upon the features forming a space image «Garden / Park» in poetic texts by I. Annensky and A. Akhmatova.

I. Языковые средства разных уровней в процессе функционирования в поэтическом тексте создают новую художественную реальность, непосредственно связанную с категорией пространства. Пространство как когнитивная категория представляет эстетически переосмысленный, трансформированный образ действительности, появившийся в результате процессов концептуализации и категоризации, отражающий как общие, так и индивидуально-авторские закономерности восприятия, понимания и представления мира. Итогом этого процесса становится индивидуально-авторская пространственная картина мира, описание и реконструкция которой возможна с опорой на понятие «пространственный образ».

Пространственный образ, будучи фрагментом целостного художественного пространства, является денотативно соотношенным с определенным фрагментом пространства реального мира, который в результате категоризации художественным сознанием приобретает определенные, устойчивые в рамках идиостиля перцептивные и эмотивные характеристики.

II. Выявление пространственного образа и его идентификация в качестве ключевого основывается на анализе функционирования в тексте лексических маркеров пространства: относительная частотность употребления; положение лексемы в заголовке текста; вынесение маркера пространства (или однокоренной лексемы) в заглавие цикла; поэтологическая информация (факты биографии поэта, место написания текста и др.).

Система пространственных образов в рамках идиостиля структурируется по оппозитивным параметрам: вертикальная ориентация — горизонтальная ориентация; закрытость — открытость; точечность — линейность; характер предметной наполненности и т. д. Для поэзии Серебряного века важной также оказывается характеристика искусственное — естественное пространство (напр., противопоставление образов «Парк» и «Лес»).

Выявление и описание пространственного образа базируется на анализе лексического уровня поэтического текста: а) распределение лексики текста по функционально-текстовым группам (далее — ФТГ), формирующим ключевые образы текста; б) выявление доминанты ФТГ, семантический анализ состава ФТГ; в) контекстологический анализ лексем, входящих в ФТГ; г) рассмотрение взаимодействий разных типов пространства в рамках текста; д) выявление общей структуры пространства, репрезентированного в тексте.

III. Обобщение результатов анализа пространственного образа соответствует следующей модели:

1. Аспекты восприятия лирическим субъектом пространственных объектов:

- а) зрительное восприятие
  - представленные цвета спектра, доминанта спектра,
  - степень освещенности пространства, источник света,
  - характеристика объектов, заполняющих пространство,
  - наличие / отсутствие концептуальной схемы «Преграда», тип преграды,

- б) акустическое восприятие пространства, источник звука,

- в) обонятельное восприятие пространства, источник запаха,

- г) осязательное восприятие пространства;

- д) статическая / динамическая характеристика пространства.

2. Позиция субъекта относительно пространства (в параметрах «далеко / близко», «внутри / снаружи» и т. д.).

3. Выражение оценки пространства.

4. Эмотивные доминанты.

5. Время действия (включая время года и время суток).

6. Связь пространственного образа с другими пространственными образами.

IV. Анализ поэтических текстов И. Анненского и А. Ахматовой показал, что пространственный образ «Сад / Парк» имеет следующую структуру.

В мире И. Анненского образ «Сад / Парк» четко концептуализирован, представляет собой довольно выверенный и представимый образ, воспринимаемый всеми органами чувств, всегда положительно оцениваемый лирическим субъектом и являющийся локусом развертывания любовной коллизии. В данном пространственном образе представлены все типы концептуальной схемы «преграда». Образ «Сад / Парк» в структуре пространственных образов находится в базовых связях (по принципу дополнительности) с образами «Комната» и «Небо».

В поэтическом мире А. Ахматовой образ «Сад / Парк» находится на периферии пространственной картины мира. Его восприятие характеризуется фрагментарностью, а признаки максимально приближены к реальному локусу — Царскому Селу. Данный пространственный образ в тексте чаще связан с воспоминанием или мечтой (неслучайно значительная часть контекстов отсылает к Эдемскому саду). Образ имеет скорее символическое, чем собственно локативное значение, является поводом для развертывания лирического сюжета. Образ «Сад / Парк» в структуре пространственных образов находится в базовых связях (по принципу противопоставления) с образами «Город» и «Море».

## От полифонии к монофонии: трансформация полифонического романа Достоевского в прозе второй половины 20-х годов

О. С. Завьялова

Российский университет дружбы народов (Москва)

zavjalova@mail.ru, olga\_zavjalova@rambler.ru

*Субъектная перспектива текста, полифонический роман*

**Summary.** The transformation of Dostoevsky's polyphonic novel in Russian prose of the 20s is examined. The aim of the analysis is to reveal the changes in artistic consciousness that determined the following evolution of Russian literature.

В ставшей уже классической работе: «Категории поэтики в смене литературных эпох» — авторы, вслед за А. Н. Веселовским, формулируют одну из ключевых проблем изучения поэтики: проблему эволюции «поэтического сознания и

его форм»: «Художественное сознание эпохи претворяется в ее поэтике, а смена типов художественного сознания обуславливает главные линии и направления исторического движения поэтических форм и категорий».

\* Исследование выполнено при поддержке гранта Рособразования в рамках АВЦП «Развитие научного потенциала высшей школы (2009–2010 гг.)» 2.1.3 / 5556 и гранта РГНФ № 08–04–00145а.

В докладе на примере повести Б. А. Лавренева «Гравюра на дереве» (1928) рассматривается трансформация полифонического романа Достоевского, который, по мнению М. М. Бахтина, в 1920-е гг. был самым влиятельным образцом «не только в России, где под его влиянием в большей или меньшей степени» находилась «вся новая проза, но и на Западе».

Изучение самих приемов трансформации, преодоления «самого влиятельного» стилистического образца позволяет проследить, каким образом преобразуется художественное сознание в условиях изменившихся общественных отношений, в известной степени зафиксировать «рождение нового литературного периода».

Объектом анализа в докладе стала, прежде всего, организация субъектной перспективы текста (в терминах Коммуникативной грамматики), или слово героя и слово рассказа, по Бахтину.

Сопоставление текста Лавренева с произведениями Достоевского позволяет выявить разные приемы организации текста при общем центральном объекте изображения — идее. Если полифония Достоевского — это «множественность самостоятельных и *неслиянных* [здесь и далее курсив наш — О. З.] голосов и сознаний», «множественность *не приведенных к одному идеологическому знаменателю* центров — сознаний», то полифония Лавренева — это движение от множественности к единству.

Важно подчеркнуть, что это единство (или, говоря словами Бахтина, один идеологический знаменатель) не дано изначально, именно его формирование и является объектом изображения в повести.

Собирающим центром становится сознание главного героя, которое можно назвать своего рода конечной инстанцией, своего рода фильтром, преломляющим изображаемую действительность, пропускающим, отталкивающим, модифицирующим получаемую информацию. Язык повести отражает это в организации субъектной перспективы, которая характеризуется сближением зон  $S_3$  (субъекта-перцептора, субъекта мысли, субъекта чувства) и  $S_4$  (субъекта речи),

сближением сферы сознания автора и сферы сознания главного героя.

Анализ повествовательной структуры повести позволяет выявить различные формы переплетения точки зрения автора и точки зрения героя, речи автора и речи героя, более того, фактического замещения речи автора речью персонажа в композиции повести.

Тот факт, что сознание главного героя выступает в качестве организующего начала текста, подтверждается и характером взаимодействия субъектных сфер главного героя и остальных персонажей. С одной стороны, все другие персонажи абсолютно самостоятельны, являются носителями «целостной личной позиции» (Бахтин), с другой стороны, их позиции объективны по отношению к сознанию главного героя. Различный характер восприятия, переработки главным героем целостной личной позиции *другого* обнаруживается уже в самих способах передачи слова этого другого (от цитирования с глаголом речи в репродуктивном регистре до сложных случаев переплетения регистровых композитивов).

Трансформация полифонического романа Достоевского в прозе второй половины 1920 гг., обозначенная в докладе как *движение от полифонии к монофонии*, намечает новые отношения художественного произведения и действительности, новое положение *автора* в системе категорий поэтики, а следовательно, и новые принципы организации текста.

### Литература

1. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
2. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.
3. Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998.
4. Полонский В. П. Очерки литературного движения революционной эпохи (1917–1927). М., 1928.

## Смена литературных эпох XX века на фоне эволюции русского поэтического словаря

О. А. Клинг

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

okling@yandex.ru

*Смена литературных эпох XX века, эволюция русского поэтического словаря, некалендарный XX век*

Историки литературы спорят о веках литературной периодизации. Здесь нет единства. Нет его и относительно литературного календаря: когда начался, к примеру, литературный XX век. Основопологающей стала точка зрения С. А. Венгерова — редактора первого академического многотомного труда «Русская литература XX века» (М., 1914): литературный XX век опередил календарный и начался в 1890-е годы. Возникает русский модернизм, происходит становление нового литературного направления — символизма. Это подтверждается историко-литературными фактами. Появляются книга стихов Д. С. Мережковского «Символы» (1892), своеобразный манифест русского символизма — сначала в виде доклада (1892), затем брошюры «О причинах упадка и о новых течениях современной литературы» (1893). В Петербурге символистов печатает журнал «Северный вестник», а в Москве в 1894 году В. Я. Брюсов выпускает сборник «Русские символисты» со ставшим знаменитым стихотворением «О, закрой свои бледные ноги!» и произведениями других не признанных Петербургом поэтов. Так складываются символизм петербургский и московский. В 1904 году заявляет о себе кружок «младосимволистов» — Андрей Белый, А. Блок, Вяч. Иванов, С. М. Соловьев, др. Наконец, в начале 1910-х годов возникают еще два модернистских течения — футуризм и акмеизм. У новой русской литературы немалый стаж — 20 лет. Брюсов в целом ряде статей, в набросках, оставшихся в архиве поэта (РГБ, ф. 386), пишет о том, что век любой литературной школы, в том числе символизма, короток — два десятилетия. Тем самым у *новой* русской литературы начала XX века обозначается целая история.

Однако А. А. Ахматова в «Поэме без героя» предлагает для начала настоящего *некалендарного двадцатого века* другую точку отсчета — 1914 год. Были попытки «передвинуть» некалендарный XX век к 1917 году и даже к 1945.

Проблеме *некалендарного XX века* посвящен целый ряд трудов, конференций (назову здесь несколько выпусков материалов Мусатовских чтений «Некалендарный XX век» в университете им. Ярослава Мудрого в Великом Новгороде). Но литературоведы спорят не только о том, когда начался литературный XX век. Нет единодушия в ответе на вопрос: а закончился ли он с наступлением календарного XXI века и не пребывает ли современная литература до сих пор в нем.

Разобраться в этих и других проблемах, связанных со сменой литературных эпох нам поможет обращение к эволюции русского поэтического словаря. Это понятие соотносится с другим — поэтическим языком. Если прибегнуть к образности, то поэтический словарь можно представить как дно и толщу мирового океана, а поэтический язык — как его поверхность. Тем не менее эта масса воды и ее поверхность постоянно перетекают друг в друга.

Так, поэтический словарь нашего времени, начала XXI века, отличается от поэтического словаря конца XIX — начала XX века. И дело не только в новых словах; существеннее то, что определенная часть лексики (например, названия экзотических цветов — *латании, криптомерии, араукарии*) ушла в прошлое. Их употребление можно представить разве что в пародийном стихотворении. Другое дело, что они остались в арсенале, в памяти поэтического словаря.

Важно с опорой на изучение поэтического словаря понять, насколько культурная парадигма начала XX века от-

личалась от культурного среза века XIX, а свою очередь, что из себя с точки зрения языка представляют футуризм и акмеизм по отношению к символизму. Еще более трудная задача — осознать, был ли Октябрь 1917 года (безусловно, рубеж исторический) началом принципиально новой с точки зрения поэтического словаря литературной эпохой или здесь, несмотря на «новояз», был возврат к традиционализму — особенно в культуре 1930–1940-х годов.

Так, если взять «частотный» словарь послереволюционной эпохи, то слово *большевик*, вероятно, одно из чаще всего встречающихся в литературе тех лет. Однако сам этот факт еще мало что означает: ведь этот неологизм (как и другой, парный, бинарный по отношению к нему — *меньшевик*) образовался еще в дореволюционную эпоху. А много раньше Вл. Даль давал слова *большак* (в значении «старший в доме», хотя есть и другое: «*тул. орл. кур. большая, столбовая дорога*»), *большун* («*кур. подросток, почти взрослый парень*»), наконец *большинство* — в значении, напрямую восходящем к *большевику*: «*большина, власть*», «*большая часть, большее число людей, голосов*» [1, т. 1: 115–116].

Само по себе одно новое слово (и даже несколько) еще не определяют качественно новый состав поэтического словаря, а уж тем более качественно новое состояние литературы. В переломные эпохи всегда существуют разные литературные тенденции — не только новаторские, но и традиционалистские. Но постепенно происходит слом прежней куль-

турной системы и внутри прежней рождается новое. Каждая эпоха выдвигает свое представление о границах использования в художественных произведениях разных лексических пластов, соотношения высокого и низкого. Каждая эпоха по-своему ставит вопрос о расширении поэтического словаря, его богатстве. В каждую эпоху меняется представление о стилевой гармонии. В определенные моменты словесность переживает периоды «языковой чересполосицы». Так было в XVIII веке, в эпоху Антиоха Кантемира и В. К. Тредиаковского (Л. Гинзбург). Так было после 1917 года: этот процесс отразился в прозе М. Зощенко, И. Бабеля, А. Платонова, др. писателей. Такое заметно в новейшей русской литературе начала XXI века. Под пером творцов происходит становление поэтического словаря новой эпохи. Характерный пример из недавнего прошлого — стихотворение И. Бродского «На смерть друга» (1973), где слова и образы из допушкинской и пушкинской эпох (*имярек, Харон*), серебряного века (*асфodelи*, столь любимые символистами), советского времени (*оренбургский пуховый платок*), воровского арго (*эзопова феня*) не только «на равных» участвуют в создании художественного единства произведения, но и отражают в сжатом виде смену литературных эпох на фоне эволюции русского поэтического словаря.

### Литература

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1955.

## Концепты, вербализованные религиозной лексикой в произведениях И. С. Шмелева

Л. В. Ковалева

Воронежский государственный архитектурно-строительный университет

kafedra\_rus@mail.ru

**Summary.** The paper sites I. S. Shmelyov's individual picture of the world by the example of lexemes meaning religious buildings. The author concludes that I. S. Shmelyov associates religious buildings with Russian national consciousness.

1. Концепты в произведениях И. С. Шмелева отражает сложную систему его духовно-нравственных взглядов, ценностей, его внутренней духовной жизни. Писатель с детства был религиозными и таким оставался до конца. Поэтому религиозность составляла неотъемлемый элемент его мировоззрения, основанного на культурно-историческом бытии России. В своих произведениях он излагает свои взгляды, мысли, выбирая определенные языковые средства.

2. Предметом нашего исследования являются концепты, вербализованные религиозной лексикой, а именно, лексикой, отражающей постройку, например, церковь, храм, купол, колокольня и др. Религиозная лексика включает в себя христианскую, которая в свою очередь делится на православную, католическую, протестантскую. И. С. Шмелев, используя в своих произведениях общерелигиозную лексику, включает в нее национально-культурный образ русского православия.

3. Каждый народ имеет свой национальный образ в святой вере, который отражается в культуре как совокупность ценностей, и лексика фиксирует и реализует то религиозное сознание, которое несет в своей сути русское православное мировоззрение.

4. Так, И. С. Шмелев, включая в свои произведения лексему «церковь», которая имеет очень высокую частотность употребления, говорит именно о русской церкви с присутствием только ей культурными особенностями.

Лексема «церковь» относится к общерелигиозной лексике, так как церковь называют здание особой архитектуры, где совершается богослужение по христианскому православному обряду, но в русский язык это слово пришло из славянских языков, а они в свою очередь заимствовали из памятников древнегерманской письменности. Некоторые этимологи полагают, что источник заимствования — греческий язык, откуда это слово попало в германские языки. Таким образом, церковь как здание для богослужения имеется в разных странах, проповедующих православие, однако, читая И. С. Шмелева, убеждаешься, что он описывает особенности именно русской церкви, соединяя ее описание с бытом русских людей.

«Здесь люди собираются как братья, сюда каждый приходит сам по себе, чтобы помолиться, это — дом молитвы», — писал о русской церкви философ И. Ильин [2]. Описывая в произведении «Лето Господне» праздник Преображения Господня, И. С. Шмелев рисует русский патриархальный мир, в церкви царит праздник. «В церкви — не протолкаться... В спертom горячем воздухе пахнет нынче особенным — свежими яблоками. Они везде, даже на клиросе, присунуты даже на хоругвях. Необыкновенно, весело, — будто гости, и церковь — совсем не церковь» [3].

Автор подчеркивает тесную связь русского человека с природой. «Это не наша церковь, — пишет автор, — это совсем другое, какой-то священный сад. И пришли не молиться, а на праздник, несем цветы... И там, в алтаре, тоже — совсем другое. Там, в березках, невидимо, смотрит на нас Господь, во Святой Троице, таинственные Три Лица, с посошками». Известно, что береза является в русской культуре священным деревом. В России она олицетворяет чистоту, свет, плодородие и женское начало.

5. Религиозная жизнь концентрируется в определенных местах. Главным местом является храм, организованный в соответствии с религиозными канонами. Лексема «храм» не менее часто употребляется в произведениях И. С. Шмелева, чем лексема «церковь». Храм — это «особое, отличное от других строение, здание, посвященное Богу и предназначенное для общественного служения Ему» [1].

Храм имеет более широкое значение, чем церковь. Храм можно встретить и в православных, и в католических странах. Он по размерам гораздо больше церкви и вмещает большее количество верующих.

И. С. Шмелев в своих произведениях описывает храмы, соответствующие русской культуре, тесно связанные с Москвой. В рассказе «Сидя на берегу» писатель подчеркивает громаду Храма Спасителя. «Бархатцы, георгины, астры, — все широко, разгонисто, и все — до старых, широких яблонь, до каменной ограды, завитками, — приземисто и плоско: все придавило Храмом». И в то же время он использует для описания колоколен, куполов Храма лексемы с уменьшительно-ласкательными суффиксами «я вижу коло-

коленки, золотой куполок Храма Христа Спасителя, игрушечного совсем» и в этом противопоставлении вся красота шамелевского слова.

6. Не обходит вниманием И. С. Шмелев и элементы религиозных строений: башни, купола, колокольни. Русская религиозная архитектура всегда отличалась многообразием форм, живописностью, применением изразцов, довольно частым употреблением каменной резьбы. Не будучи архитектором, И. С. Шмелев очень точно и метко подмечает все детали русского художественного зодчества. Описывая Кремль, писатель рисует живописную картину его строений, соборов, позолоченных башен и куполов: «Соборы, башни, Иван Великий, золотисто-серебряные верха, коконики, пузыри, оконца, башенки, теремочки, стрелки, городочки, кресты...» [3].

А вот фрагмент из произведения «Лето Господне»: А Иван-то Великой, а Кремь-то наш, а?... А орлы те, орлы на башенках... белый-красный... кака колокольня-то с узорами, с кудерьками, а?... Кака Москва-то наша!»

7. В своих произведениях использует И. С. Шмелев концепт «монастырь». Монастырь — это «религиозная община монахов или монахинь, представляющая собой отдельную церковно-хозяйственную организацию». В монастырь входит

целый ряд строений: кельи, трапезная, церковь, колокольня и другие постройки. В своих произведениях И. С. Шмелев рисует картины русских московских монастырей: «Вон Казанская наша, башенка-то зеленая! А вон, возля-то ее, белая-то... Спас-Наливки. Розовенькая, Успенья Казачья... Григорий Кесарейский, Троица-Шабловка... Риз Положенное... а за ней, в пять то. А позадь-то, колокольня-то высокая, как свеча... то Симонов монастырь, старинный!» [4].

8. Таким образом, И. С. Шмелев в своих произведениях создает ярко выраженный национальный характер русского зодчества, выражает религиозный дух и широту русского религиозного сознания. Картина русского церковного зодчества, созданная писателем, является отражением менталитета И. С. Шмелева, его индивидуально-авторского творчества, репрезентированное образными средствами выражения, обусловленными творческим замыслом создателя.

### Литература

1. Большая советская энциклопедия: в 30 т. 3-е изд. М., 1969–1978. Т. II. Стлб. 2291.
2. Ильин И. А. Творчество И. С. Шмелева. М., 2003.
3. Шмелев И. С. Избранное. М., 1989.
4. Шмелев И. С. Догоним солнце. Рассказы. М., 2009.

## Семантическое поле звук в пьесе В. Набокова «Смерть»

И. Н. Коржова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

clean24@yandex.ru

Язык художественной литературы, семантическое поле, микрополе, коннотация

**Summary.** In the paper the words of semantic field *sound* in Nabokov's play «The Death» are investigated. And their aesthetic meaning is revealed.

Художественный мир В. Набокова отличает повышенная пластичность, фактурное воссоздание неисчислимых деталей. Но в пьесе «Смерть» эстетическая доминанта принадлежит другим перцептивным образам — звуковым. Разноголосица реального мира передана словами в прямом значении: *стучат, тяжелое кольцо бьет в медный гриб, перо скрипит, фонтан журчащий, на грифеле скрипучем, пальцами хрустя, певучий и странный голос, скребется мышшь, око за нами стукнуло, крикнул вслед* — или стертыми метафорами: *бьют <...> куранты*.

На слух воспринимается не только физический мир. Метафора *печаль в тебе находит струны* и метафорическая предикация *душа в плену — рыдающая буря в лабиринте гудящих жил, костей и перепонок* вовлекают в сферу звуков психику, причем только одного героя — Эдмонда. Нет тишины и в надмирных высотах: *гул звездной ночи, гул бесчисленных миров, дыханье смутных тайн*. Основной компонент этих генитивных метафор помогает установить источник и других звуков: *как после оглушительного вихря; наполнялась душа волнами шума, голосами растуцими; было ль это любовью или бурей шумных крыльев*. Очевидно, что герой внимает звукам с неба, хотя это не музыка сфер, а невнятный гул. Звуковые образы объединяет и метафорический способ представления, и отнесенность к микрополю *неясный звук*. Сочетаемость со словами, обозначающими проявление стихий, вызывает конвергенцию полей и позволяет говорить о проявлении ассоциативного значения *шум, звук* у ряда других тропов: *бушующую тайну; Стелла... мерцающее имя в темном вихре*. Семантическое единство подкреплено звуковым, в словах рассматриваемого микрополя повторяются звуки «б», «р», «у», «ш». Лейтмотивная инструментовка способствует выдвиганию слова *шум*, ключевого для микрополя, и слова с ассоциативным звуковым значением *буря*. Чувства героя по «тембру» совпадают с гулом небес, что заставляет рассмотреть любовь Эдмонда к Стелле в символическом ключе. Это не личная симпатия, а проявление зачарованности мировыми тайнами, доносящимися как смутный звук.

Слова микрополя *неясный звук* не несут негативной коннотации. Но в речи героя спутниками описаний небесного гула становятся слова, выражающие сильные эмоции: *ужас, боюсь, страшен*. Хотя «высшие» звуки чужды музыкальности, в них слышатся разгадки мировых тайн. Лишь нерешительность героя мешает его приобщению истине: *и страшно мне не только мое непониманье — страшен голос, мне шепчущий, что вот еще усиле и все пойму я...* Парадокс в этой фразе усилен параллелизмом и деривационным повтором *непониманья — пойму*. Нелепость и бесперспективность позиции героя не позволяют говорить, что его эмоциональная оценка совпадает с авторской в отношении лексики микрополя *неясный звук*.

Чуткое ухо выделяет в пьесе еще одну группу звуков. Соответственно можно говорить еще об одной группе слов. Они отмечены негативной коннотацией, обозначают резкие, неприятные звуки: *скрипит, хрустя, скрипучем, скребется*. Связан этот пласт с соперником Эдмонда ученым Гонвиллом. Эдмонд не является субъектом дисгармоничных сочетаний, но способен уловить их: он чуток к любым звукам. На этом фоне характеризующей становится глухота Гонвила к гулу миров. Противопоставление персонажей по характеру доступных звуков вложено в уста Эдмонда: *Да, — шумно, шумно здесь было, Гонвил, в комнате твоей, хоть ты и слышал, как скребется мышшь за шкафом и как маятник блестящий мгновенья косит*. Слово *косит* в метафоре, обозначающей тиканье часов, вызывает ассоциации со смертью и добавляет негативных черт звуковой «палитре» ученого. Слух «естественника» Гонвила изощрен, он слышит, *как лопаются мышцы и в трещинах, в глубокой черной слизи шуришат, кишат белесые личинки...* Хотя слово *шуришат* и не обладает в языке негативными дополнительными значениями, но контекст сообщает ему резко отрицательное окказиональное значение. Тем же путем в разряд неприятных переходит и другой звук: *смотреть бы мог в разорванную язву Везувия, пока бы, вытекая, гной огненный шипел и наступал...* Аккомпанирует этим описаниям назойливое повторение «с», «ш», «ц».

Образ земного бытия аранжирован так, что выявляется его двойственность. Метафорическая предикация *жизнь — всадник* впервые прозвучала из уст Эдмонда. Гонвилл разворачивает метафору, добавляет звуковую составляющую: *Жизнь — это всадник. Мчится. Привык он к быстрой свистящей, скакала жизнь, в лицо хлестала грива, дул ветер в душу*. Эдмонд подхватывает и эту мысль, и звуковую доминанту образа: *свист в пустоте, свист и размах стремленья*. Слово *свист*, безусловно, входит в микрополе резких звуков. Аллитерации «с», «ц» в приведенных фразах

подтверждают отнесенность жизни к сфере диссонансов. Но ветер и быстрота актуализируют связанное с образом стихий поле гулов и шумов. Жизнь, таким образом, вмещает и дисгармонию материального, и таинственное звучание идеального.

Особое микрополе составляют слова, указывающие на беззвучие. Эта группа отличается амбивалентной коннотацией: на эмоциональную оценку влияют системные отношения между микрополями. Когда про медведя поэта сказано, что *целью зверь ни разу не громыхнул*, позволив хозяину *выплакивать стихи*, отсутствие резких звуков оказывается благом. Но неспособность услышать небесные гулы избличает метафизическую глухоту. Поэтому указание, что Гонвил работает в *тишии амфитеатра*, дискредитирует героя. А признание, что он любил жену, одно присутствие которой заставляет говорить небеса, *беззвучно любовью*, выполняет роль саморазоблачения. Слова микрополя *тишина*

входят и в сферу построения образа Эдмонда, характеризуя его прежнюю жизнь: *жил я тихо, просто; я тихо верил в облачного старца* (ср. с характеристикой его любови-откровения как *страшного пронзительного бога*). А в присутствии Стеллы даже тишина обретает звуковую наполненность, что достигается благодаря оксюмору *рыдая, поднималась тишина*.

Кульминационный момент развития отношений Эдмонда и Стеллы — приобщение героя миру звездного гула. На время он обретает способность не только слушать, но и быть активным проводником звуков: *стоял я весь в дрожащих разорванного неба, весь звенящий, звенящий; со звездами ночными говорил*.

Таким образом, в пьесе «Смерть» у слов семантического поля *звук* на основе прямого, переносного и ассоциативного значений формируется эстетический смысл, активно участвующий в создании художественного мира произведения.

## Специфика внутренней речи в художественной прозе Андрея Платонова

И. С. Коростов

Южного федерального университета (Ростов-на-Дону)

ilyasergeevich@yahoo.com

*Условность изображения внутренней речи, переходные формы чужой речи, ментальные и эмотивные модусные рамки*

**Summary.** The novels and stories of Andrei Platonov reflect typical features of the modern literature. The given paper investigates the typical ways of reproducing inner speech revealing their specific character connected with the peculiarity of the writer's way of analyzing and depicting the world. Special attention is given to the linguo-pragmatic analysis of the functioning of the inner speech in the prose of A. Platonov and the ways of introduction of inner speech, mainly using the verbs of speech / thought.

Одним из наиболее ярких феноменов современности стала художественная литература неклассической парадигмы, в которой непосредственно воспроизводится сознание персонажа, его внутренняя речь.

В XX веке в сфере языка и текстообразования произошли значительные изменения. Произошел перелом и в литературе, появился новый метод изображения жизни, новый взгляд на текст в целом. Изменения в мировоззрении человека отразились и на способах изображения жизни. Одним из таких способов в литературе нового времени стало непосредственное воспроизведение сознания персонажа. Исследователи творчества А. Платонова не раз отмечали, что в текстах его произведений отражен процесс деперсонализации. Герои романов — носители идеи автора.

Внутренняя речь — это «речь про себя или скрытая вербализация, с помощью которой происходит логическая переработка чувственных данных; их осознание и понимание в определенной системе понятий и суждений», как утверждает А. Н. Соколов [1: 12]. Поскольку языковое исследование внутренней речи осуществляется с уже вербализованной структурой и представленной в виде художественного текста, то необходимо определить его специфику. Прежде всего имеется в виду некоторая условность изображения внутренней речи в художественном тексте, который сам есть личностная интерпретация событий, в том числе и события внутреннего «говорения». Условность изображения внутренней речи в художественном тексте проявляется, прежде всего, в том, что ее репродукция осуществляется с помощью известных способов передачи чужой речи, то есть прямой, косвенной и несобственно-прямой речи.

В результате исследования внутренней речи в прозе А. Платонова было установлено, что известные способы передачи чужой речи с точки зрения смысловой наполненности и грамматического оформления чужой речи сближаются друг с другом, образуя переходные формы, например, несобственно-прямая речь:

*Все большевики вышли из Чевенгура, один Кирей лежал, окруженный степью, как империей, и думал: живу я и живу — а чего живу? А наверное, чтоб было мне строго хорошо — вся же революция обо мне заботится, поневоле выйдет приятно («Чевенгур»).*

Косвенная речь:

*Когда он ложился обратно спать, он подумал, что дождь — и тот действует, а я сплю и прячусь в лесу напрасно: умер же бобыль, умрешь и ты... («Чевенгур»).*

Прямая речь:

*Умрицев же думал безмолвно для самого себя: «Всю жизнь учился не соваться, а тут вот сунулся с покаянием — и пропал!» («Ювенильное море»).*

Последний авторский ввод интересен как пример лексической, а значит, и смысловой избыточности: «думал» — уже внутренняя речь / мысль, «безмолвно» — опять же невыраженная словами речь, «для самого себя» — т. е. речь для себя, внутренняя. Таким способом автор выражает скрытую иронию по отношению к субъекту речи, внутренняя речь которого не принадлежит ему самому.

Именно поэтому в текстах А. Платонова типична прямая речь для передачи внутренней речи: *Все усохнем! — произнес молча проживший всю революцию середняк. — Раньше за свое семейство боялся, а теперь каждого береги — это нас все замучает за такое иждивение («Котлован»).*

Анализ глагольных вводов внутренней речи в произведениях А. Платонова показал, что почти 50% от всего числа составляют вводы, выраженные глаголами мысли: *думать, обдумывать, вспомнить, вообразить, решить, сравнить, сообразить, понимать, догадываться, полагать, размышлять, оценить* и другие. Как правило, смысловой акцент перемещается с вводящего глагола на другие компоненты ремарки, содержащие информацию о ситуации или о психологическом состоянии самого говорящего, что связано с отражением в тексте сдвинутого миропонимания и мироустраивания. Модусная вводящая часть конструкций с внутренней речью не каузирует появление чужого высказывания, т. е. семантически почти с ним не связана:

*Вот такой ты, мир, на самом деле! — думала нечаянно Москва Честнова, исчезая сквозь сумрак тумана вниз. — Ты легкий, только когда тебя не трогаешь! (Счастливая Москва»).*

Семантика ввода такова: «думать, не желая этого, не осознавая». Героиня Платонова находится в противоречии не только с действительностью, но и со своим внутренним миром, потеряна в нем. Отсюда неясность и «размытость» семантики ввода внутренней речи. Платонов остается как бы внутри изображаемого сознания, это своеобразное мышление вслух. В произведениях А. Платонова выражен конфликт между личным и общим существованием, человеком и враждебным миром. Думающий человек растерян, бессознательно противоречив самому себе: *«А может, что-нибудь лучшее было!» — подумал Захар Павлович, но что — сам себе не мог доказать. («Чевенгур»).* Семантика вводя-

шей части отражает состояние неопределенности, потерянности героя, его ум ищет разгадку «вещества существования», но не может найти. На это указывают и противительные отношения между частями ремарки ввода.

Среди глаголов чувства и внутреннего состояния, функционирующих в прозаических произведениях Андрея Платонова, преобладают следующие: *удивляться, чувствовать, жалеть, сердиться, стесняться, томиться, мучиться*, т. е. предикаты вводящего авторского предложения создают в тексте эмотивные модусные рамки, которые переключают повествование в план персонажа.

Лингвопрагматический анализ внутренней речи в прозе А. Платонова позволил выделить следующие особенности ее выражения:

Избыточные уточнения и подробности (плеоназм) во вводе внутренней речи показывают стремление автора не к логической, а к фактической достоверности изображения.

Внутренняя речь не принадлежит самому субъекту, а направлена вне говорящего, т. е. по сути это внешняя речь, которая могла бы принадлежать персонажу.

Модусная вводящая часть лишена эмоциональности, экспрессивности, семантически почти не связана с прямой речью.

Смысловые смещения с глагола ввода на другие компоненты ремарки являют собой отражение сдвинутого миропонимания и мирозерцания героев А. Платонова.

Типичным способом репрезентации внутренней речи является прямая речь, причем в чужой речи эмотивно-оценочные элементы, свойственные воспроизведенной речи, обнаруживаются и в косвенном, и в несобственно-прямом способе передачи речи.

## Литература

1. Соколов А. Н. Внутренняя речь и мышление. М., 1968.

## Софиологическая традиция и ее отражение в лексико-семантической структуре образов Божества в поэтическом творчестве В. С. Соловьева

С. Кoryčanková

Университет имени Масарика (Брно, Чехия)

borroro@email.cz

*Софиология, Вечная Женственность, мистика, философия, свето-цветовой образ*

**Summary.** Vladimir Solovyev's life was firmly grounded in his faith in God, striving for men's returns to the divine essence of being. This transposition of deep philosophical beliefs into poetic forms made a unique message of a writer. Concept «Sophia», that represent particular manifestations of God, are realised with various lexical symbols — light, illumination, sun, ray etc. Those symbols produce specific semantic markings and stratification of Solovyev's poetry.

Вера в высшую божественную мудрость — Софию — является одной из глубочайших основ христианства. «Хохмическая литература» и «Корпус текстов Премудрости» были составлены уже в древней Александрии и вошли в греческую Септуагинту. Слово *Божественная мудрость* принадлежит Платону, который видит ее как неотъемлемую принадлежность Бога. Мудрость посылается на землю и в виде разума передается людям как одна из человеческих способностей. Идея высшей мудрости, которая исходит от Бога, перешла и в раннее христианство. Одним из «греческих» источников Мудрости-Софии является вера в ее божественное происхождение. София является носителем разума и мысли, которые даны ей Богом на благо всего человечества. Она приносит их на землю и передает тем, кто следуют за нею. Ветхозаветная идея Софии постепенно персонифицировалась, и черты ее женственности приблизились культу Божьей Матери. Начало такого изменения первоначально абстрактной идеи можно увидеть в мотиве «мистического соединения» плоти и мудрости.

Новое понимание и раскрытие темы Софии в русской традиции связано с философским и поэтическим творчеством В. С. Соловьева. Мистические встречи с Софией определили начало его духовных поисков. Точное философское описание понимания идеи и проявления Софии на земле мы находим в философском творчестве мыслителя, однако образы мистических встреч представлены Соловьевым и в его поэзии. Видения Софии, ее нисхождение на землю запечатлел поэт через образы свето-цветовых явлений, напр. «пурпурный отблеск в лазурных волнах», «лазурь золотистая», «серебро лазурное». София приносит на землю «свет немеркнувший», «вечный», «божественный». София воспринимается Соловьевым как Дева «в сияние одета». Она является не только носителем «света нездешнего», но она сама становится этим светом:

Знайте же: вечная женственность ныне  
В теле нетленном на землю идет.  
В свете немеркнувшем новой богини  
Небо слилось с пучиною вод.

(Das Ewig-Weibliche)

Лексическое оформление образов проявления Софии связано в поэзии Соловьева со значением и реализуемым контекстом стихотворения. Так, напр., лексемы: *свет* («свет немеркнувший»), *сияние* («в сияние одета», «первое сияние всемирного и творческого дня»), *луч* («вся ты в лучах»),

*солнце* («в солнце одетая»), *отблеск* («пурпурный отблеск в лазурных волнах»), *пурпур* («пурпур небесного блистанья»), *лазурь* («лазурь кругом», «лазурь золотая»), *серебро* («серебром лазурным облита») могут реализовать образ **эманации божества, вечности, совершенства**.

В образе Софии Небесной в стихотворении «Пусть тучи темные» усиливает Соловьев световой признак словом «тихий». Выражение «тихий свет» вносит в стихотворение дополнительное светозвуковое оттеночное. Интенсивность звука указывает в философии Соловьева на наличие или отсутствие духовности. По его представлениям, высшее качество звука — это гармоничное созвучие, которое слышится в тишине. Тишина наполнена звуками, тонами, из нее рождается совершенный звук:

Пусть тьма житейских зол опять нас разлучила,  
И снова счастья нет, —  
Сквозь тьму издали таинственная сила  
Мне шлет твой тихий свет.

(Пусть тучи темные...)

Поэзия Соловьева является образным сопровождением философских представлений мыслителя. Лексемы, выделенные в анализе философских стихотворений В. С. Соловьева, получают контекстуальное значение. Их словесное окружение определяет авторское мистико-философское видение мира. Ключевые слова и слова-символы, через которые они переданы, образуют специфическое единство, анализ которого может способствовать приближению к восприятию мира автором и к более глубокому пониманию духовных поисков начала XX века.

## Литература

- Koryčanková S. Владимир Соловьев. Горнее и Дальнее в поэзии Владимира Соловьева. Лексические ряды. Поэтические образы. Brno, 1998.
- Koryčanková S. Софиология как одна из основ русской духовной мысли // Актуальные проблемы обучения русскому языку. IV. Brno, 2000. С. 103–107.
- Koryčanková S. Семантическая вариантность образов Святой Софии в поэтическом творчестве Владимира Соловьева // Przegląd Rusycystyczny, Katowice: Polskie towarzystwo rusycystyczne. XXVIII. 3 / 115. 2006. S. 49–59.
- Соловьев В. С. Чтения о Богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров». СПб., 1994.
- Хоружий С. С. Перепутья русской софиологии // Новая Россия. 1997. № 1. С. 121–130.



## Постсоветская Россия в творчестве В. О. Пелевина

П. Б. Котикова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

pkotikova@mail.ru

*Пелевин, постмодернизм, постсоветская Россия, критика, интернет, язык*

**Summary.** This paper aims to analyze the reality of the Post-soviet Russian era depicted in Pelevin's works. In each of his works, the main character co-exists in two worlds — a real and a surreal world. Pelevin ridicules in his earlier creation the lives in the Soviet Union era and satirises in his later works the Russian society after the Union's dissolution. The real lives are sometimes connected with those in the ancient times and some other times with those in the surreal society. Pelevin's works are full of quotations or slogans as well as paraphrased expressions from existing advertisements. He also uses this style when he was interviewed. In other words, Pelevin has familiar texts embedded in new texts and creates an expression of layers. By weakening the contour of the world and embedding a text within another one, the novelist not only adopts a Postmodernist writing style for the purpose of games, but also expresses the Buddhist viewpoint, «The world — this is only my own perception».

1. Всесторонние изменения, которые происходят в последние десятилетия в жизни России, отражаются на русской литературе. Русская проза последних десятилетий развивается в постмодернистском направлении; сам же постмодернизм, как известно, во многом обязан своим возникновением поменявшим нашу жизнь новым средствам массовой коммуникации — интернету, телевидению.

Виктор Олегович Пелевин, который часто признается наиболее популярным современным русским прозаиком<sup>1</sup>, удивительным, но симптоматичным для его поколения образом (родился в 1962 г. в Москве) соединяет интерес к новейшим реалиям, в том числе техническим (по образованию он инженер, окончил Московский энергетический институт, но впоследствии учился в Литературном институте) — и к древней восточной философии. Очевидно, впервые восточным мистицизмом, буддизмом Пелевин увлекся в журнале «Наука и религия», где сотрудничал; сам писатель говорит о себе как о всего лишь ученике восточных философов, занимающемся практикой (впрочем, Пелевин признается, что на него сильно повлияла и отечественная классика — Чехова он начал читать лет с семи).

2. В каждом произведении герои живут одновременно в двух мирах: в мире узнаваемом и незнакомом. И в более ранних вещах Пелевина, высмеивающих советскую жизнь, и в более поздних, высмеивающих постсоветскую, современный мир соединяется с древним или вневременным. Так, в одном из первых и наиболее удачных произведений, повести «Омон Ра», советская жизнь подвергается критике, пародированию, высмеиваются символы того времени; но само каламбурное название отсылает не только к спецслужбам XX века, но и к Древнему Египту. В романе «Generation П» есть всемирный заговор, Березовский, новейшие коммерческие

СМИ, причудливо соединенные с древними таинственными культурами. Произведения Пелевина насыщены чужими словами, лозунгами, репликами из реклам (подобную манеру можно наблюдать и в интервью писателя), т. е. перед нами опять удвоение, «текст в тексте». В таком удвоении, нечеткости контуров мира можно увидеть не обязательно только игру ради игры (что часто приписывают постмодернистам), но и вполне серьезное отражение буддистского тезиса ««Мир — это только мое впечатление» (о значимости этой идеи для Пелевина писала, в частности, К. Макеева).

3. Изменения, происходящие в русской жизни, проявляются для постмодерниста прежде всего как изменения языка и фольклора. Особенности современного языка становятся в «ДПП» предметом обсуждения героев в «ДПП». Неподготовленному читателю, в особенности, иностранцу будет сложно разобратся о чем идет речь, читая следующее: «В среду наступила Степина очередь *перевести, обналичить, снять, откинуть, отмазать, отстегнуть, отогнать и откатить*». «Русский язык действительно был могуч — он делал известный маневр, соединивший в себе полную обнаженность с абсолютной маскировкой».

Изменения языка могут не только демонстрироваться, но и напрямую обсуждаться в самом тексте романа.

### Литература

1. *Генис А.* Виктор Пелевин: границы и метаморфозы // Знамя. 1995. № 12.
2. *Корнев С.* Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим?. Об одной авантюре Виктора Пелевина // Новое Литературное Обозрение. 1997. № 28.
3. *Кузнецов С.* Самый модный писатель // Огонек. 1996. № 35.

## Реализация семантической модели восприятия запаха в поэзии Серебряного века

Л. Б. Крюкова

Томский государственный университет

Larisa@seversk.tomsknet.ru

*Восприятие, одоративная семантика, поэтический текст, синестезия*

**Summary.** Perception is a base of the world cognition, its understanding and categorization. Linguistic modeling the situation of perception is characterized by specificity in every type of discourse. In the present paper linguistic models of the situation of odour perception in poetical texts are considered. Special attention was paid to perceptive metaphors and synesthetic combinations.

Исследование феномена восприятия и его отражения в языке относится к числу актуальных проблем современного языкознания. Перцептивное восприятие лежит в основе познания мира, его осмысления и категоризации. Идеи формируются на основании впечатлений, полученных при помощи органов чувств.

Лингвистическое моделирование ситуации восприятия имеет особую специфику в каждом типе дискурса, что обусловлено коммуникативной направленностью последнего. Особенность художественного текста состоит в том, что автор фиксирует не реальные ситуации, а моделируемые в соответствии с его индивидуально-авторским мировосприятием. Поэтическая речь характеризуется антропоцентричностью, восприятием мира с позиций эстетического идеала,

ассоциативной природой, особыми правилами словоупотребления и синтаксиса, особой семантикой.

В поэзии серебряного века подчеркивается значимость чувственного опыта для авторского миропонимания, поэтической картины мира: *Ты, в чей богатый дух навеки перелита / В одну симфонию трикратная мечта: / Благоухания, и звуки, и цвета* (Бальмонт, «К Бодлеру»).

В процессе анализа поэтических текстов было выявлено, что наиболее ярко семантическая модель восприятия запаха (ВЗ) представлена в поэтических текстах Б. Пастернака. О «значении» запаха в его творчестве свидетельствует программное стихотворение «Во всем мне хочется дойти до самой сути...»: *В стихи б я внес дыханье роз, / Дыханье мяты, / Луга, осоку, сенокос, / Грозы раскаты*.

<sup>1</sup> Пишет прозу с 1987 г., автор романов «Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота», «Generation П», «Священная книга оборотня», лауреат многих литературных премий. Романы и сборники рассказов Пелевина переведены в США, Англии, Японии, Китае, Франции и в других странах.

Моделирующие возможности пропозиции (как одной из форм кодирования информации в памяти человека) реализуются, прежде всего, в высказываниях, в которых ситуация восприятия репрезентирована предикативным способом. Обязательными актантами являются субъект и объект, при этом может быть квалификатор, а также указание на место (среду) распространения запаха.

Высказывания с одоративной семантикой можно разделить на группы в зависимости от представления о постепенном уменьшении роли компонента «воспринимающий» и одновременном повышении роли компонента «воспринимаемое» [1]: а) *Гуляющие в летних шляпах / Выдыхают, кто бы ни прошел, / Непостижимый этот запах, / Доступный пониманью пчел* (субъект, объект и предикат представлены на синтаксическом уровне); б) *Каналы пахнут захлостью укладок; Липы в поясе оград / Разбрасывают вместе с тенью / Неотразимый аромат* (субъект восприятия не выражен, но есть объект, квалификация запаха, предикат); в) *И в комнате пахнет, как ночью, / Болотной фиалкой* (не выражены субъект и объект восприятия, но есть квалификация запаха и указания на его распространение).

В качестве предиката ВЗ, который «задает места» для всех участников ситуации, в поэзии серебряного века выступают глаголы различных лексико-семантических групп (используемые в прямом и переносном значении): а) процесс восприятия запаха *нюхать, впитывать, дышать, чухать, пить, слышать*; б) «издание запаха» *пахнуть, благоухать, разить, исходить, лить, саднить, дохнуть*; в) «движение и положение запаха» в пространстве *веять, идти, бежать, клубиться, таиться*; г) «воздействие» запаха на субъект *обдавать, ударять, обжечь, пропитать, пронизать*; д) физическое действие *передать, разбрасывать*.

Исследователи отмечают, что субъект обонятельного восприятия редко эксплицирован на языковом уровне, его отсутствие является нормой. Объект восприятия (в широком значении) является одним из основных компонентов пропозиции ВЗ. В анализируемых поэтических текстах он представлен лексическими единицами, содержащими центральную сему «запах»: *запах, перегар, дыханье, дух (душок), аромат, смрад, угар, пах, дурман, благоуханье, благовоенье*.

Квалификатор запаха в высказываниях выражен согласованными / несогласованными определениями и дополнениями. Среди согласованных определений регулярно встречаются прилагательные: *пьяный, сырой, луговой, ватный, садовый, сонный, душистый, непостижимый, неотразимый, горький* и др.

С семантической точки зрения, условно можно выделить несколько групп квалификаторов: а) запах растений (*фиалка, резеда, розмарин, огурец* и др.); б) запах органиче-

ских и неорганических веществ (*деготь, йод, винная пробка, кушанье* и др.); в) «запах событий» (*дуэль, выписка, дело, смерть* и др.); г) «запах пространств» (*болото, море, окол* и др.).

Среди пространственных обозначений особого внимания заслуживают имена собственные, обозначающие конкретные территории (страны, области, города): *И Азией пахла гвоздики* (Ахматова); *И на морозе Флоренцией пахнет вдруг; Пахнуло Англией — и морем — / И доблестью* (Цветаева).

Для передачи индивидуально-авторского мировосприятия поэты используют транспозиционные переносы. Посредством модели ВЗ описываются иные ситуации: а) состояние окружающего мира: *И дело начинает пахнуть дуэлью; И вдруг пахнуло выпиской / Из тысячи больниц; А в наши дни и воздух пахнет смертью: / Открыть окно, что жили отворить* (Пастернак); б) психическое состояние: *Я знаю, ты придешь опять / Благоуханьем Нильских лилий / Меня пленять и опьянять; Дыша духами и туманами, / Она садится у окна* (Блок).

Среди перцептивных метафор, моделирующих разные сферы чувственного восприятия, можно выделить такие, основанием для которых являются ассоциации, связанные с восприятием запаха: *Опять, как водка на анисе, / Земля душиста и крепка; Пьяный запах слез и валерианы* (Пастернак); *А всему предпочла / Нежный воздух садовый* (Цветаева); *И растет дыханье аромата... / До заката буду я — ничей; Пахучесть дум, / Двойной расцвет* (Бальмонт).

Активное распространение синестетических сочетаний, в которых слова, связанные с каким-либо органом чувств, используются для обозначения понятий, связанных с другим органом чувств, в русской поэзии традиционно рассматривается как явление, характерное серебряного века. Приведем примеры межсенсорных ассоциаций, связанных с восприятием запаха: а) обоняние — слух: *Это — солнце ароматно во мне поет* (Бальмонт); б) зрение — обоняние — вкус: *Прячься / В белую пряность акаций...* (Пастернак); в) обоняние — осязание: *Липким запахом веет полынь* (Есенин); г) зрение — слух — обоняние: *Дай услышать страшний запах, / Темный, пьяный как любовь* (Гумилев); д) зрение — обоняние: *Утро дышит пурпуром... Чу! Кричат орлы!* (Бальмонт).

Таким образом, в поэтических текстах серебряного века семантическая модель восприятия запаха (инвариант) реализуется с учетом индивидуально-авторских чувственных представлений и ассоциаций, а также особенностей их языковой репрезентации (прежде всего предикативной лексики).

### Литература

1. Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М., 1982.

## Континуальность и дискретность в современном стихотворном тексте (автокомментарий в русской поэзии новейшего времени)

Н. А. Кузьмина

Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского

natalya\_kuzmina@mail.ru

Поэтический текст, автокомментарий, континуальность, дискретность

**Summary.** Different forms of author's commentary on a poetical work are analysed. The paper draws a conclusion about forming a new type of the text overcoming formal discreteness of fragments and restoring informative continuity of a literary work.

Авторский комментарий к произведению — понятие достаточно размытое: это и любые поясняющие текст сведения (примечания, глоссы — толкование отдельных слов, заметки на полях, вплоть до выделения слов и фраз *отметкой резкою ногтей*), и фрагменты текста, содержащие размышления о нем самом — так называемое автометаописание, и, наконец, самостоятельные тексты наподобие комментария Т. Кибирова и И. Фальковского к поэме Т. Кибирова «Лесная школа», написанного через десять лет после выхода в свет поэмы и опубликованного отдельной статьей. В рамках данного исследования мы рассматриваем комментарий как «текст о тексте», при этом осознанная коммуникативная интенция автора — пояснить конкретное произведение, цикл или книгу.

Мы по возможности разграничиваем *комментарий* и *примечание* как особые издательские жанры и разновидности

комментирования как типа ментально-речевой деятельности. Примечания графически отделены от основного текста пробелом или линейкой в пробеле, набираются более мелким, чем основной текст, кеглем, могут быть не только затекстовыми, но и внутритекстовыми и подстрочными, тогда как комментарий всегда следует за текстом. Содержательное различие между ними обычно усматривается в том, что примечания более лаконичны и носят справочный характер, а комментарий обязательно добавляет к любой справке толкование сообщаемых сведений под углом зрения авторского замысла, авторской концепции произведения. Однако, по сути дела, любое примечание, сделанное автором, обусловлено его замыслом, его представлением о самодостаточности стихотворного текста.

Три основные формы авторского комментирования своих стихов, наметившиеся в поэзии последних лет, — это соб-

ственно примечания, вводимые с помощью знаков сноски или без них; комментарий, являющийся обязательным компонентом произведения и публикуемый вместе с ним; и комментарий как особый (факультативный) тип текста, как правило дистанцированный от стиха во времени. Сосредоточимся на анализе двух первых феноменов. По классификации типов межтекстовых отношений Ж. Женетта, примечания и комментарии относятся к метатекстуальным формам, представленным отдельными текстовыми фрагментами, примыкающими к основному тексту и подчиненными ему. По нашим наблюдениям, в современном поэтическом дискурсе ситуация существенно меняется.

В поэзии новейшего времени к **примечаниям** обращаются самые разные авторы вне зависимости от возраста, поэтического жанра или эстетической программы: А. Еременко, А. Парщиков, Л. Лосев, Г. Сапгир, Вс. Некрасов, Н. Звягинцев, М. Степанова, А. Шарымов, В. Кальпиди, Ш. Абдуллаев, Вл. Гандельсман, Д. Суховой, А. Альчук, В. Мельников и многие другие. Исследование показывает: современное авторское примечание из «сателлита текста» (Ю. М. Лотман) превращается в его равноправный фрагмент. При этом смысл произведения формируется в результате взаимодействия основного и комментирующего субтекстов. Тем самым возрастает интерпретативный потенциал произведения, увеличивается свобода читателя как активного субъекта-интерпретатора. Такое примечание рассчитано на зрительное восприятие, возможность многократного, «челночного» движения от стихотворного к комментирующему фрагменту, что в полной мере соответствует тенденции к «визуализации» в современной поэзии. Примечания такого рода вряд ли могут существовать вне графического их произведения, а в ряде случаев — и вне электронной репрезентации, что, в сущности, меняет традиционное представление о формах существования художественного произведения. Сегментирующий текст сноски взрывает изнутри линейное течение стиха, делая его поистине «текстом двух и более измерений» (Н. Фатеева). При этом формальная дискретизация текста с помощью примечаний диалектически преодолевается в содержании комментария, которое включает читателя в континуальный — единый и непрерывный — духовный контекст культуры.

Анализируя стихи с **комментариями**, мы обращаемся к творчеству двух современных поэтов — В. Кальпиди и А. Штыпеля. Так, в книгу В. Кальпиди «Мерцание» входит 14 стихотворений с построчными комментариями к каждо-

му, причем объем постскриптов и комментариев едва ли не превышает общую площадь собственно стихов. Комментарий для Кальпиди — инструмент самопознания и способ самовыражения: казалось бы, адресованный читателю, он важен для самого художника, стремящегося разными путями (в прозе и в поэзии) проникнуть в тайны бытия и природу творчества, создать со-вибрации между Автором, Текстом и Читателем, ошутить самому и показать читателю «мерцание» ускользающего смысла. Коммуникативная интенция Штыпеля иная: прокомментировать текст, а не содержание собственного сознания. Задача создать автокомментарий воспринимается им в значительной степени как игровая, как некий эксперимент, интересный прежде всего ему самому. Комментарий для Аркадия Штыпеля — это некий вызов традиции, осознанное нарушение законов жанра, декларируемый отказ от анализа содержания собственного сознания в пользу «объективного» смысла текста и самоирония по поводу самого факта существования такого феномена. Парадоксальным образом оба столь разных автора сходятся в понимании природы стиха (текста) как «становящегося» смысла, но Кальпиди мучительно бьется в попытке его уловить, а Штыпель с увлечением «играет в комментарий», не претендуя на серьезный результат.

Итак, можно предположить, что в современной поэзии возникает новый тип лирического текста — стихи с автокомментариями. К его особенностям относятся: 1) синтез стихотворного и комментирующего (чаще — прозаического) фрагментов, причем оба компонента текста эквивалентны по значимости и функции, хотя могут быть в разной степени самостоятельны; 2) этот синтез замысливается, задается поэтом, который изначально задумывает свое произведение как целостный (симультанный) текст; 3) онтологически стих всегда предшествует комментарию, комментарий пишется после и по поводу стиха. Комментарий — это *послетекст*, *пост*-текст. Симультанные на этапе замысла, стих и комментарий выстраиваются в заданной линейной последовательности при публикации; 4) нарушенная многослойность текста восстанавливается в момент рецепции: мысль читателя движется от стихотворения к комментарию и обратно, преодолевая линейность графического облика произведения.

Таким образом, новое в современной поэзии явление — стихи с автокомментариями — отвечает вечным поискам утраченного синкретизма поэзии и прозы, стремлению примирить алгебру и гармонию, преодолеть (или хотя бы уменьшить) различие между Я и Другим, Автором и Читателем.

## Современная малая проза в аспекте межтекстовых деривационных отношений (к вопросу о жанрово-стилевой матрице)

Г. В. Кукуева

Алтайская государственная педагогическая академия (Барнаул)

kupala@inbox.ru

*Малая проза, текстодериватология, производный текст, матрица*

**Summary.** The report is devoted to the problem of the description of the «small prose» texts variety from a position of inter-text derivative relationships; to the working up of such notion as «genre-stylistic» matrix of the derivative text.

Современная малая проза характеризуется активным влиянием жанров-прототипов, что, по мнению исследователей (В. Бадикова, Д. Кузьмина, Ю. Орлицкого, В. Тарасовой и др.), ведет к мощной эрозии жанровых различий между текстами, к возникновению новых внутрижанровых модификаций. Центр жанрового поля малой прозы формируют анекдот и сценка, в сторону периферии смещаются рассказ и новелла. Вследствие произошедших динамических изменений складываются предпосылки для осмысления новых гибридных жанровых образований (рассказов-анекдотов, рассказов-сенок, миниатюр, коротких рассказов) в аспекте текстобразования, актуализируется проблема моделирования жанрово-стилистических матриц производных текстов современной малой прозы. Среди множества существующих определений матрицы для нас важным представляется характеристика данного понятия как «своеобразного образца, каркаса, определяющего и генерирующего свойства объектов» [1: 98].

Универсальность принципа деривации, признанная многими учеными (Н. Д. Голев, Е. С. Кубрякова, Л. Н. Мурзин,

Ю. Г. Панкрац, А. А. Чувакин), позволяет спроецировать его основные положения на характеристику исходного и производного текста. С учетом идей, сформулированных Л. Н. Мурзиным [2] и А. А. Чувакиным [3], полагаем, что в отношениях исходности / производности могут находиться взаимодействующие и частично тождественные тексты, один из которых оказывается сложнее в функциональном и семантическом плане. Межтекстовые деривационные отношения, устанавливаемые между данными текстами, рассматриваются как отношения, при которых сохраняется общее структурное и смысловое ядро текстов, а в качестве переменной выступают смыслы, возникшие на базе преобразования первичных жанровых признаков. Исходный текст сохраняет мотивирующую роль в структуре производного текста. Вторичный текст представляет собой продолжение, развитие исходного текста.

Во внутрижанровом многообразии современной малой прозы статус исходного текста приобретает новеллистическое повествование, реализующее композиционно-речевые и жанрово-стилевые признаки классического рассказа. От-

личительной чертой исходного текста служит деривационная валентность, заложенная в способности новеллы «раздвигать свои жанровые границы не только за счет «размытия краев», но и за счет углубления традиционных внутренних возможностей новеллистики» [4: 148]. Таким образом, деривационная валентность предстает как потенциальная способность исходного текста к эвоцированию признаков текстов других жанровых форм.

Преобразование исходного текста в ходе межтекстовой деривации связано с функционально-субстанциональными трансформациями, ведущими к выделению такого производного текста современной малой прозы, как, например, рассказ-анекдот (см. Е. Даровских-Волкова, «Сюрприз», А. Качалов «Взятка», Т. Шутко «Бабуля» и др.). При этом функцию средств деривации выполняют жанровые признаки анекдотического повествования, переносимые из устной сферы бытования в художественно-эстетическую сферу. Актуализируясь на формально-содержательном и художественноречевом уровнях, жанровые признаки анекдотического повествования способствуют формированию жанрово-стилевой матрицы, ключевым свойством которой служит сохранение «материнской формы», т. е. таких доминантных свойств исходного текста (новеллы), как динамическая напряженность повествования, острый поворот фабулы, четкая композиция, наличие подтекста, актерская маска повествователя или ведущего персонажа. Функциональная значимость матрицы заключается в способности определять параметры и алгоритм «выстраивания» производного текста рассказа-анекдота с учетом активности и адекватности воспроизведения признаков ситуативности, парадоксальности, краткости, смеховости, театрализованности. На формально-содержательном уровне корпус данных признаков проявляется в краткости зачина и смещении кульминации к концу повествования. Парадоксальная ситуация, лаконично представленная в зачине и впоследствии подтверждаемая чередой алогичных поступков персонажа, составляет «сюжетное ядро» и выступает двигателем повествования (Ю. Иванов «Мешок», А. Качалов «Взятка»). Художественноречевая ор-

ганизация отличается динамичной сменой речевых партий повествователя и персонажей. Речевые слои имеют четкую функциональную нагрузку. В кратком «тексте от автора» все подчинено признаку ситуативности. Авторское «слово» представляет героев, указывает место и время действия (см. А. Качалов «Взятка»). Особую функциональную нагрузку в рассказе-анекдоте выполняет речевая партия персонажей. В сочетании с театрализованностью и парадоксальностью речь героев организует живой процесс рассказывания (В. Болговецко-Коленчук «Разнополюсные»).

Заданное распределение первичных жанровых признаков в жанрово-стилевой матрице производного текста позволяет в дальнейшем выявить возможные отклонения от имеющегося образца, обусловленные инвариантными деривационными свойствами механизма преобразования текстов. Так, например, формирование внутрижанровых трансформаций рассказа-анекдота (усложненные рассказы-анекдоты, нейтрализующиеся рассказы-анекдоты) зависит, во-первых, от степени плотности признаков ситуативности и парадоксальности в поуровневой организации текстов, во-вторых, от гибкости соотношения рассказа-анекдота с жанровыми полями других текстов малой прозы.

## Литература

1. Захраи С. Х., Сидорова М. Ю. Матрицы в предметном и ментальном мире: к вопросу о взаимодействии терминологических и не-терминологических значений многозначного слова // Филология и человек. 2009. № 2. С. 90–99.
2. Мурзин Л. Н. О деривационных механизмах текстообразования // Теоретические аспекты деривации: Межвуз. сб. науч. трудов. Пермь, 1982. С. 27–30.
3. Чувакин А. А. К исследованию «жизни» текста // Русский язык: исторические судьбы и современность: III Международный конгресс исследователей русского языка (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова): Труды и материалы / Составители М. Л. Ремнева, А. А. Поликарпов. М., 2007. С. 333–334.
4. Шубин Э. А. Современный русский рассказ. Вопросы поэтики жанра. Л., 1974.

## Вставные конструкции в художественном языке В. Маканина

Т. Г. Кучина

Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского  
tgkuchina@mail.ru

*Вставные конструкции, проза Маканина, точка зрения, нарративная компетенция*

**Summary.** The subject of this paper is parenthetical constructions in V. Makanin's prose. They play a broad spectrum of roles: forming close-up of the picture, pointing out individual peculiarities of the object against the background of general characteristics, incorporating the character's point of view into the narrative, creating a counterpoint of narrative voices in the text.

### 1. Вставные конструкции как фактор формирования повествовательной перспективы текста

1. В прозе В. Маканина вставные конструкции (прежде всего конструкции в скобках) входят в число важнейших стилиобразующих элементов. В соотнесении с обрамляющим основным текстом вставные конструкции можно рассматривать как способ повествовательного вычленения крупного плана на фоне общего (или как медленное и вдумчивое разглядывание объекта изображения после вскользь брошенного беглого взгляда), как индивидуальную характеристику изображаемого объекта — на фоне универсально-родовых черт. Например, в рассказе «Кавказский пленный» в эпизоде, рассказывающем о гибели ефрейтора Бояркова: «Обрел смерть. (Стреляли в упор — он, похоже, и глаза свои пьяные не успел протереть. Впалые щеки. В части решили, что он в бегах)» [1: 166], — предельно общая характеристика происшедшего — «обрел смерть» — сменяется точным, четким, конкретным описанием обстоятельств случившегося. «Ремарка» в скобках открывает кадры повествования из настоящего в недавнее прошлое и восстанавливает упущенные рамочным текстом подробности.

2. В безличном повествовании вставные конструкции служат приемом введения точки зрения персонажа в объективно-констатирующий текст — через несобственно-прямую речь: «Место опасное. Но как раз и защищенное тем, что там расхотелись (или сходились — это как смотреть!) две узкие тропки» [1: 189]; «Рухахин еще раз глянул, считывая с

лица пленного и угадывая — как он? что он? в страхе быть убитым затаится ли он и смолчит (хорошо бы) или сразу же кинется им навстречу с радостью, с дурью в полубезумных огромных глазах и (главное!) с криком?» [1: 190]. Во вставных конструкциях воспроизводятся фрагменты внутренней речи персонажа, эмфатически выделяются субъективно значимые элементы высказывания, корректируется визуальная перспектива изображаемого эпизода (уточнения переходят в поправки и даже в реинтерпретацию «рамочных» микросюжетов).

3. В перволичном повествовании вставные конструкции используются прежде всего как автокомментарии, позволяющие расширить семантический объем «рамочного» высказывания. Пример из романа «Андеграунд, или Герой нашего времени»: «Я вспомнил — кто я. Я — *сторож*. (Я опекаю квартиры временно уехавших, зажигаю там вечерами свет, за что мне и платят)» [2: 194]. Кроме того, вставные конструкции являются средством грамматического разграничения «я»-повествователя и «я»-персонажа: «Делиться хотелось с каждым... И даже с исчерканной сортирной стеной... — мы возле нее курим и скрытно, по-тихому, водянисто плачем. (Стена плача, это я после подумал.)» [2: 422]; «Как и бывает подчас в приятельстве, оба легко сдружились, а меня потеснили. То есть я остался их другом, но третьим и уже малость в стороне. И ладно. (Я и тогда не боялся терять.)» [2: 144]. Скобки становятся демаркационными линиями, четко отделяющими повествовательное «бу-

душее» от сюжетного настоящего либо повествовательное настоящее от сюжетного прошлого.

## 2. Вставные конструкции и нарративная компетенция героя-рассказчика

Будучи использованными для уточнения, разъяснения, комментария, конкретизации, вставные конструкции приобретают (или имитируют) свойство доминантной компетенции: они воспринимаются как сообщение из зоны большего знания, более глубокой информированности об изображаемом объекте. Весьма показателен пример из романа В. Маканина «Асан», демонстрирующий ограниченность компетенции безличного повествователя (традиционно тяготеющего, наоборот, к всезнанию) и исчерпывающее знание о происходящем перволичного повествователя: «Проблема в том, что у майора Жилина как раз в те дни не было денег. (У меня были деньги, но мало.)» [3: 16]. Вставная конструкция — это и есть голос майора Жилина: на протяжении большей части романа именно Жилин является героем-рассказчиком. В первой же и финальной главах романа его нарративная «партия» дается В. Маканиным во вставных кон-

струкциях, регулярно возникающих в безличном повествовании. В своей совокупности они формируют самостоятельную нарративную позицию героя. Более того, «я»-повествователю в «Асане» (как и в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени») В. Маканин позволяет «видеть» и знать то, что сюжетно ему недоступно, и толковать все происходящее в позиций единственно верного, если не сказать авторитарного, знания. Однако имплицитные нормы повествования в прозе В. Маканина накладывают запрет на абсолютизацию какой-либо одной — «монологической» — позиции; вставные конструкции являются в ней важнейшим фактором создания нарративного контрапункта, позволяющего предьявить изображаемый мир в стереоскопическом соединении различающихся и взаимно корректирующих друг друга точек зрения.

## Литература

1. Маканин В. Кавказский пленный // Маканин В. Удавшийся рассказ о любви. М., 2001. С. 165–196.
2. Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. М., 2008.
3. Маканин В. Асан. М., 2008.

## Поэтика имен собственных в рассказах Н. Толстой и Л. Улицкой

М. Л. Лебедева

Институт парламентаризма и предпринимательства (Минск, Беларусь)

lebedzeva@open.by

Социально-психологический рассказ, автобиографичность, принцип ретроспекции, семантика и функции имен собственных, картина мира

**Summary.** The paper deals with the functions, the selection principles, the etymology and semantics of the proper names in psychosocial stories by Natalia Tolstaya and Ludmila Ulitskaya. The proper nouns create extra characteristics of social status, mentality and psychology of the characters, deepen our vision about the time and settings which are described.

В современной коммуникативной ситуации «автор-текст-читатель» актуальной представляется проблема разрушения стереотипа, связанного с женской прозой, которая в сознании читателя ассоциируется с ограниченностью проблематики, сомнительными художественными достоинствами, «несерьезностью» и низкопробностью. Подобные характеристики действительно присущи современной развлекательной литературе. Вместе с тем в русской культуре рубежа XX–XXI веков выделился и оформился тип интеллектуальной социально-психологической женской прозы, представленной произведениями Н. Толстой, Т. Толстой, Д. Рубиной, Л. Улицкой и др.

Новаторство рассказов Н. Толстой и Л. Улицкой связано с развитием принципов чеховской поэтики и заключается в совмещении в рамках малого жанра двух типов личности (как действующее лицо и как психологическое состояние), углублении психологических характеристик персонажей, лиризацией эпического начала, создании двух повествовательных планов — внешнего и скрытого («закулисного»). К характерным особенностям поэтики социально-психологических рассказов Н. Толстой и Л. Улицкой относятся принцип ретроспекции в организации повествования и автобиографичность в основе фабулы произведения.

Автобиографичность рассказов Н. Толстой определяет принципы отбора ряда имен собственных. Центральный персонаж рассказа «Быть как все» — девочка *Наташа* (лат., «родная»). И хотя повествование ведется от 3-го лица (автор не отождествляет себя с персонажем, взгляд которого на мир принципиально наивен; при этом в финале, когда персонаж «вырастает», такое отождествление намечается), читатель воспринимает окружающую действительность под углом зрения ребенка, и с этим связан внешний повествовательный план. Вместе с тем в произведении («закулисье», подтекст рассказа) представлена трагедия человека в эпохе, концептуально обусловленная торжеством идеи безверия и вседозволенности в социуме над верой и истинным предназначением личности, что раскрывается и посредством семантики имен персонажей, например, в истории разрушенной семьи, в которой отца, *Михаила* (др.-евр., «подобный Богу») *Натановича* (др.-евр., «дарованный Богом»), репрессировали, дети *Яшенька* (русс. форма др.-евр. *Иаков* — «пятка») и *Жоржик* (форма фр. *Жорж* — «земледелец») не вернулись с войны, а мать, *Берта* (герм., «светлая, яркая») осталась в абсолютном одиночестве. Особое внимание обращают на себя формы и семантика имен *Яшенька* (ассоциативный ряд может быть расширен: *ахиллесова пята* — *уязвимое место*) и *Жоржик* (ироническое *жоржик* — «щеголеватый матросик на Красном флоте 20-х гг.»), которые углубляют проблему взаимоотношений личности со средой, окружающей действительностью.

Драматический пафос рассказа Н. Толстой «Гуманитарная помощь» усиливается за счет особого ряда имен собственных. *Николай* (греч., «победитель народов») *Иванович* (др.-евр. «Бог смилоствился») в девятилетнем возрасте подорвался на mine («в войну наши тут стояли, лес заминировали...»), лишился рук, ног и ослеп. Он остался жив и не утратил интереса к жизни («все книги для слепых перечитал», «в политике разбирается»). За ним на протяжении многих лет ухаживает *Анна* (др.-евр., «благодать») *Михайловна* (др.-евр., «подобный Богу»). И если имя повествователя (женщина-волонтер) не называется (повествование от 1-го лица), то семантика имен персонажей, которым по сюжету адресована гуманитарная помощь, с одной стороны, контрастирует с их жизненной драмой, а с другой — работает на раскрытие психологических качеств личности.

В малой прозе Л. Улицкой представлен широкий спектр женских характеров, которые раскрываются и через семантику имен собственных. В рассказе «Генеле-сумочница» доминируют ирония и драматизм при изображении главной героини, чье имя вынесено в название произведения. Визиты к родственникам составляют основной круг ее жизненных действий, и имя *Генеле* поставлено в такой семантический ряд, в котором имя каждого персонажа так или иначе соотносится с судьбой героини: ее любимая племянница носит имя *Галина* (греч., «спокойствие, безмятежность, кротость, тишина»), восходящее к греческому *галене* (очевидность звуковой переклички с именем *Генеле* проецируется на видоизмененные под влиянием окружающего мира внутренними качествами последней — *спокойствием* и *кротостью*); ее родственники — сестра *Маруся* (др.-евр., «печальная, непреклонная, горькая»), племянница *Вера* (русс., «вера»), внучатая племянница *Тамара* (др.-евр., «смоковница»), племянник *Виктор* (лат., «победитель»), брат *Наум* (др.-евр., «утешитель»), племянник *Александр* (греч., «защитник»), племянница *Рая* (греч., «покорная, уступчивая,

легкая»). Фабула рассказа основана на обыгрывании скрытой цитаты: прозвище героини — *Сумочница*, и, по иронии судьбы, сумку, в которой спрятаны бриллианты, она не только всегда *носит*, но и *уносит* с собой.

Особая картина мира создается посредством поэтики имен в рассказе Л. Улицкой «Дочь Бухары». Главная героиня произведения — *Бухара* (согд., «удачное место»; инд., «священное место»); «так прозвал двор *анонимную* красавицу». Автор использует в рассказе принцип парадокса: у *Бухары* и *Дмитрия* (греч., «принадлежащий богине плодородия») *Ивановича* (др.-евр. «Бог смилостивился») рождается большой ребенок, которого называют *Людмилой* (*Милей*; ст.-сл., «милая людям»). Отношение к Миле становится своеобразным мерлом внутренних качеств персонажей, и это

во многом соотносится с семантикой их имен: старый доктор, прадед девочки, *Андрей* (греч., «мужественный») *Иннокентьевич* (лат., «невинный»), подозревавший о недуге ребенка, «умер, унеся с собой свои подозрения»; *Бухара* — *Аля* (форма др.-герм. *Алина* — «благородная»), проявляя незаурядную жизнестойкость, спасает отвергаемого обществом ребенка.

В целом, поэтологические функции имен собственных в рассказах Н. Толстой и Л. Улицкой связаны с дополнительными характеристиками социального статуса и менталитета персонажей, психологического портрета личности, «системы ориентаций и поклонения» (Э. Фромм), с определением образа эпохи и картины мира, представленной в произведении.

## Важнейшие концепты цикла А. И. Солженицына «Крохотки»

Ли Си-мэй

Университет китайской культуры (Тайбэй, Тайвань)

lsm@faculty.pccu.edu.tw

А. И. Солженицын, «Крохотки», концепт, ментальность, языковая картина мира

С развитием когнитивной лингвистики стали предметом пристального изучения вопросы языковой ментальности. Особое направление составляют работы, связанные с языковой картиной мира писателя, отражающейся в его произведениях. Последовательное выявление в тексте ключевых слов, с помощью которых выстраивается некий надтекстовый уровень, подводит исследователя к инварианту смысла, «концепции текста» в ее авторском представлении.

Для иностранца особенно важно постигнуть основные черты менталитета другого народа, без этого невозможно даже приблизительно понять чужую культуру. Один из способов ее постижения видится нам в обращении к концептуальной картине мира, отразившейся в раннем творчестве русского писателя А. И. Солженицына.

Основной единицей проявления ментальности является концепт, хотя до сих пор в науке не существует единственного определения концепта [1]. Концепт представляет собой сложную структуру, «не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека» [2: 9].

Мы остановимся на нескольких ключевых для раннего творчества А. И. Солженицына понятиях-концептах. В качестве ключевых слов-концептов выделяются слова, обладающие высокой степенью повторяемости в тексте; способностью свертывать информацию, выраженную целым текстом; соотносительностью в них двух содержательных уровней: фактологического и концептуального [3: 24].

Концепты *дышать*, *дыхание*, *душа* являются в цикле «Крохотки», возможно, самыми значимыми. А. И. Солженицын ставит эти понятия в один ряд. Цикл открывается миниатюрой под названием «Дыхание». Главную мысль ее можно увидеть в противопоставлении традиционной духовности русского человека, его веры и набожности, нравственному омертвлению, насаждавшемуся в стране. «Крохотки» — это «плач по России, по людям, теряющим свою бессмертную душу, по всему прекрасному, что затоптано на нашей горестной земле» [4: 244]. Об этом говорит композиция всего цикла. Если первое произведение называется «Дыхание», то последнее — «Молитва». Молитва это и есть «сердечное воздыхание», разговор с Господом, с Творцом — с просьбой понять и простить.

Есть слова в русской молитве: «Всякое дыхание — да славит Господа». «Крохотки» А. И. Солженицына славят духовность, жизнь. Эти слова в контексте солженицынских «крохоток» обрастают кругом определенных ассоциаций, очерчивающих авторский идеал чистоты, «белизны», «покойности» души: «Что происходит за ночь с нашей *душой*? В недвижной онемелости твоего сна она как бы получает волю, отдельно от этого тела, пройти через некие *чистые* пространства, *освободиться* ото всего ничтожного, что налипало на ней или морщило ее в прошлый день, да даже и в целые годы. И возвращается с *первозданной снежистой белизной*. И распаивает тебе необъятно *покойное, ясное*

*утреннее* состояние. Как думается в эти минуты!» <...> Замираешь. Будто в тебе вот-вот тронется в рост нечто, какого ты в себе не изведывал, не подозревал. Почти не *дышишь*, призываешь — тот *светлый* росток, ту верхушку *белой* лилейки, которая вот сейчас выдвинется из непротронутой глади вечной воды» («Утро»). Утро здесь воспринимается и как время суток, и как утро жизни, и как нетронутая, ничем не кольшимая, не испачканная душа.

Объяснение концептов цикла следует искать, с одной стороны, в библейских, христианских, православных представлениях, а с другой, — в древних славянских мифологических образах. Это связано с тем, что, как указывали в свое время русские философы, русская культура сложилась из двух составляющих: язычества и связанных с ним мифопоэтических представлений и — православия. Эта двойственность — специфическая черта русского характера, она является своеобразным «маркером» русской культуры и проявляется на разных уровнях — на языковом уровне, когда, как мы видели, в значениях слов актуализируются народные, диалектные значения и вместе с ними — книжные, высокие, библейские. На уровне образов национально-ментальная маркированность проявляется в том, что мифопоэтические представления соединяются с представлениями христианскими. В цикле «Крохотки», таком эмоциональном, исповедальном, эта особенность ярко проявляется.

С одной стороны, в цикле присутствуют слова, обозначающие природные явления: *солнце*, *гроза*, *дождь*, *деревья*, *потоки*, *озера*, — эти слова в культурной памяти народа соединяются с древними славянскими мифологическими представлениями о зарождении и обновлении жизни, о вечности. Представления эти поэтически окрашены и отразились во многих фольклорных жанрах — песнях, сказках, легендах.

С другой стороны, в цикле достаточно слов, обозначающих христианские понятия и обладающих не менее значимым символическим смыслом. Писательскому зрению не случайно открываются именно такие объекты в окружающем мире, которые обозначаются словами *церковь*, *колокольня*, *кладбище*, *купол*, *монастырь* и т. д. Они, с одной стороны, — свидетели былой религиозности, духовности русского народа, утрата которых ведет к нравственному обнищанию, духовному оскудению. С другой стороны, они приоткрывают нам и секреты избирательности авторского видения.

Из сочетания тех и других слов, из слияния мифологических и православных представлений и рождаются глубокие поэтические образы А. И. Солженицына, близкие русской душе. Тот же факт, что объяснение их нужно искать уже не на словарном уровне, а на уровне древних образов-символов, говорит о том, что цикл «Крохотки» ближе к поэзии, чем к прозе, хотя и написан прозаическим языком.

Итак, авторская картина мира, представленная в цикле «Крохотки» А. И. Солженицына, во многом дополняется концептуальной картиной — своеобразными сигналами, в которых проявляется авторская позиция, его ценностные ори-

ентиры, его эмоциональная и эстетическая оценка явлений. Обычно это понятия, важные не только для писателя, но и для русской ментальности в целом.

### Литература

1. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е. С. Кубряковой. М., 1996.

2. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1993. Т. 52. № 1.
3. Ноииков Л. А., Преображенский С. Ю. Ключевые слова и идейно-эстетическая структура стиха // Язык русской поэзии XX в. М., 1989.
3. Шнейерсон М. Александр Солженицын: Очерки творчества. Frankfurt, 1984.

## «Шестое чувство» Николая Гумилева (Из опыта анализа поэтического текста)

Н. П. Локтионова

Кокшетауский государственный университет имени Ш. Уалиханова (Казахстан)

nploktionova@mail.ru

*Язык лирического произведения, поэтика, искусство, красота*

**Summary.** The paper gives the analysis of Gumilevs philosophic poem «The sixth feeling». Special attention spared to the lyric compositions language, to the peculiarities of poetic.

«Шестое чувство» — одно из самых загадочных, сложных для толкования стихотворений Николая Гумилева. Оно вошло в последний прижизненный сборник «Огненный столп», по праву считающийся творческой вершиной поэта. Здесь представлена философская лирика человека, умудренного жизнью, воспринимающего бытие во всем его многообразии, сосредоточенного на глубинных душевных движениях. Поздние стихи отличаются глубокой мудростью, афористичностью языка, метафоричностью. Автор размышляет о смерти и бессмертии, о смысле счастья, о противоречивости души и тела, идеала и действительности. Ведущая роль отводится теме творчества, духовного перерождения. Об «Огненном столпе» пишут как о прикосновении «к миру таинственного», «прорывании в мир непознаваемого», божественного. «Многие лирико-философские сюжеты стихотворений Гумилева разворачиваются как бы на границе двух миров — посюстороннего, земного, плотского, и потустороннего, духовного, мистического. И главное в этом «пограничном» бытии — мучительность выбора между тем и этим миром» [2: 76].

Именно об этой неуловимой «границе двух миров» размышляет поэт в стихотворении «Шестое чувство». Вначале поэт говорит о земных, плотских наслаждениях человека («добрый хлеб», «влюбленное вино», которое бродит в душе, наслаждение женщиной). Эти ценности «прекрасны», но они больше для человеческого тела, ими можно пресытиться. Но есть ведь еще и возвышенные идеалы — «бессмертное» искусство, «неземной покой» «холодеющих небес». Их, как пишет с горькой иронией поэт, «ни съесть, ни выпить, ни поцеловать...» Звучит трагический мотив ограниченности человеческих возможностей, несовершенства человеческой природы. Далеко не все понимают и тонко чувствуют красоту природы, искусства. Автор, как бы сомневаясь в духовных силах человека, задает риторические вопросы: «но что нам делать с розовой зарей», «что делать нам с бессмертными стихами»? К тому же духовные ценности неподвластны времени, а человек смертен. Он не в состоянии полностью постичь величие мира, его красоту и совершенство. Увы, жизнь человека на фоне вечности равна мгновению, которое «бежит неудержимо».

*И мы ломаем руки, и опять  
Осуждены идти все мимо, мимо.*

В данном случае повторы и стихотворный перенос подчеркивают неостановимый бег времени и бессилие человека постичь вечное.

И все-таки через общую трагическую тональность стихотворения прорывается мотив надежды. Пусть плоть ограничена в своих возможностях, но дух человеческий безграничен! Автор верит в совершенствование человеческой природы, в духовный прорыв за грани познаваемого.

Таким образом, в композиции стихотворения можно условно выделить две контрастные части: сначала — отчаяние, бессилие, затем — вера в перерождение, мечта о преодолении преград на пути к вершинам. Но этот путь, как утверждает поэт, возможен только через мучительные страдания. Интересно, что антитеза «мучение-наслаждение» заявлена еще в начале стихотворения:

*И женщина, которую дано,  
Сперва измучившись, нам насладиться.*

Наиболее мучителен в представлении автора момент творчества, внутреннего перелома, духовного прозрения человека. Усилению этой мысли служит прием градации — ряд нарастающих по мощи сравнений, подчеркивающих душевные муки в процессе созидания. Дух сравнивается со страданиями юного мальчика, еще не познавшего любви, но уже испытывавшего внутренние мучения от ее предчувствия. Великолепно следующее сравнение с «тварью скользкою» — пока не птицей, но уже почуявшей «на плечах еще не появившиеся крылья». Она кричит, как и наш дух, «от сознания бессилья» постичь то, что на данный момент непостижимо. Мучительность перерождения «скользкой твари» в птицу подчеркивается аллитерацией — обилием согласных звуков, явно затрудняющих произношение: «Как некогда в разрознившихся хвостах...»

И вот, наконец, тяжелый, долгий («век за веком»), томительный путь духовного совершенствования окупается желанным прорывом к вершинам, в мир таинственного, непознаваемого. Любовь, красота, искусство способны творить чудеса с человеческой природой. Гумилев выражает эту мысль удивительной метафорой — «скальпель природы и искусства», преобразующий тело и дух человека! Ощущение торжественности достигается высокой лексикой: небеса, дух, Господь, плоть, тварь, изнемогать. Обилие инверсий («кричит наш дух», «тварь скользкая» и др.), использование риторического обращения: «Скоро ли, Господь?» — также подчеркивают величие момента. Обращает на себя внимание необычайно сложный синтаксис, передающий мучительность прорыва от земного к божественному. В стихотворении много развернутых сравнений, причастных и деепричастных оборотов, вводных конструкций. Вся вторая часть стихотворения — последние три строфы — представляет собой единое предложение, которое интонационно разворачивается по нарастающей линии и завершается кульминационным моментом духовного преображения человека. Поэт образно называет этот процесс рождением «шестого чувства». Это чувство возможно лишь на уровне подсознания, интуиции и не поддается познанию. Шестое чувство — это способность человека постичь красоту природы и высокой поэзии, проникнуть в мир идеального, возвышенного. Это яркий символ творческого поиска, духовного перерождения человека.

«В чем секрет поздних стихов Гумилева? — задается вопросом известный ученый Вяч. Вс. Иванов. — Они отличаются необычайной мощью, притом такой, которая смещает все привычные представления...» [1: 7]. Поздней поэзии свойственны величавая строгость, внутренняя гармония, чистота поэтической формы, афористическая точность и ясность языка. Все это позволяет видеть в Николае Гумилеве прямого наследника русской классической поэзии XIX века.

### Литература

1. Иванов Вяч. Звездная вспышка // Гумилев Н. Стихи. Письма о русской поэзии. М., 1990.
2. Шнейберг Л., Кондаков И. От Горького до Солженицына. М., 1995.

## Амплификация в лирике Георгия Иванова эмигрантского периода

М. К. Лопачева

Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств

lopacheva03@mail.ru

*Амплификация, градация, антитеза, Георгий Иванов***Summary.** The paper reviews types and meaning-forming function in lyrical texts by Georgiy Ivanov of such rhetorical figure as amplification.

В контексте поэзии XX века с ее выраженным уклоном в сторону тропеических употреблений творчество постсимволистов характеризуется, наряду с данной, наличием и другой тенденции, развивавшейся в русле классической традиции, для которой было свойственно сдержанное отношение к тропам и, в частности, к метафоре. Тяготение к прямому слову при минимальном использовании тропеических средств и сосредоточенность на структурной организованности, музыкальности отнюдь не ослабляли, а зачастую значительно повышали степень смысловой усложненности и эмоциональной выразительности стихотворных текстов. Эмигрантская лирика Георгия Иванова — убедительное тому подтверждение. Обходясь почти без тропов, поэтическая речь в зрелый период творчества художника достигает настоящих высот по силе воздействия во многом благодаря блестящей инструментовке, интонационному разнообразию, мастерскому владению автором ритмико-мелодическими приемами, умелому использованию риторических фигур.

В этом уклоне Г. Иванова в интонационно-мелодическую сферу выдает себя его подлинная поэтическая родословная — не акмеизм, с которым ранней литературной биографией он был тесно связан, а — символизм. Не визуальные образы и экфрасис (в чем, кстати, юный поэт вполне преуспел в свое время), а символистская мелодическая традиция с абсолютизацией музыки как высшего из искусств. Именно в эмиграции, словно стряхнув с себя «цеховые» обязательства, оказавшись в удалении — временном и географическом — от мэтров (Гумилев, Кузмин), поэт обретает настоящую лирическую свободу. Цена ее, отметим, была немалой: утрата родины, ностальгия, экзистенциальная тоска. Тем важнее для поэта было осознание неразрывности той линии в поэзии, принадлежность к которой он явственно осознал в изгнании — это мелодическая линия, идущая в русской поэзии от Жуковского, Лермонтова, Тютчева и Фета к символизму, Анненскому и Блоку. В Пушкине Г. Иванову также прежде всего дорога была «смутная, чудная музыка, / Слышная только ему».

Поэтическая «порода» дает о себе знать не только смысловыми переключками и ритмическими созвучиями, но и композиционными и риторическими пристрастиями. Так, обильно представлены в его лирике миниатюры, в духе Тютчева и Фета основанные на повторах и параллелизме с использованием анафоры и параномазии («Музыка мне больше не нужна. / Музыка мне больше не слышна»; «Снега, снега, снега... А ночь долга...»; «О, высок, весна, высок твой синий терем, / Твой душистый клевер полевой. / О, далек твой путь за звездами на север. / Снежный ветер, белый веер твой...»). Эффективности эмфатической речи, как правило, способствует у Г. Иванова музыкальность звуковой структуры стиха, причем часто созвучия, как у Тютчева («сладкий сумрак полусонья»), встречаются в синтаксически связанных конструкциях типа «сиянье синева» и «теплый ветер веет».

Особая роль в достижении эмфазы отведена у позднего Г. Иванова риторическим фигурам и экспрессивным стилистическим построениям. Спектр их в его лирике обширен — это анафоры и эпифоры, парцелляция и эллипсис, антитеза и параллелизм. Но явно лидирует по частоте употребления амплификация. Наиболее охотно Иванов пользуется этим риторическим приемом, резко бьющим на повышение эмоционального восприятия, в пору так называемой «простоты» его стихов, которую критики-недрузи назвали «дурной» (Н. Струве), а доброжелательная критика — знаком высшего мастерства (Ю. Иваск и др.).

В контексте эстетики минимализма поздних стихов Г. Иванова эта известная с античных времен экспрессивная фигура весьма заметна, становясь иной раз едва ли не единственным способом повышения эмоциональности, поскольку в силу своей предназначенности — расширение вплоть едва ли не до избыточности — контрастирует в тексте с просто-

той и аскетизмом его стилистики. Это чувство суровой простоты и одновременно некий эмоциональный подъем создается в стихах Иванова амплификациями, опирающимися на различные стилистические конструкции. Чаше других — это параллелизм, нанизывание предельно лапидарных синтаксических образований, накоплением которых и создается эффект нарастания, нагнетания драматизма переживания: «Россия счастье. Россия свет. / А, может быть, России вовсе нет. / И над Невой закат не догорал, / И Пушкин на снегу не умирал. / И нет ни Петербурга, ни Кремля — / Одни снега, снега, поля, поля...». Амплификация, представленная в данном фрагменте в форме восходяще-нисходящей градации, усиленной анафорой и повторами, может рассматриваться как единая многокомпонентная конструкция, в пространстве которой однако заметны и самостоятельные, локальные цепочки с законченной мыслью. Можно увидеть здесь и бинарную логику антитезы, противостоящие части которой разделены тире.

Не редки в стихах Г. Иванова случаи использования такой традиционной формы амплификации, восходящей в европейской литературе к Алкею, как нанизывание определенных, формы, к слову, любимой Тютчевым, Бунинным. У Иванова, как правило, ряды нанизываемых лексем и словосочетаний переплетаются, вырастают один из другого, образуя сложное и динамичное смысловое пространство: «Только звезды. Только синий воздух, / Синий, вечный, ледяной. / Синий, грозный, сине-звездный / Над тобой и надо мной...». Эмфатический эффект поэтической речи усиливается благодаря использованию синтаксического параллелизма, а также с помощью повтора и парцелляции.

Отзвук разделенного в молодости с поэтами кузминского круга увлечения восточной поэзией и, в частности, Хафизом можно усмотреть в интересе Иванова к причудливым построениям, основанным на амплификации в стиле газели с ее редифом — повторяющимся словом (См., например, такие стихи, как «Теплый ветер веет с юга...» или «Как в Грецию Байрон, о без сожаленья...»). Повторы, как уже сказано, — один из основных ритмических приемов в лирике Г. Иванова — выполняют и смыслообразующую функцию, ибо, как писал Ю. М. Лотман, именно густота повторов парадоксально «приводит к увеличению семантического разнообразия, а не однообразия текста. Чем больше сходства, тем больше и разница» [2: 112]. Такой смысловой насыщенностью, наряду с интонационным повышением, обладают многие ивановские амплификации, опирающиеся на повтор («Спят, не разнимая рук, / С верным другом, с неразлучным другом, / С мертвым другом мертвый друг...»).

В лирике Г. Иванова преобладают амплификации, основанные на градации, причем доминирует блочный вид градации, представляющий собой соединение, переплетение разных типов градаций. Нередко главную структурообразующую и смысловую нагрузку несет на себе антитеза: «Поэзия: искусственная поза(...) Где, говоря о рае, дышат адом / Мучительных ночей и страшных дней...». Особой концентрации мысли и чувства достигает поэт, используя в рамках одной риторической конструкции наряду с восходящей градацией различные эмфатические средства, такие, как многосоюзие, повторение усилительных частиц, параномазия: «Распыленный миллион мельчайших частиц / В ледяном, безвоздушном, бездушном эфире, / Где ни солнца, ни звезд, ни деревьев, ни птиц, / Я вернусь — отраженьем — в оставленном мире...». Как видим, смысловое нагнетание поддержано и на уровне звуковом, и на интонационном уровне.

Таким образом, можно заключить, что амплификация, этот древнейший экстремальный риторический прием, многофункционален и эффективен в лирике Г. Иванова. Возможно, он ограничен для поэта в силу ряда причин, среди которых и названная выше литературная родословная (амплификация — одна из наиболее востребованных фигур у символистов), и особенности его мировосприятия в этот



период творчества, и та картина мира, в которой, по ощущениям поэта, определяющим стало нарастание темпа «распада атома». Быть может, именно этим чувством утраты единства мира продиктовано обращение к «нанизывающему стилю» — своеобразному выражению как разорванности связей, фрагментарности бытия, так и подсознательного желания сохранить его целостность с помощью этой формы,

привносящей в текст некоторую избыточность — качество, по Ю. М. Лотману, весьма полезное и для языка, и для культуры [1: 961].

### Литература

1. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996
2. Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М., 1994.

## К вопросу о языковой рефлексии И. Бродского

Л. Ф. Машковцева

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

sem mash@mail.ru

*Языковая рефлексия, русский язык, английский язык, гипотеза Сепира — Уорфа*

**Summary.** Knowledge of the linguistic concepts developed by the outstanding XX'th century poet, Nobel prize winner Joseph Brodsky is very important for understanding and research of his works.

В мае 2010 года литературная общественность России будет отмечать 70-летний юбилей выдающегося русского поэта XX века Иосифа Александровича Бродского, который своим творчеством внес значительный вклад в русскую и мировую культуру. Количество написанного Бродским огромно, а написанного о нем — и вовсе не поддается исчислению. Значительную часть необозримой «бродскинианы» составляют исследования, книги и статьи о биографии, поэтике и мире идей его произведений. Вместе с тем нельзя признать тему исчерпанной, так как в поле зрения исследователей оказывались лишь отдельные аспекты литературной деятельности Бродского. В последние годы исследователями предпринимаются попытки осмысления такого сложного феномена как языковая рефлексия поэта.

В своей поэзии, эссеистике и многочисленных интервью Иосиф Бродский неоднократно заявлял, что «поэзия есть высшая форма существования языка», «писатель — орудие языка», «время поклоняется языку и прощает тех, кем он живет». Между языком и развитием народа поэт видел прямую взаимосвязь. Если американский поэт и философ Ральф У. Эмерсон утверждал: «Падение человека ведет за собой падение языка», то Бродский выдвинул другой постулат: «Падение языка влечет за собой падение человека». На основании этого суждения поэт делает вывод: язык литературы выше языка народа. Эту же мысль поэт озвучивает и в своей Нобелевской лекции.

Некоторые исследователи, анализируя лингвистические взгляды И. Бродского, усматривают в них отзвуки гипотезы лингвистической относительности. Достоверно утверждать, что Иосиф Бродский был знаком с гипотезой Сепира — Уорфа нельзя, т. к. об этом не упоминается ни в каких источниках, но можно выдвинуть предположение об ознакомлении его с этой гипотезой благодаря дискуссиям, происходившим в кругах высокообразованной ленинградской и московской интеллигенции в 60-е годы прошлого века. Гипотеза представляет собой тезис, согласно которому существующие в сознании человека системы понятий, а следовательно, и существенные особенности его мышления определяются тем конкретным языком, носителем которого этот человек является. Лингвистическая относительность как научное понятие ведет свое начало от работ основоположников этнолингвистики — американского антрополога Франца Боаса, его ученика Эдварда Сепира и ученика последнего Бенджамена Уорфа. В той наиболее радикальной форме,

которая вошла в историю лингвистики под названием «гипотезы Сепира — Уорфа» и стала предметом продолжающихся и поныне дискуссий, гипотеза лингвистической относительности была сформулирована Уорфом, а точнее, приписана ему на основании ряда его утверждений и эффектных примеров, содержащихся в его статьях. На самом деле эти утверждения Уорф сопровождал рядом оговорок, а у Сепира подобного рода категорических формулировок не было вообще.

Огромное влияние на И. Бродского и его творчество оказали английский язык и англо-американская поэзия. Любовь к англоязычной поэзии у него возникла еще до эмиграции. Оказавшись на Западе и погрузившись в английскую языковую среду, поэт не только освоил язык, но и предпринял смелые опыты письма на нем литературных произведений. В своих интервью Бродский неоднократно подчеркивал, что считает себя суммой обеих культур. Практика сочинительства на двух языках помогла увидеть возможности, представленные в этих языках, и проследить их связь с духовными характеристиками народа. Известный исследователь жизни и творчества поэта Валентина Полухина констатирует: «Ни Пушкин, ни поэты, шедшие за ним, ничего не взяли из богатейшей английской поэзии, кроме, пожалуй, романтического образа поэта у Байрона. Все это сделал Иосиф Бродский два столетия спустя. Это колоссальный вклад в русскую поэзию, в русскую литературу, в русскую культуру, в русский язык, наконец. Русский язык нуждался в этом вкладе, в этой новой крови и получил ее благодаря Бродскому. Если бы он не сделал, кроме этого, ничего больше, только за один этот вклад ему следовало бы поставить памятник. Я убеждена, что его влюбленность в английский язык, в английскую культуру, в английскую поэзию была продиктована внутренними потребностями русского языка, которому он служил так верно и так преданно, как никто».

### Литература

1. Ахапкин Д. Иосиф Бродский и гипотеза лингвистической относительности // Ученые записки молодых филологов. СПб., 2001. С. 68–82.
2. Полухина В. Язык владел им в совершенстве // Российская газета. Федеральный выпуск. 29.01.2009.
3. Тихоновская Л. Прецедентность и формирование творческой личности // Национально-культурный компонент в тексте и языке: Материалы III Междунар. науч. конфер. Минск, 2005: В 3 ч. Ч. 3. С. 69–71.

## Персонажи-«языковеды» в романе А. Платонова «Чевенгур»

И. Б. Ничипоров

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

il-boris@yandex.ru

*Лингвистические рефлексии, герменевтические стратегии, пафос обретения действенного слова*

**Summary.** The paper deals with the linguistical ideas in «The Chevengur» by A. Platonov.

Явление художественного языка прозы А. Платонова не раз выступало предметом специальных исследований. При этом не уделялось внимание значимым здесь *скрытым рефлексиям о языке и тайне слова*. В «Чевенгуре» (1927–1929) эти рефлексии образуют сферу взаимодействия авторского сознания и исканий персонажей, становящихся порой стилистическими «языковедами».

Многие языковые поиски героев «Чевенгура» сопряжены с *пафосом обретения действенного слова*. Так, церковный сторож делится глубоко драматичным ощущением недейственности привычно произносимых слов, за которым кроется жажда сообщить слову жизнотворческую энергию. Сакрализованной верой в слово как основу нового мироустройства был задан вектор общественно-политических исканий Захара

Павловича, «проверявшего партии на свой разум» [2: 120] (далее текст романа приводится по [2]). А лесным надзирателем, который от отца усвоил, что «решающие жизнь истины существуют тайно в заброшенных книгах», вырабатывается «герменевтическая» стратегия, основанная на убеждении в том, «что скучных и бессмысленных книг нет, если читатель бдительно ищет в них смысл жизни... В книгах действует ищущая тоска читателя, а не уместность сочинителя».

Характеризуя языковую реальность «Котлована» и иных произведений Платонова, И. Бродский высказал соображение о том, что многие из них написаны «на языке повышенности близости к Новому Иерусалиму», что этот язык «начинает тяготеть к вневременным категориям и конструкциям» [1: 268–269]. В «Чевенгуре» официальные советские тексты становятся для героев «языковедов» объектом мистификации, приложения «герменевтических» усилий. Так, для нищего странника Алексея Алексеевича Полубезьева, который «в Чевенгур... пришел искать кооперацию — спасение людей от бедности и от взаимной душевной лютости», текст статьи о кооперации в газете «Беднота» порождает свой «Новый Иерусалим», вытесняющий объективную реальность и властвующий над индивидуальным и коллективным разумом. Его «лингвистическая» рефлексия над прочитанным и «изученным» текстом знаменует перерождение социально-экономических представлений о кооперации в категории морального и религиозного порядка: он «прижался душой к Советской власти и принял ее теплое народное добро. Перед ним открылась столбовая дорога святости, ведущая в Божье государство житейского довольства и содружества».

*В призме спонтанных и неординарных языковых рефлексий в романе приоткрывается и личность Александра Дванова.* Пафосом вербализации всего сущего обусловлены и его искания Слова в природном бытии («Дванову слышались в воздухе невнятные строфы дневной песни, и он хотел в них возвратиться»), и склонность «беседовать самому с собой» ради активизации мыслительного процесса. Показательно его стремление в произносимых на партсобрании «мелких простых словах» прозреть «движение смысла», ощутить, что «в речи говорившего было невидимое уважение к человеку и боязнь его встречного разума». Двановские рефлексии развиваются авторским комментарием о том, что «лишь слова обращают текущее чувство в мысль, поэтому размышляющий человек беседует». В конце романа намечена линия изображения Дванова как самобытного летописца революции, который «писал... ежедневно, по своему воображению, историю жизни Розы Люксембург».

*Экстериоризация и вербализация внутренней речи* характеризуют и поведение Чепурного, который «книжки читал вслух» и осуществлял *герменевтический акт*, намереваясь «загадочные мертвые знаки превращать в звуковые вещи и от этого их ощущать». Подобная стратегия речевого поведения и общезыкового мышления получает в романе как психологическое, так и социоисторическое обоснование, потому что «кто учился думать при революции, тот всегда говорил вслух, и на него не жаловались».

В романе воссоздаются коллизии отношений чевенгурцев со стилистикой и смысловым наполнением революционного «новояза», которые проникнуты стремлением «немолчаливого» слова обрести воплощение. Симптоматичны авторские замечания о том, что Чепурный «не мог выражаться», в разговоре с Двановым «пытался объяснить коммунизм и не мог», вынуждал себя адаптировать чужое слово

под собственные мысли. В сознании Чепурного, Прокофия складывается религиозное отношение к партийным «лозунгам» и «формулировкам», которые приобретают в их глазах статус одушевленных, смыслопорождающих субстанций. Подобно Пашинцеву, Чепурный направлял силу своего ума на порождение объемлющей всю сложность мира «формулировки». В «соавторстве» с Прокофием им создается «са-кральный» текст — Апокалипсис на языке «лозунгов» в виде «приказа» о втором пришествии, о предоставлении буржуазии «всего бесконечного неба».

Небезболезненными оказываются отношения чевенгурцев с официальными губернскими циркулярами. В их подходе к языку и содержанию этих текстов обнаруживаются черты провиденциалистской философии: как полагает Прокофий, «все, оказывается, уже было выдуманно вперед умнейшими людьми, непонятно расписавшимися внизу бумаги». Однако *процесс адаптации официально-авторитетного слова к обыденному сознанию* вызывает в Чевенгуре смешанные чувства. Если Прокофий «с улыбкой сладострастия» «перелагал их слог для уездного масштаба», то Чепурный «замучился» в собственных сомнениях насчет непреложной истинности бюрократических формулировок.

В противоположность Чепурному, который шел по пути вербализации внутреннего мыслительного процесса, у Степана Копенкина «не было такой силы мысли... поэтому... многие чувства оставались невысказанными и превращались в томление». В «лингвистической» дискуссии с Двановым о перспективах развития языка в пореволюционную эпоху он предполагает, что в недалеком будущем «неграмотные постаноят отучить грамотных от букв — для всеобщего равенства». Его языковое мышление предстает обедненным, воспринимающим все тексты исключительно в «лозунговой» модальности: единоприродными в его глазах выглядят вывеска над воротами кладбища «Совет социального человечества Чевенгурского освобожденного района» и сохранившиеся над входом в церковь слова Христа. Но примечательно тяготение Копенкина к *вслушиванию в сам процесс мышления, предшествующий и сопутствующий сотворению слова*. Проявившаяся на собрании коммуны неспособность к плавному говорению мотивируется тем, что мысли «уродовали одна другую до невыразительности, так что он сам останавливал свое слово и с интересом прислушивался к шуму в голове». Выступая в ипостаси стихийного «языковед», он вопрошает Дванова о том, «как такие слова называются, которые непонятны», и, рефлексировав об услышанных словах и выражениях, идет по пути оживления стертых метафор, возвращая языку утраченную образность.

Сквозные языковые рефлексии, «вживленные» в дискретную ткань романного повествования, вбирают в себя исследование как индивидуального, так и общественного сознания пореволюционной эпохи. Интуиции о законах языка становятся одним из значимых путей постижения психологии платоновских персонажей. Безусловно, это спонтанная, «наивная» с научной точки зрения лингвистическая мысль, однако в ней присутствует и доля аналитизма, закладывающая предпосылки для объективных выводов о специфике советского «новояза», его влиянии на массовую психологию и динамику отношений личности с историческим временем.

### Литература

1. Бродский И. А. Катастрофы в воздухе // Бродский И. Меньше единицы: Избранные эссе. М., 1999.
2. Платонов А. П. Чевенгур: Роман. М., 2002.

## Языковые средства выражения темы памяти в романе В. Набокова «Другие берега»

Е. В. Омельченко

Челябинский государственный педагогический университет

doc@zs74.ru, 22m3@mail.ru

Память, лексико-семантическое поле, метафоризация, ассоциат

**Summary.** The language analysis of Vladimir Nabokov's novel «Drugie berega» reveals the growth of the meaning of the word «memory» and its derivatives, the formation of the semantic fields and the presence of associates. This investigation reveals some language means of a particular mechanism of memories.

В романе В. Набокова «Другие берега» развиты тенденции жанра автобиографии. Это воспоминания, цель которых

«описать прошлое с предельной точностью». Синкретизм романа проявляется в стилевом и языковом разнообразии.

В аспекте значения лексема «память» представляет собой категорию, обладающую центральным смыслом в силу сюжета произведения. Это исток множественных размышлений, впечатлений и ассоциаций, движущая сила сюжета. Данная лексема и ее языковые формы являются словесным энергетическим центром, реализующим идею памяти и продуцирующим сам процесс воспоминания.

Специфика развертывания лексико-семантических полей свидетельствует о креативном потенциале повествователя, что проявляется в неповторимости и сложности ассоциативных путей наращивания смысла лексических единиц и образности метафорических словосочетаний. В ходе исследования романа зафиксированы обширные по количественным показателям и разнообразные по содержательному компоненту лексические единицы, реализующие специфические значения в определенном контекстуальном окружении со смысловым вектором «воспоминание», в процессе которого происходит:

1. Фиксация времени, его этапов (*время, детство, издалека, прошлое*).
2. Обозначение образно-символических связей в осмыслении феномена времени (*во мгле, в тумане, воскресить*).
3. Соединение подосознательных мотивов, ассоциативных реакций в синестетическом восприятии мира.

Эта группа лексем особо специфична, ибо на этом уровне осуществляются контекстуальные преобразования значений слов и проявляются ассоциативные приращения смысла. Такова судьба лексем «пустыня», «декорации», «сон», «снег». Слово выступает как свернутая формула, впоследствии сотворяющая мир детства, прошлого. Это связано с особым толкованием природы памяти по В. Набокову: автору важен процесс оживления и действия Мнемозины,

«развитие и повторение тайных тем судьбы». Механизм воспоминания осуществляется на основе ассоциаций, сравнений, авторской интерпретации. Повторные сюжетные ходы в стиле «дежа вю», отступления и комментарии связывают прошлое и настоящее, формируют модель будущего («былое у меня под боком и часть грядущего тоже со мной»). С языковой точки зрения, средствами выражения темы памяти являются интертекстуальные включения, вводные и вставные конструкции, использование иностранных слов, варваризмов и окказионализмов, (*брекфаст, набаван, драйв*). Особую роль играет метафоризация. Исследование метафорических словосочетаний со словом «память» показало, что происходит расширение типового значения лексемы, трансформация смысла, формирование ключевых художественных образов («винтик наставленной памяти», «столица памяти», «красный угол памяти», «полка памяти», «стеклянный стеллаж памяти», «взгляд памяти», «энергия памяти»). Реконструкты метафор позволяют декодировать авторское мироощущение и понимание самой идеи памяти. Память — это дом, страна, хранилище историй и коллекций, вечный механизм, позволяющий не просто воспроизвести алгоритм, а вспомнить с эмоциональной точностью диапазон вкуса, цвета, запаха, ощущений, память это оптический прибор, позволяющий разглядеть прошлое издалека. Воспоминания связаны с чувством ностальгии, ассоциируются с вечным (ассоциат «снег» передает представление о заморженности, почти театральной, декоративной «заснеженности» воспоминаний как мира ирреального, но воспроизводимого в памяти).

Языковой анализ позволяет углубить представление об авторском мировосприятии и расширить исследование идиостиля писателя.

## Особенности художественной речи в трилогии М. Алданова «Ключ. Бегство. Пещера»

Т. Я. Орлова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

В 1930 году, активно занимаясь прозаическим творчеством, М. Алданов выпускает работу публицистически-критического толка «Из записной тетради». Осмысляя идейно-эстетические концепции А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, осваивая художественную поэтику их сочинений, он вырабатывал собственную творческую манеру для реализации своих писательских задач. К примеру, у Гоголя он заметил «необыкновенную скупость в изобразительных средствах», а признание прозы Лермонтова как простой, ясной, «божественной», «лучшей в русской, а, может быть, мировой литературе», не было для Алданова лишь случайным наблюдением, но стало основанием формирования художественного письма, иного, нежели в научных и публицистических сочинениях, которые он создавал параллельно прозе. Тонкое стилистическое разнообразие его творчества как бы иллюстрирует мысль Ю. Айхенвальда, что существует «внутренняя разобщенность слова утилитарного от слова художественного».

Подключение Алдановым своих произведений к традициям великих мастеров слова, проявилось в виде эксплицитных и имплицитных реминисценций, аллюзий. В повествовательном рисунке трилогии «Ключ. Бегство. Пещера» особенно ярко косвенные и прямые отсылки к творчеству Достоевского, а также и к творчеству современных Алданову авторов, в том числе советских (например, Вс. Вишневского, М. Булгакова, А. Н. Толстого).

Уже названия частей трилогии отражают авторскую задачу. Алданов постепенно расширяет в ходе повествования значение слов «ключ», «бегство», «пещера» — от прямого до символично-философского, наполняя их безграничной многозначностью образа.

Заметной особенностью художественного текста является тенденция к трактовке изображаемого материала в плане театральности, вторичности. Это находит отражение в разных речевых приемах, например, в оксюмороне. Так, жили дома, где было совершено преступление, выполняют

роли статистов, «изображая» толпу: «...полуодетые люди...услышав об убийстве, с радостным оживлением и с испугом бежали будить других». Метафору театральности писатель применяет и для характеристики петербургской и европейской интеллигентской среды, в данном случае как обозначение пошлости, искаженности мироощущения ее некоторых представителей.

Критик Г. Струве к несомненным достоинствам Алданова относил «тонкую игру иронии» в его произведениях. В Набоков заметил на героях писателя печать легкой карикатурности. На повествовательном уровне Алданов прямо, непосредственно не выражает своего отношения к изображаемым характерам — ни с помощью высказываний от своего лица, ни придавая своей речи особого, эмоционально окрашенного тона. Но и при таком принципе повествования эмоциональное осмысление автором персонажей и изображаемых моментов из их жизни находит свое выражение. Автор пишет, например, что адвокат Кременецкий остался весьма недоволен одеждой одного из гостей — тот пришел на вечер в пиджаке, а не в смокинге: «Нет, все-таки мало у нас европейцев». С такими высокомерными самоощущениями никак не согласуется его же внутреннее высказывание «загнать музыкальное отделение». Оценка писателя проявляется через неявную, но вполне угадываемую иронию.

Во втором и третьем томах трилогии, где речь идет о действиях новой власти и европейских политиков, «тонкий привкус скептицизма» Алданова, по выражению А. Бахраха, проявляется в широком использовании в повествовательной речи иронии с обличительной функцией, что сближает ее с сарказмом.

Особую роль играют резонеры-двойники Браун и Федосев. В них писатель показывает реминисцентное отражение отношений героев Достоевского Порфирия Петровича и Раскольникова. Мотив узнаваемости ряда ситуаций и лиц (не только литературных, но и реальных) придает повествованию эстетическую тонкость, а благодаря их спорам, в которых они уходят в мировую историю, значительно

расширяется и углубляется повествовательное полотно трилогии.

Во вставной повести о Тридцатилетней войне, с помощью которой автор проводит параллели между властными правителями, устанавливающими свое первенство с помощью

военных действий, и революционными идеологами, вступающими в смертельный бой со старым миром за справедливое будущее, повествование наполнено реалиями того времени, но художественное полотно лишено намеренной стилизации под средневековую речь.

## Солнечный образ в поэзии Игоря Северянина

А. И. Панченко

Стерлитамакская государственная педагогическая академия им. З. Бишшевой  
Panchenko.Stasya@mail.ru

Метафора, семантические поля, сема «солнце», Игорь Северянин

**Summary.** In the report one of through images of poetry of Igor Severyanin — a metaphorical field «sun» is analyzed.

Один из аспектов изучения метафоры — ее роль в порождении дискурса. В основе путей порождения метафоричного контекста лежит, по наблюдению М. Л. Новиковой, общий принцип организации и развертывания текста — причинно-следственные отношения, логическую суть которых представляет импликация, выражающая зависимость того или иного явления от какого-либо условия [2]. То есть метафора стремится к развертыванию в целые семантические поля и, соответственно играет важнейшую роль в создании текста, будь то минимальные синтаксические конструкции, художественное произведение в целом, или контексты в широком смысле этого слова: идиостиль, группа идиостилей или же целая литературная эпоха, национальный стиль. Исходя из этой мысли, мы пришли к выводу, что анализируя метафору в творчестве определенного автора, можно говорить о мировосприятии целого народа конкретной эпохи. Учитывая популярность Игоря Северянина, интерес к его творчеству, мы осмелились говорить о метафорической картине мира русского человека начала XX столетия на основе именно его стихотворений.

В данном параграфе мы попытаемся ответить на вопрос, в чем заключается особенность метафорического восприятия И. Северянина, как представителя русской культуры.

Классифицировать метафору сложно, так как метафора — это отражение внутреннего мира человека. Потому наша классификация метафоры И. Северянина условна и не претендует на единственно верную.

По нашему мнению, все метафоры из произведений И. Северянина можно разделить на *живые* и *неживые*. Под «живыми» мы понимаем метафоры, связанные с живой природой («я коронуюсь *утром мая...*», «в моей душе восходит *солнце*», «ты пришла ко мне, как *утро...*», «природа-храм»), то есть основной семей в таких метафорах выступают явления живой природы. Соответственно «неживые метафоры» основаны на сравнении с миром неживой природы («*ажурная пена*», «на тебе теперь *бархат*, что скрывает бескрылые утомленных плечей»). Таким образом, создается две реальности: с одной стороны, мир грез, где фоном выступают идиллические картины природы, с другой — противостоящая ему действительность с бешеным ритмом жизни и грохотом прогресса, революций рубежа веков. Какая из них

И. Северянину ближе, сказать нельзя, да и противопоставление это лишь поверхностное. На самом деле в его поэзии тесно переплетаются две действительности, неживое оживает. И во всем, даже в неживом по своей природе, Северянин пытается найти душу. В этом, на наш взгляд, заключается ментальность поэзии Игоря Северянина, ведь русской литературе свойственно стремление познать человеческую душу.

Поэзия И. Северянина — глубоко русская поэзия. В ходе исследования метафоры из стихотворений поэта мы выделили основные метафорические семы: «солнце», «весна, май, сирень», «крылья», «душа».

Сема «солнце» встречается часто. Пользуясь терминологией Ю. И. Левина, отметим, что сема «солнце» выступает как в качестве функциональной семы («в моей душе восходит солнце»), так и в качестве факультативной («...и я *лучиться* обречен...»). *Солнце* символизирует собой великое, прекрасное, недосыгаемое и одновременно близкое, понятное и необходимое. Следует отметить, что в русской поэзии солнце — архетип, берущий свое начало в язычестве. Славянский бог Ярило, грозный и одновременно дающий людям свет, тепло, хлеб и, следовательно, жизнь. В поэзии И. Северянина этот образ несколько трансформируется, появляются индивидуально-авторские метафоры-неологизмы, образованные из этого слова, например, *солнцецветы*. Солнце то становится частичкой близкого человека («желто-зеленые *солнышки глаз*»), то оживает, улыбается, разговаривает. Иногда И. Северянин обожествляет *солнце*, посвящая ему гимн. А порой солнце становится частью лирического я («В моей душе восходит солнце»). Во всех приведенных примерах сохраняется ментальный положительный образ солнца, солнце — это жизнь.

### Литература

1. Левин Ю. И. Русская метафора: синтез, семантика, трансформация // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Труды по знаковым системам. Т. 4. Вып. 236. Тарту, 1969. С. 290–305.
2. Новикова М. Л. Структура и семантика метафоры как конструктивного компонента художественного текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Моск. гос. пед. ин-т. М., 1983.
3. Северянин И. Избранное. Смоленск, 2002.

## Функция антропонимов в художественном тексте (на материале рассказа В. Шукшина «Шире шаг, маэстро!»)

Г. Р. Патенко

Институт непрерывного педагогического образования (Набережные Челны)  
werta71@mail.ru

Антропонимическая лексика, именование персонажей, ассоциативные связи имен собственных, идиостиль писателя

**Summary.** The article is devoted to the study of proper names in a art text, reveals the role of proper names on the example of Shukshin's creative work.

Художественное произведение — это особая сфера функционирования языковых единиц. В тексте слова соотношены с реальной и изображаемой действительностью, с современным литературным языком и языком художественного произведения. Это способствует тому, что читатель как бы заново воссоздает ассоциативные связи слова, что, в свою очередь, способствует переосмыслению его семантики, пониманию авторского замысла произведения: слова, как известно,

обозначают одновременно объективную действительность и художественный мир, созданный писателем. В этом отношении имена собственные являются ценнейшим компонентом в системе средств художественной выразительности.

Антропонимическая лексика является важной составной частью лексикона литературного произведения, представляя собой неотъемлемый компонент выражения художественного замысла писателя. Попадая в мир литературы, имена соб-

ственные становятся важным художественным средством в ономастической системе текста и всего творчества писателя, выступает в качестве сигнала, возбуждающего обширный комплекс ассоциативных значений.

Обращение к именам литературных героев в рассказе «Шире шаг, маэстро!» Василия Шукшина обусловлено не столько слабой изученностью его антропонимии, сколько важностью заострения внимания на функциональной роли имен собственных в художественном тексте, на тщательном отборе и подборе В. Шукшиным личных имен, отчеств и фамилий своим героям.

Личные собственные имена в рассказе «Шире шаг, маэстро!» являются исключительно ценным элементом в системе средств художественной изобразительности. В их использовании весьма заметна определенная целенаправленность, в которой отражается идиостиль, индивидуальный подход В. Шукшина к отбору имен действующих лиц.

Рассказ «Шире шаг, маэстро!» Шукшина повествует об одном дне из жизни сельского врача Георгия Николаевича Солодовникова. Данный персонаж относится к так называемым «чудикам» — целому ряду образов, созданному Василием Шукшиным. «Чудики» — представители советского общества, обладающие определенными странностями в характере, о которых автор рассказывает с усмешкой, а порой и с укором.

**Солодовников Георгий Николаевич.** По данным «Энциклопедии» [1], «солодовниками» называли людей приговлявших «солод — сладкое (в полногласной форме «солодкое») вещество, продукт рождения зерен хлебных злаков». Здесь же читаем, что Георгий (гр. «земледелец») — «мечтатель и творец, он всегда живет в двух мирах — земном, реальном и воображаемом». Святого Георгия молят о защите девиц и покровительстве всем сельским работам.

Можно проследить тесную связь между фамилией и именем главного героя. «Солодовник» или «солодарь» — тот, кто работает с хлебными злаками, а значит связан с землей, обрабатываемой крестьянами. «Георгий» — «земледелец». В рассказе «Шире шаг, маэстро!» Георгий Солодовников по роду своих занятий (сельский врач) вынужден постоянно контактировать с земледельцами, с простым деревенским людом. В «Энциклопедии» [1] отмечено, что Георгий — «мечтатель и творец, он всегда живет в двух мирах... реальном и воображаемом». И действительно, герой, как подчеркивает автор, постоянно рассеян, часто опаздывает на работу.

В начале рассказа на Георгия вдруг нисходит своеобразное озарение, он начинает писать стихи («творец»), задумывает фабулу целого литературного произведения. Все это, по его мнению, начало новой жизни, первые шаги на пути к блестящей карьере. Но вскоре вдохновение оставляет Солодовникова, возвращая его из воображаемого мира в реальность. И сразу же мысли Георгия переключаются на «курносенькую хохотушку», с которой у него назначена встреча («защита девиц»).

Не менее важна и параллель, которую можно провести между фамилией героя и его мироощущением. Автор рассказа дал главному герою фамилию «Солодовников» для того, чтобы подчеркнуть своеобразное «брожение», происходящее в мыслях Георгия. Будто хмель ударяет ему в голову: он начинает строить грандиозные проекты будущего с «кафедрой в Москве, сворой учеников и огромным числом работ». Однако отрезвление персонажа происходит быстро, и Солодовников понимает, что его порыв «жить крупно» был сиюминутным.

**Николай Васильевич Ненароков.** Фамилия «Ненароков» вызывает ассоциацию со словом «ненароком», что значит «ненамеренно, случайно» [2]. Однако все, что делает и говорит Николай Васильевич, вовсе не случайно. «Окрестив» этого персонажа «Ненароковым», автор иронизирует над ним. Недаром слово «ненароком» (наречие) является производным от «нароком» — «намеренно» [4].

Сам автор прямо говорит об этом в тексте рассказа: «Николай Васильевич Ненароков, человек нестарый... но медлительный (нарочно, показалось Солодовникову), рассудительный». Данный персонаж ничего не делает без определенной цели: выписывает для больницы листовое железо со склада в обмен на обещание Анны Афанасьевны «в долгу не остаться» и встретиться в ресторане; выпрашивает у Солодовникова информацию об учебе в медицинском институте, чтобы «прощупать почву» для своего сына. Ненароков, в отличие от Солодовникова, не питает никаких иллюзий по поводу деревенских жителей, он уверен, о чем он думает и что делает. Николая отличает огромное самообладание, которое объясняется просто: в жизни существует очень мало вещей, способных зацепить его холодноватое сердце...». «Это беспощадный аналитик, делающий вид, что он прост и дружелюбен». Таким образом, мы видим, что из семантики как фамилии, так и имени персонажа вытекает его главная черта — скрытность. Таких людей в народе часто отмечают фразеологизмом «себе на уме».

Обобщая все вышесказанное, необходимо отметить, что антропонимические единицы в рассказе Василия Шукшина «Шире шаг, маэстро!» выполняют чрезвычайно важную функцию и имеют решающее значение для понимания сущности образов его героев.

### Литература

1. Грушко Е. А., Медведев Ю. М. Энциклопедия русских имен и фамилий. М., 2002.
2. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2004.
3. Шаинский Н. М. Школьный этимологический словарь русского языка. М., 2005.
4. Шукшин В. Охота жить. Рассказы. Казань, 1978.

## Проблема восприятия интеллектуализированного художественного текста (на материале творчества Ю. Кузнецова)

Э. А. Рахматуллина

Московский государственный университет печати

alv05@list.ru

*Интеллектуализация поэзии, мифологема, внутренняя форма слова, ассоциация, символ*

**Summary.** Intellectual poetry requires encyclopaedic knowledge of the reader. The poet makes the reader become familiar with the Slavic and world cultural heritage, bringing the latter to his own level.

Современная постмодернистская поэзия, по наблюдениям исследователей, интеллектуализируется, поднимаясь над мейнстримом. Творчеству Ю. Кузнецова также присущи признаки интеллектуализации. Поэт активно использует в своем творчестве аллегории, символы, ассоциации, мифологические мотивы, соотношенные с личным опытом, реми-нисценции отдельных произведений прошлого, равно как и культурного наследия человечества в целом. Анализ показывает, что большинство образов, которые репрезентируются общеупотребительными существительными и являются

характерными для славянской модели мира (например, *камень, старик, отец, мать, небо, луна, гигант, швея* и т. д.), тем не менее, незнакомы современному читателю, и поэтому не воспринимаются его сознанием.

Стихотворения автора строятся на мифологемах, имеющих и славянские, и индоевропейские истоки. Экспликатором мифологеми в поэтическом тексте выступает символ. Для актуализации заданного автором смысла важное значение приобретают лексико-семантические ассоциации слова-символа. Репрезентантом ассоциативно-вербальной сети тек-

ста зачастую является этимология слова, т. е. внутренняя форма, благодаря которой слово может соотноситься символом. Взаимосвязь мифа и языка сложна и многогранна. Как отмечает Е. Г. Брунова, даже в новых языках древние представления сохраняются в форме так называемых языковых мифов, т. е. единиц, интерпретация которых требует знания их экстралингвистической культурной основы.

В качестве примера проанализируем строчку из стихотворения Ю. Кузнецова «Камень»: *О, миг! / Это камень проснулся, / И мира пустого коснулся*. Обратимся к анализу лексемы «камень» (основной объект метафоры), которая функционирует в стихотворении. Значение, зафиксированное словарем, «камень — всякая твердая, нековкая горная порода в виде сплошной массы или отдельных кусков» [4, т. 2: 249], актуализирует узуальное ассоциативное поле: *бросать, драгоценные 4; большие, горы, море, преткновеня 3; обвал, падают, речные, серые, у моря и т. д.* [3, кн. 3: 165]. Таким образом, современное языковое сознание воспринимает лишь номинативное значение слова «камень».

Мифологичность символа камень не вызывает сомнений только при обращении к этимологии слова и исследовании славянской культурной парадигмы. Так, например, ключевым ассоциатом становится *Алатырь-камень*, который в восточнославянской культуре имел множество значений: и 'центр мира', и 'алтарь, на котором совершались жертвоприношения'. Думается, что этимология лексемы связана с символическим наполнением: так, М. Фасмер отмечает, что камень родственен др.-в.-нем., др.-сакс. *hamar*, др.-исл. *hamarr* «молот», первонач., вероятно, стар. основа на *-r / n-*. Наряду с и.-е. \**kāmen-* существовало и.-е. \**akmen-* и \**akmen-*, напр., лит. *akniū*, *-eĩs* «камень» наряду с *ašniū*, латышск. *asmens* «острие, лезвие, лезвие ножа», греч. *ἄκμων* (род. п. *ἄκμωνος*) «наковальня», др.-инд. *áṣṭā* м. «камень, скала», *aṣṭarás* «каменный», авест., др.-перс. *astan-* «камень». В данной цепочке нас интересует семантический вектор *камень — скала — наковальня — острие ножа*, который актуализирует ассоциат *Алатырь-камень — 'алтарь для жертвоприношений'*. Внутренняя форма слова «камень» продуцирует исходные ассоциативные отношения. Применяя принцип множественной этимологии, мы видим ассоци-

ативную связь камня и с душой (камень — вместилище души), и с богом (данные словаря М. М. Маковского).

В последний период творчества Ю. Кузнецова стремление к интеллектуализации особенно ярко проявилось в поэмах. Если стихотворения этого периода семантически ориентированы на наивную языковую картину мира, так как в основном отражают бытовые ситуации, то поэмы создаются (как отмечал поэт) ради причудливой формы и глубокого содержания, ориентированного на профессиональную интерпретацию. Источники образов не изменились (Ю. Кузнецов, как и прежде, ориентируется на древнерусскую, фольклорную и библейскую традиции), однако изменился сам подход к созданию художественного образа. Символы поэмы не прочтываются без привлечения метатекста. Метатекст поэмы «Сошествие в Ад» включает в себя и примечания, написанные автором, и его комментарии в статье «Воззрение» и интервью. Без привлечения этой информации конструкции адекватная интерпретация становится затрудненной и доступной только для профессионального интерпретатора. Так, например, ассоциативная связь Сахарова с гордыней свободы, за которую он попал в ад, непрозрачна, так же, как и соотношение Дарвина с этим грехом.

Таким образом, в творчестве Ю. Кузнецова проявляется установка на интеллектуализацию. Коммуникативный замысел автора только в том случае оказывается удачным, если с его текстом имеет дело профессиональный интерпретатор, либо в случае привлечения метатекста к поэтическому тексту.

### Литература

1. Брунова Е. Г. Об этимологическом анализе на современном этапе // Филологические науки. 2002. № 2. С. 67–74.
2. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М., 1996.
3. Русский ассоциативный словарь. Книга 3. Прямой словарь: от стимула к реакции. Ассоциативный тезаурус современного русского языка. Часть II / Ю. Н. Караулов, Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов, Н. В. Уфимцева, Г. А. Черкасова. Кн. 3. М., 1996.]
4. Словарь русского языка / Под ред. А. П. Евгеньевой: В 4 т. М., 1981–1984.
5. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Электронный словарь. CD-ROM, 2004 г. Издатель: ИДДК.

## Необычные слова и формы слов в повести М. А. Булгакова «Дьяволиада» (структура и особенности функционирования)

В. Н. Рябов

Кубанский государственный университет (Краснодар)

lyubimova-irina@yandex.ru

Система языка, художественный текст, языковые потенции, новообразование, лакуна

**Summary.** Unusual words and their forms are not permanently present in the language. However, they are available for application in various types of speech. These words serve as lexical elements and transmit semantic specifics of the text. Being the result of the personal preferences of the writer, these words correlate with the cognition of the author and prospective readers. The purpose of such words in the story called „Dyavoliada» is to illustrate the specifics of the text as a sample of mystification or satire-caricature.

Мы исходим из того, что отличительным признаком новой лингвистической парадигмы, сложившейся к началу XXI века, «является ее очевидный антропоцентризм, который проявляется в том, что ученые, работающие в рамках новой парадигмы, все больше сосредоточиваются на феномене самого человека, при этом рассматривают его не только как носителя некоего сознания, осуществляющего некую деятельность, но как носителя — в том числе — сознания языкового, осуществляющего — в ряду других видов деятельности — деятельность речевую (в самом широком смысле данного термина)» [2: 53]. В связи с этим исследование потенций языковой системы особенно интересно. Имеем в виду, что потенции языка чаще всего проявляют себя в художественной литературе, создаваемой наиболее творческими носителями языка, остро чувствующими возможности языка. Реализации языковых потенций мы рассматриваем, таким образом, как важную черту идиостиля писателя.

В повести М. А. Булгакова «Дьяволиада» лингвистических экспериментов более чем достаточно. Таковыми мы называем в первую очередь нетипичные для современных носителей русского языка слова и формы слов, т. е. образо-

вания, реально не существующие в языке, но потенциально готовые, а потому и часто реализуемые в речи художественной. Суть основной массы необычных слов и форм слов в том, чтобы выделить специфику повести как некой мистификации, как сатиры-шаржа. Они как лексический элемент реализуют семантические установки текста, соотносятся с сознанием его автора и возможных читателей, являются результатом личностных предпочтений писателя. Художественный текст при таком подходе — это своеобразная экспериментальная лаборатория, в которой выявляются достоинства и недостатки новообразованных слов или форм слов; только текст определяет, в какой мере могут быть признаны эти слова в качестве единственно возможных, т. е. в качестве лучшего способа элиминирования лакун слов, от которых они произведены. Это с одной стороны. С другой стороны, необычные слова и формы слов именно определяют специфику текстов, в которых употребляются, обуславливают их жанровые характеристики, являются метой творческой манеры писателя.

Само название повести М. А. Булгакова «Дьяволиада» является элиминированной лакуной, т. е. элимантой. Имеем в виду, что М. А. Булгаков не посчитал чрезмерным исполь-

звать слово *дьяволиада* в качестве названия, заглавия повести. Это необычное слово является для писателя единственно возможным, ибо, с его точки зрения, оно наиболее точно и в полном объеме отражает содержание анализируемого художественного произведения. Как и в других существительных на *-иад(а)*, в слове *дьяволиада* суффикс *-иад(а)* имеет в своем значении оттенок массовости. В связи с этим вариант словарной статьи слова *дьяволиада*, подсказанный содержанием повести «Дьяволиада», на наш взгляд, будет таким: *дьяволиада* — это длинный ряд, череда событий, происшествий, на которых лежит отпечаток присутствия черных сил; это цепь случайностей, сдобренных дьявольскими шуточками, и цепь неудач, круговерть несуразностей, сумасшествий, т. е. массовое помешательство всех и вся на фоне того, причиной чего является злой рок, дьявол и его окружение. В слове, придуманном М. А. Булгаковым, также заметен и оттенок спортивности. Не случайно в итоге, по-видимому, что главный герой повести делопроизводитель Коротков, словно бегун, именно мотается (иначе не скажешь!) по различным инстанциям с целью, правда, не вполне понятной ни читателю, ни самому герою. Частотным же, наверное, слово *дьяволиада* может стать в речи все-таки не каждого человека, а человека, способного его соотносить с содержанием прочитанной повести.

Относительное прилагательное *мертвенный* представлено в повести М. А. Булгакова в простой сравнительной степени в следующем контексте: «...царило идеальное молчание. При этом лучше всех, глубже и *мертвеннее* молчал зеленуватый Коротков». На первый взгляд, это прилагательное в такой форме удивляет, однако, заметим, с другой стороны, «Грамматический словарь русского языка» А. А. Зализняка образование форм простой сравнительной степени от таких прилагательных допускает, по крайней мере, противодействий этому «не чинит». В предисловии к своему словарю А. А. Зализняк пишет: «Сложную проблему для грамматического словаря составляет отражение потенциальных форм, т. е. форм, которые фактически почти никогда не встречаются, но при необходимости все же могут быть образованы по общим правилам русского словоизменения» [2: 71]. Таким образом, форма *мертвеннее* парадигмы прилагательно-

го *мертвенный*, фиксируемого во многих словарях русского языка, начиная с «Толкового словаря русского языка» С. И. Ожегова, вполне образумя, и для ее образования не требуется преодоления противодействий, связанных с особенностями семантического устройства прилагательного в полной форме, т. е. слова для целей ее образования исходного. Получается, что, следуя логике словаря А. А. Зализняка, вполне допустимо молчать *мертвеннее* остальных. Следуя логике повести, можно молчать *мертвеннее* других, если ты сильнее всех потрясен, ошарашен решительными действиями своего нового начальника — нового заведующего. Так что, поведение Короткова в сложившейся ситуации вполне закономерно, вполне предсказуемо, и отражено оно и с помощью слова *мертвеннее* достаточно полно. Итак, необычные слова и формы слов для творческой манеры М. А. Булгакова — явление вполне обычное. Задействованные в повести «Дьяволиада» как способы удаления интраязыковых лакун, они находятся в зависимости от того, как понимал писатель описываемую в этом произведении круговерть, переживаемую Россией в 20–30-е годы XX века. Наверное, в связи с этим можно оценивать как актуальные рассуждения Ю. А. Сорокина «о банке запасных смыслов и форм, а вернее смыслообразов, изначально, по-видимому, рассчитанных на противодействие процессу лакунизации и в то же время ставящих ему предел в силу «исчисляемости» составляющих смыслообразов» [3: 6]. М. А. Булгаков необычных слов и форм слов справедливо не избегал, предельно являя их в результате в качестве важной составляющей художественного текста, способной стать и составляющей «банка запасных смыслов и форм».

### Литература

1. Зализняк А. А. Грамматический словарь русского языка. Словоизменение. М., 1977.
2. Красных В. В. Единицы языка vs. единицы дискурса и лингвокультуры (к вопросу о статусе прецедентных феноменов и стереотипов) // Вопросы психолингвистики. Волгоград, 2008. № 7.
3. Сорокин Ю. А. Еще одно лакунологическое исследование: «Лакунарность как категория лексической системологии» // Лакуны в языке и речи: Сб. науч. трудов. Благовещенск, 2005.

## Стилеобразующая функция глаголов и существительных в «Двучастных рассказах» А. И. Солженицына

Л. М. Савина

Волгоградский государственный университет

larisa-savinal@yandex.ru

Стилеобразующая функция, художественный текст, идиостиль, глагол, имя существительное

**Summary.** The paper examines techniques of individually-author's use of the verbs and subjects in the "Two parts stories" by A. I. Solzhenitsyn; also the style forming role of the language units in the fiction text is indentified.

В русле научного подхода к художественному тексту как феномену индивидуального творчества актуальной представляется проблема выделения и описания «стилистического ядра» [2: 5], системы языковых средств, которые, выполняя в тексте стилеобразующую функцию, формируют неповторимый авторский стиль, облик текста, создают его специфику. Г. О. Винокур связывал стилеобразующую функцию «отличительных примет словоупотребления» с их повторяемостью в рамках одного или нескольких сочинений автора. Такое использование языковых единиц должно вызывать в читателе «представление об их едином и постоянном источнике» — личности, «продуцирующей язык», которая как цельная и конкретная данность оказывается в центре исследовательского интереса [3: 237].

В нашем исследовании основополагающим является тезис о том, что языковые единицы играют стилеобразующую роль, если служат показателями определенного стиля. При этом мы следуем определению стиля, сформулированному В. В. Виноградовым [1: 73]. Суммируя сказанное, можно заключить, что стилеобразующая функция языковых единиц отражает специфику языковой личности, обладающей характерными принципами выбора языковых средств, формирующих картину мира художника слова, способами и приемами их использования.

Источником для отбора материала послужили «Двучастные рассказы» (1993–1998) А. И. Солженицына [5], в которых писатель реализует «идею языкового расширения». Стремясь «воссоздать ощущение глубины и широты» родного языка, прозаик активно использует «то, что еще может, имеет право жить» (Солженицын). Цикл состоит из восьми произведений, композиционной особенностью каждого являются антитетически соотносящиеся друг с другом сюжетные линии, в центре которых человек, стоящий перед выбором в эпоху исторического перелома или трагедии.

Изучение приемов и способов индивидуально-авторского использования в процессе анализа глаголов и существительных, зафиксированных в тексте «Двучастных рассказов» позволяет сделать вывод об их стилеобразующей функции. Выявлено, что данные единицы способствуют передаче живой народной речи, формируют стилистический прием антитезы, являясь средством репрезентации авторской оценки субъекта или его признака, выступают русскими эквивалентами иноязычному заимствованию.

В рассматриваемых текстах широко употребляется стилистически маркированная глагольная и именная лексика, зафиксированная в современных словарях с пометами просторечное (*обвыкся, попрет*), разговорное (*угнездиться, умучиться, растащивка, дележка*), устаревшее (*сведать*,

вещун), высокое (*служитель, одоление*), областное (*уряжать, ездун*), а также в ряде случаев отраженная в словаре В. И. Даля (*настрять, горбылять, изнемога, пребывалище*). Подобные единицы писатель использует для характеристики персонажей, представителей из народа, характеризующегося глубинным национальным мироощущением, для создания образа автора, не чужающегося простонародного слова, близкого своим героям и читателю.

В процессе анализа показаны лексические единицы, не зафиксированные в лексикографических источниках разных типов и являющиеся, на наш взгляд, индивидуально-авторскими образованиями, созданными по определенным словообразовательным моделям, продуктивным для окказиональной, разговорной речи и просторечия. Изучение языкового материала позволяет говорить о том, что А. И. Солженицын использует префиксальный и префиксально-суффиксальный способы, словосложение, контаминацию. Писатель создает слова с помощью русских приставок и суффиксов от исконных и заимствованных узуальных основ, предпочитая определенные аффиксы, употребление которых дает возможность писателю, подчеркнуть «неутерянную... выразительность» словообразовательного форманта и образованного с его помощью слова, придать ему «освеженное, новое значение» [4] в контексте произведения. Так, писатель широко использует глаголы с приставками *воз-* (*вз-, вс-*), *низ-* (например: *взветрить, взневаться, всхлопотаться, взбуривать, низзирать*), стилистическая ограниченность и непродуктивность которых обуславливает их вытеснение омонимичными префиксами.

Употребление авторских образований позволяет сделать вывод о взаимосвязи способа словообразования и функции

языковой единицы. Оценочную функцию выполняют окказиональные слова, созданные преимущественно сложением и контаминацией. А. И. Солженицын использует существительные, указывающие на отрицательную (например: *грязнохваты, выскочки-грязнохваты, пустошлен*) или положительную (например: *жизнелюбец*) авторскую оценку. Префиксальные образования могут выступать эквивалентом заимствованному слову. Для автора русские морфемы точнее отражают непосредственную связь слова с явлением, им обозначаемым (например: *разгосударить, переконструкция; ср.: приватизировать, реконструкция*).

Изучение приемов индивидуально-авторского употребления глаголов и существительных позволяет сделать вывод о своеобразии языка писателя и рассматриваемых художественных произведений, мастерстве А. И. Солженицына в использовании лексико-семантического и словообразовательного потенциала русского слова, умелом расширении и пополнении словарного состава общенационального языка средствами, почерпнутыми из богатейших ресурсов народной речи.

## Литература

1. *Виноградов В. В.* Итоги обсуждения вопросов стилистики // Вопросы языкознания. 1955. № 1. С. 60–87.
2. *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
3. *Винокур Г. О.* Об изучении языка литературных произведений // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
4. *Солженицын А. И.* Не обычай дегтем щи белить, на то сметана // Литературная газета. 04.11.1965.
5. *Солженицын А. И.* Двучастные рассказы: 1993–1998. М., 2004.

## А. Платонов и М. Булгаков: принципы изображения языка власти

### З. С. Санджи-Гаряева

Педагогический институт Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского

sandji193@mail.ru

*Советский язык, власть, рефлексия, ирония*

**Summary.** General and different in the principles of showing the Soviet language in the works of A. Platonov and M. Bulgakov is discovered.

Изменения, произошедшие в русском языке послереволюционного периода, стали предметом внимания не только лингвистов, но и русских писателей. Принципы изображения советского языка в литературе 20-х — 30-х годов XX века зависели от отношения к нему: одни писатели принимали новый язык и адекватно отражали его в своих произведениях, другие не принимали его, выражая свое неприятие в разных формах критики и рефлексии над ним. Ко второму типу писателей относятся А. Платонов, М. Зощенко, М. Булгаков, И. Бабель, И. Ильф, Е. Петров и др.

Отношение М. Булгакова и А. Платонова к языку власти (так мы обозначаем новый советский язык) вполне сопоставимо, так как его можно квалифицировать как иронию. Однако эта ирония разная.

Ирония Булгакова — это ирония отстранения. Писатель относился к новой власти отрицательно, он был из другой культуры. Революцию он воспринимал как «кровавую оперетку». Такое отношение было у него и к языку власти. Этот язык — объект насмешки. Булгаков был вне этого языка, воспринимал его как нечто чужое. Для писателя и его любимых героев этот язык был принципиально непонятен, и понимать его они не хотели. Так в «Записках на манжетках» автор недоумевает по поводу аббревиатуры *Дювлам*. Позиция непонимания нужна для того, чтобы продемонстрировать абсурдность слова и его расшифровки (*двенадцатилетний юбилей Владимира Маяковского*). Профессор Преображенский из «Собачьего сердца» не знает и знает не хочет, что понимают «они» под *контрреволюцией*.

Ирония Платонова слита с болью. Он прошел сложный путь от страстной приверженности революции и новому строю через сомнение до острой критики действий власти, ее быстро сложившегося бюрократического аппарата. У писателя с революцией связывались надежды на новое справедливое мироустройство, призванное обеспечить счастье «масс». Тем более трагичным было его постепенное разочарование, тем более сочувственным становится его отноше-

ние к тем *душевым беднякам*, которые запутались в поисках смысла существования, которым по радио постоянно *внушают линию, а щупать нечего*. И советский язык для Платонова — это свой язык, он внутри языка. Этот язык — материал для создания своего художественного языка. Непонятное в этом языке вызывает не насмешку, а желание разобраться, понять. Например, Копенкин из «Чевенгура» рефлектирует по поводу непонятных слов: *Какое хорошее и неясное слово: усложнение, как — текущий момент. Момент, а течет: представить нельзя*.

Такому различию в иронии соответствовало различие в складе литературного амплуа писателей и в самохарактеристиках. Булгаков — сатирик, и он сам в письме Сталину так себя назвал. Платонов же сатириком себя не считал («Я не чувствую, что я сатирик»), и сатирическая сторона его таланта не главная.

Различия в отношении к языку власти у обоих писателей проявились и в принципах и приемах его изображения.

Различно прежде всего соотношение авторской речи и речи героев. У Булгакова авторская речь никогда не сливается с речью героев, он всегда разными способами дистанцируется от речи своих героев. Платонов же не допускал в своей художественной речи отчуждения изображаемого народного слова от слова авторского. Он, в отличие от Булгакова, создал свой язык по модели советского и заставил автора и героев своих произведений на нем говорить. Платоновский язык имеет свой семантический каркас, лексику, свое словообразование и, главное, синтаксис. Поэтому писателю нет надобности оценивать советский язык извне и отделять свою речь от речи героев, речь автора и героев принципиально слитны. И внутри этого, созданного им языка, автор свободен. Отсюда двусмысленность слов, нарочитая неправильность и смысловая многовариантность словосочетаний, загадочность новообразований — свойства, в совокупности создающие впечатление никогда не находимого, но всегда искомого смысла.



Этому различию соответствует различие в объекте изображения. У Платонова и Булгакова различны изображаемые смысловые сферы или пласты языка и стоящей за ними действительности. Платонов слишком близко подошел через языковую рефлексию к предмету своей критики — к острым политическим моментам эпохи и действиям властей, к формам реализации той идеи, которой он сочувствовал и которая его волновала. Поэтому в поле зрения Платонова в опосредованном виде оказываются политические действия власти (в частности, коллективизация), бюрократического аппарата и даже конкретных политических фигур (Сталина с его высказываниями). Отсюда внимание к ключевым словам общественно-политической сферы: *линия, директива, колхоз, ошибки, головокружение, уклоны, левые и правые («откосы»), забегание вперед («забеговичество»)* и т. д. Платонов чувствовал, что имеет моральное право писать об этом, он был для революции свой, но он перешел границу официально дозволенной критики и был обвинен в «неправильной сатире».

Булгаков не мог проникать, по его собственному выражению, в «запретную зону» и высмеивал уже результаты этой деятельности в виде советского быта, формирующегося у него на глазах нового уклада жизни. Поэтому круг объектов изображения у Булгакова гораздо шире, чем у Платонова. Советский лексикон Булгакова с энциклопедической точностью фиксирует детали разных сторон советской жизни. Это наименования советских учреждений, разного рода комиссий, документов, речевых жанров: лозунгов, приказов, вывесок, заявлений, доносов, расписок, объявлений, предметов быта, слов, связанных с «квартирным вопросом», профессий и должностей и т. д.

Слова из политического обихода Булгаков тоже употребляет, но по-другому, он помещает их в бытовой контекст, что порождает издевательский и насмешливо-комический эффект:

В «Зойкиной квартире» Аметистов говорит: *А мне что терять, кроме цепей?.. Уклонились мы — раз! Утратили чистоту линии — Два! Растеряли заветы!* В бытовой контекст переносятся слова из партийного жаргона того времени: *беспартийный вор Антошка, сочувствующий ротозей Емельян, меньшевик, контрреволюционер, эмигрант, вредитель, кулак, белогвардеец*. В речи Воланда встречается даже цитата из Сталина: *Это факт. А факт — самая упрямая в мире вещь*.

У Платонова и Булгакова по-разному показан процесс освоения нового языка. Платоновский герой пытается освоить язык власти, то есть документов и газет, политической речи на уровне синтаксиса. У Булгакова этот процесс происходит на уровне лексики и фразеологии. Язык героев Платонова — сплошные муки рождения новой речи, грамматические неправомерности и аномалии, конгломерат просторечных элементов и советизмов.

Булгакова и Платонова сближает пародийная направленность в изображении разных явлений советского языка. В качестве примера можно привести наименования кампаний и комиссий как типичных форм организации жизни. У Платонова в повести «Впрок» в одном из колхозов *план изображал закрепленные сроки и названия боевых кампаний: сортировочной, землеуказательной, супряжно-организационной, транспортно-тарочной и едоушкой*. У Булгакова в таком же пародийном ключе из произведения в произведение кочуют разнообразными комиссиями. *Зазвенели телефоны, начались совещания... Комиссия построения — в комиссию наблюдения, комиссия наблюдения — в жилотдел, жилотдел — в Наркомздрав, Наркомздрав — в Главкустпром... и т. д.* («Похождения Чичикова»). выдуманы авторами.

Таким образом, сопоставляя Булгакова и Платонова в предложенном аспекте, мы приходим к выводу о том, что писателей объединяет рефлексия над языком власти, несмотря на различие принципов и приемов его изображения.

## Звукосемантика в прозе А. М. Ремизова (на примере сборника сказок «Посолонь»)

М. М. Солонская

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

marysolonская@gmail.com

*Звукосемантика, лейтмотив, анаграмматические вкрапления, интонирование.*

**Summary.** The paper is devoted to the phenomenon of phonosemantics in Remizov's fairy tales collected in the book named «Posolon'». The latent connotations programmed by the author are transferred to reader due to different sound effects of the text.

Присущая культуре Серебряного века установка на синкретизм делает литературу продуктом синтеза искусств: музыки, живописи, графики, театра. Вследствие этого художественный текст становится не просто графическим, а еще и музыкальным. Звуковой облик слова вскрывает дополнительные, индивидуально-авторские смыслы. Наибольших успехов в «озвучивании» печатных текстов, когда «ясно слышимой становится словесная мелодия произведения, его речевой лад» [1: 465], достигли писатели символистского круга — А. Ремизов и А. Белый.

А. Ремизов в сборнике сказок «Посолонь» активно использует фонетический инструментарий. Значимым для автора становится не только «звуковой облик слов и фраз» [1: 465], но и фонетический облик текста в целом. Арсенал приемов, используемых А. Ремизовым для создания звуковой картины художественного пространства, богат и разнообразен. Приведем лишь несколько наиболее показательных примеров.

Звук становится «действующим лицом» произведения, ответственным за музыкальное оформление. Действие разворачивается под аккомпанемент тихо колышущихся трав («Сухим золотом-стрелками затеплилась липа, а серебряные овсы и алатырное жито раскинулись и вдаль и ширь; неоглядные, обошли они леса да овраги, заняли округ небесную синь и потонули в жужжанье и сыти дожатвенной жажды»), колокольчиков («...щелкает, звонко хлопает в воздухе кнут, звякают коровы колокольчики — гонят стадо») [4: 24].

Иногда звук как музыкальный лейтмотив пронизывает весь текст. Например, кукование кукушки отчетливо слышится в одноименной сказке: «Давным-давно прилетел кулик из-за моря, принес золотые Кл[у]чи, замкнул холодную зиму, отомкнул землю, выпустил из неволя воду, траву,

теплое время. <...> Кукушечье-горюшечье на виловой сосне сосучилась. <...> Девочки свернули на дорожку. <...> Посадили девочки кукушку на кудрявую березку. <...> Схватились рука об руку и пошли вкр[ук] кукушки. <...> покумились др[ук] с дружкой» [4: 20]. А два рефрена напоминают слушателю, что звук не смолкает: «Пльли венки, куковала кукушка»; «Кукушка, кукушка, сколько годов мне осталось жить?» [4: 21].

Манипуляции со звуком становятся маркером игровых жанровых форм. Например, дразнилка, лежащая в основе игры «Кошки и мышки», подсказана рефреном «Блоховат был Кот, строковат Котонай...», а также обилием звуковых пар *пу — по, ку — ко, кру — кре, вя — ве*: «Путались мышки в поле. Тащили кулек с костяными зубами <...> Путь им лежал полем», «Крутятся, кружатся, вертятся мышки, держатся крепко за лапки», «Вянули ветры» [4: 16–18].

Фонетический инструментарий передает психологические состояния. В игре «Гуси-лебеди» предчувствия матери мотивированы фонетически (повтор звукового комплекса *очил*), тревогу нагнетает повтор комплекса *пл* (созвучие с «плакать»): «Волк в те поры *точил* себе зубы: иступил, лакомся утками. А мать, как *почуяла*, что неладное *случилось* с детьми, снялась с озера да в поле. Полетала *по полю*, покликала, видит — перышки валяются, да следом прямо и пришла к горке» [4: 19].

Автор последовательно подбирает звуки, ассоциативно связанные с определенными характеристиками персонажей. В «Посолони» звук выполняет следующие функции в оформлении образов действующих лиц:

Звук проясняет внешний облик и сопровождает движения персонажа. Вот тоненькая, как палочка, Калечина-Малечина ждет вечера, чтоб потреться на ветру, поэтому движения

у нее резкие, рваные (отсюда обилие взрывных согласных): «Скок Калечина-Малечина с плетня, подберется вся — прыг-прыг-прыг...» [4: 23].

Звук актуализирует определенную черту характера. Автор характеризует Кострому как ленивицу: «...да где-нибудь на зеленой лужайке и заляжет; лежит-валяется, брюшко себе лапкой почесывает, брюшко у Костромы мяконькое, переливается... Лежит Кострома, валяется, разминает свои белые косточки, брюшком прямо к солнышку» [4: 13]. Звуковой комплекс *лень* распадается на фрагменты и рассеивается по всему тексту. Например, обнаруживаем соответствующие анаграмматические вкрапления тут: «А она *лежит*, *лежона-нежона*, *нежится*, *валяется*» или «*Теплень-то*, *тепльнь*, *благодать одна!*» [4: 13].

Звук становится знаком данного персонажа, его звуковым обозначением. В сказке «Красочки» две музыкальные темы (колокольчик и колотушка), каждая закреплена за определенным персонажем: «Опять звонил колокольчик, — прибежал Ангел. <...> Опять колотила колотушка, — прибежал Бес» [4: 11]. Вокалический облик Ангела — преобладание И, Э; Беса — У, О, А: «— *Динь-динь-динь...* — Кто там? — Ангел. <...> — *Стук-стук-стук...* — Кто там? — Бес» [4: 10]. Цветы, которые они выбирают, «звучат» в той же тональности. Сравним: «Вышла Незабудка, *заискрились синие* глазки. *Принял Ангел синюю* крошку, *прижал к теплому* белому крылышку и полетел. <...> Вышла Фиалка, *кинула*. <...> *Тихо* у Ангела. *Гладят тихонько* цветочки белые крылышки, *дуют тихонько* на пышки» // «Вышла Ромашка, *протянула* белые ручки. *Пощекотал* Бес *вертушке* желтень-

кое пузичко, *подхватил* себе на *мохнатые* лапки и *убежал*. <...> Вышла Гвоздика, *зарумянились* белые щечки. Бес ее в *охапку* и *убежал*» [4: 10–11].

Совершенно очевидно, что «Посолонь», как и многие другие произведения А. Ремизова, рассчитана не на визуальное, а на звуковое восприятие. Интонирование играет в тексте особую роль. А. Ремизов в примечаниях указывает на темп, эмоциональную окраску, движения произносящего, дает музыкальную «подсказку» читателю: «Музыка к тексту — В. А. Сенилова» [4: 21].

В примечаниях А. Ремизов пишет: «И оттого, что мотив «Медвежьей колыбельной» я запомнил из моего сна, я не пел, я только вызвучивал ритм, а слова были звериные» [2: 256]. Таким образом, в финале произведения смысл слова перестает быть важным, даже звук приобретает второстепенное значение по сравнению с ритмом. Главным ключом к верному прочтению и пониманию (чувствованию) текста становится определенным образом интонационно оформленная речь — сказка, рассказанная на ночь дочери Наташе [4: 10].

### Литература

1. *Попов И.* Комментарии // Ремизов А. М. Сторона небывалая / Сост. И. Попов, Н. Попова, вступительная статья, комментарии, словарь И. Попова. М., 2004. С. 426–470.
2. *Ремизов А. М.* Огонь вещей. М., 1989.
3. *Ремизов А. М.* Посолонь / Сост. и подгот. текста И. Ф. Даниловой. СПб., 1996.
4. *Ремизов А. М.* Доука и балагурье / Подготовка текста, послесловие, комментарии И. Ф. Даниловой. М., 2000.

## Звук в художественном мире М. Пришвина

Л. Е. Тагильцева

Новосибирский государственный педагогический университет

tagilceval@mail.ru

Слово, звук, «музыкальное вещество», слух

**Summary.** It is written in the paper that, from Prishvin's point of view, the universe is created musically. Every phenomenon of the world is a performer and a listener at the same time. For Prishvin, the role of hearing is very important in creative work. The ideal artist for him is a folk narrator. The writer tries to develop «ethno hearing» in himself.

М. Пришвина никогда не удовлетворяла чисто эпическая манера повествования. Усилия его как художника были устремлены к передаче лирического отношения к миру. «Поэт, распятый на кресте прозы», — называл себя писатель, утверждая своим творчеством право на создание особой разновидности прозы — прозы поэтической. Сохраняя основные качества прозы, лирическая проза объединяет с ними и некоторые существенные свойства поэтического произведения. Это и ослабление сюжетности, усиление эмоциональной окрашенности и субъективного начала. Это и внимание к ритму и внутренней мелодике фразы.

Поэзия прозы требует тончайшего языкового чутья, безошибочного чувства ритма. М. Пришвин убежден, что самое трудное в словесном искусстве — это достичь той легкости и простоты, которая отличает народную речь. Сказ, стих, песня, услышанные писателем во время его первого путешествия на Север, не сочинялись народом, а вырастали из самых жизненных событий и переживаний сказывающего и поющего человека.

М. Пришвин чуток к звучанию слова, почти как стихотворец, как музыкант. В дневнике он писал: «Я беру все сначала на слух, а потом смысл, догадки навертываются, растут этажами». На наш взгляд, писатель стремился развить в себе «этнослух» (термин А. Земцовского). Родной язык для М. Пришвина — это специфическое «музыкальное вещество», которое чревато формой и потому живое. Вероятно, иметь этнослух означает иметь способность за немногим слышать многое, т. е. иметь, так сказать, богатое культурное слуховое воображение.

Для М. Пришвина мир музыкально организован: от движения светил до движения мысли. Звуковая симфония мира — это музыкальная дисгармония Хаоса, превращенная ритмом в упорядоченный Космос. Ритм Вселенной ощущает каждое согласное с ним существо: камень, птица, дерево, человек. В этом отношении каждое явление мира — исполнитель и слушатель одновременно: «я слышу» и «я звучу»

настроено на один музыкальный лад, пронизано единым ритмом.

Общность материальной основы человеческой речи и музыки — звука — очевидна и никогда не вызывает сомнений. Художественному сознанию (сознанию писателя-лирика и читателя в момент непосредственного восприятия текста) свойственен глубокий синтез смысла и «чувственного материала» и синтез этого синтеза с реальным миром. «Осознанное чувство родства слова и музыки в поэзии воплощается многообразно» (С. Бурого). Музыка в данном случае — не отдельный вид искусства, а организованное смыслообразующее звучание, которое реализуется и в музыке как отдельном виде искусства, и в поэзии, и, по-своему, в художественной прозе.

М. Пришвин почти бессознательно пользуется обширным музыкальным арсеналом народной поэтической речи: аллитерациями, ассонансами, внутренними рифмами, песенной ритмикой. И слово, и фразы музыкальны в своей простоте, потому что в них угадана естественная благозвучность. Привлекательность народной речи для М. Пришвина обусловлена еще и тем, что в ней сохранена свежесть первого впечатления о мире, впечатления, выраженного в максимально адекватной национальному сознанию звуковой форме.

В поисках сущностного начала явлений художник обращается к слову и совлекает с него привычные одежды, чтобы оно предстало в первозданном облике, «с обновленной чувствительностью к бытию». 1. Писатель разделяет слово на морфемы: под-солнечный (мир под солнцем), раз-личающий, со-творчество и т. д. 2. Трансформирует звуковой облик слова в соответствии с субъективными представлениями человека о предмете, зафиксированном в понятии. Оригинальное название закрепляется за легендарным ружьем одного из охотников в повести «Корабельная чаша» — Крынка. Это ружье осталось у Силыча с Крымской войны, и звук его выстрела напоминает звук лопнувшего сосуда. 3. Обостренный интерес к диалектизмам обусловлен постоянным

вниманием писателя к звуковому облику слова, его глубинным смысловым пластам, порождающим образ-символ. Интересно в связи с этим, что Б. Асафьев, рассуждая о музыкальности поэзии («Видение мира в духе музыки. Поэзия А. Блока»), говорит о музыкальной образности и музыкальном символизме.

Некоторые произведения М. Пришвина имеют несколько редакций. Например, цикл очерков «Черный араб» существует в трех редакциях (1910 г., 1925 г., 1948 г.). На наш взгляд, от редакции к редакции писатель приближается к сакральной связи слова и «музыкального вещества». В первой редакции произведения сосуществуют и взаимодействуют два начала: очерковое (этнографическое лицо степи) и лирическое (поиски повествователем своей земли Ханаанской). Главенствует этнографическое начало. Во второй редакции, как и в первой, преобладает этнографическое начало. Меняется количество очерков и порядок их расположения. В третьей редакции опять меняется количество очерков, а предметом познания становится ищущая человеческая душа. Именно в сознании повествователя рождается мысль о том, что все живое творит свою сказку: природа — свои миражи, киргизы — мифы, сам повествователь сказку искусства. Мифичность становится основным фокусом повествования. Жизнь степи приобретает глубинный онтологический смысл. Это многозначное и многомерное пространство, в котором звучат голоса разных культур. В поли-

лог вступают языческие, библейские, мусульманские представления. Различные ментальные пласты находятся не в статическом отношении противопоставления, а в динамической связи взаимодополнения. Повествователь наделен особым слухом. Он собирает «голоса мира» в единое целое, где варианты размещены вокруг некоего центра инварианта: Длинного Уха. Это вестник, разносящий слухи от края до края. Это живое, самозарождающееся существо, прихотливое и свободное, крылатое. С самым сокровенным связано Длинное Ухо — со словом. Все подвластно ему: оно мчится до самых звезд, объединяя землю и небо, время и вечность, ибо ничто не пропадает во Вселенной, и каждое слово, донесенное вестником, оставляет след и в земном, и в небесном. Именно этот «центр» и составляет, на наш взгляд, подобие рассредоточенной темы. Это музыкальный термин. Рассредоточенная тема «...не есть какой-нибудь замкнутый фрагмент, эпизод, „участок“ музыки. Она как бы распределена, разнесена внутри сочинения...» (Валькова В. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление). Такая тема выполняет в произведении несомненную роль некоего смыслового и структурного стержня музыкального целого. Природа такого тематизма ярко раскрывается в его генезисе, в органической связи с мифологическим мышлением. Именно в мифологическом мышлении (одной из констант человеческой психики и мышления) сохранилась сакральная связь слова и музыки.

## Фразеологизмы признака, репрезентирующие характеристику уникальности / неуникальности предмета (на материале произведений В. Пьецуха)

Л. Р. Фаттахова

Челябинский государственный педагогический университет

fatt86@rambler.ru

*Фразеологизм признака; уникальность / неуникальность; интертекстема; интертекст.*

**Summary.** The paper deals with the semantic dynamics of a phraseological unit of a feature, which nominates the parameter of uniqueness in an author's text, which is connected to intertext.

В докладе рассматривается семантическая динамика фразеологизмов признака, номинирующих характеристику уникальности в авторском тексте, связанном с интертекстом.

Исследование фразеологического уровня системы языка и речи с точки зрения номинирования разных характеристик предметности фразеологическими знаками является сегодня чрезвычайно актуальным: фразеология — прямое отражение образного строя языка и мировосприятия его носителей. В настоящей статье предпринята попытка анализа фразеологизмов признака — единиц, выражающих качественную характеристику лица или предмета, — в частности «единиц вторичного именованья» [1], репрезентирующих характеристику позитивной уникальности / неуникальности предмета в идиостиле произведений В. Пьецуха. Под фразеологизмами признака понимаются в работе «такие единицы фразеологического представления языка, которые категориально выражают качественную характеристику предметных субстанций. Семантически они обозначают содержательное («понимаемое») свойство, которое актуализировано требованием содержательных ведущих значений предметности, воспроизводимы национальным языковым сознанием в идеальном языке как необходимые качественные характеристики, реализуемые в речетекстовом употреблении как содержательные признаки реалий (конкретных и абстрактных). Эти единицы в языке представлены структурно изменяемыми и неизменяемыми референциями, монофункциональны синтагматически, т. е. проявляют синтаксическую атрибутивную или предикативную характерологичность одного члена предложения, ассиметричную структурную многокомпонентности, и семантически квалифицируются адекватными именами как базовыми квалификаторами» [2: 41].

Анализ индивидуальной авторской картотеки показал, что фразеологизмы признака, номинирующие характеристику позитивной уникальности / неуникальности, в творческом пространстве произведений В. Пьецуха представлены часто в дискурсивных фрагментах, находящихся в ассоциативной связи с другими художественными произведениями

русской литературы, трактуемых как интертекстуальный дискурс: *Шкаф был самый обыкновенный, двусторчатый, орехового дерева, с широким выдвигным ящиком внизу и бронзовыми ручками, чуть взявшись едкою зеленой, но, главное дело, был он не книжный, как следовало у Чехова, а платяной; по бедности пришлось пририсовать ему масляной краской решетчатые окошки, и на глаз незыскательный, областной, вышло даже как будто и ничего* [3]. Фразеологизм «самый обыкновенный» — *обыкновенный (-ая; -ые) самый (-ая; -ые) (изм.)* — «обычный, не отличающийся, состоящий в ряду подобных + незамысловатый, простой» — включен в объединение фразеологизмов признака, выражающих характеристику позитивной уникальности / неуникальности предмета (конкретного предмета), группу единиц, номинирующих характеристику абсолютной степени общности / неуникальности предмета. Семантика представляемого фразеологизма демонстрирует семантический сдвиг в своем содержательном объеме — от негатива к положительно-отрицательной характеристике не-уникальности. Это аргументируется единицами текста: *орехового дерева, двусторчатый* — положительно, но *платяной* вместо *книжного*, *с пририсованными окошками* — отрицательно. Таким образом, полное конкретное фразеологическое содержание представленного фразеологизма признака таково: «обычный, не отличающийся от остального, состоящий в ряду подобных + незамысловатый, простой + дорогой по материалу + неадекватный». **В данном случае возникает ассоциативная связь с характеристикой не-уникальности шкафа в пьесе Чехова «Вишневый сад».** Сравните: [Любовь Андреевна.] *Я не могу усидеть, не в состоянии... (Вскакивает и ходит в сильном волнении.) Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая... Шкафик мой родной... (Целует шкаф.) Столик мой.* [Гав.] *А ты знаешь, Люба, сколько этому шкафу лет? Неделю назад я выдвинул нижний ящик, гляжу, а там выжжены цифры. Шкафик сделан ровно сто лет тому назад. Каково? А? Можно было бы юбилей отпраздновать. Предмет не-*

одушевленный, а все-таки, как-никак, книжный шкаф (А. Чехов, Вишневы сад [4: 274]). В представленном дискурсивном фрагменте описываемый шкаф обладает абсолютной степенью уникальности: настоящий книжный (а не платяной, как в дискурсе В. Пьецуха), создан столетие назад.

Анализ фразеологизмов признака, номинирующих позитивную характеристику уникальности / неуникальности в идиолекте, связанном с интертекстом, показал, что рассматриваемый дискурсивный сегмент, в который «погружена» фразеологическая единица признака, находится в семантической оппозиции с исходным текстом, что приводит к се-

мантическому сдвигу в содержательном объеме рассматриваемого фразеологического признакового знака и, следовательно, позволяет трактовать содержание фразеологической номинации наиболее точно с точки зрения семантической динамики.

### Литература

1. Алефиренко Н. Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры. М., 2002.
2. Помыкалова Т. Е. Русские ФЕ признака: словарный опыт. Челябинск, 2005.
3. Пьецух В. А. Шкаф // <http://lib.ru/PROZA/PIECUH/cupboard.txt>.
4. Чехов А. П. Драматургия. Письма. Воронеж, 1983.

## Роль метафоры в жанре повести-сказки для детей (В. Каверин)

С. В. Филиппова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

svetlysh@mail.ru

Метафора, повесть-сказка, В. Каверин, миф

**Summary.** Metaphor is a connecting basis between literary tale and myth. Metaphoric extension is a way of mythic images creation, adopted by literary tale through the mediation of folk-tale. In a literary tale metaphor initiates the plot, determining the line of hero's conduction. It influences the substantial level of a tale, taking didactics away to the background, at the same time deepening and multiplying possible interpretations. This features lie in the origin of most V. Kaverin's tales.

Литературная повесть-сказка сохраняет связь с мифом, унаследованную от своей ближайшей предшественницы, фольклорной волшебной сказки. Отношения между сказкой и мифом многоплановы, но в первую очередь их объединяет особенность фантастики — она волшебная. В повести-сказке могут присутствовать мифологические герои и образы. Они часто заимствованы из традиционной мифологии: прежде всего, используются фольклорные роли вредителей-дарителей (баба-яга, кощей, леший, домовые). В литературных повестях-сказках — они порой выступают и в роли главного персонажа. Но обычно главные герои в повестях-сказках оригинальны, они близки миру ребенка: это или сами дети, или персонажи, обладающие «детскими» качествами (наивностью, желанием познать мир, получить ответы на вечные, кажущиеся неразрешимыми вопросы). При этом они часто становятся героями новых мифов.

В основе мифологических образов, а по мнению некоторых исследователей, и мифа, лежит метафора в широком смысле слова. М. Мюллер, А. Н. Афанасьев, А. А. Потегбня видели в языковой метафоре и порожденной ей языковой двусмысленности истоки мифа. К. Леви-Стросс считал метафоричность определяющим признаком мифологического мышления, работающего по способу «бриколажа», когда фундаментальная противоположность (например, жизни и смерти) подменяется менее резкой (например, растительного и животного царства), а эта, в свою очередь, более узкой оппозицией (травоядных и плотоядных) и т. д. В конкретном случае, подмены венчаются введением в повествование в качестве «культурного героя» зооморфного существа, «нейтрализующего» противоположность. Кроме того, аждая новая трансформация мифа, по мнению ученого, оказывается полностью или частично «метафорой» исходного.

В символической теории мифа подробно рассматривается проблема обозначений (соотношение содержания понятий языка Мифа с их знаками). Э. Кассирер полагал, что мир Мифа — «духовная структура», мир одних представлений, получаемых с помощью определенного «психического механизма». Его специфика — в сплывании реального и идеального, вещи и образа, тела и свойства, «начала» и принципа, в силу чего сходство или смежность преобразуется в причинную последовательность, а причинно-следственный процесс имеет характер материальной метафоры. А. Ф. Лосев, говорил об особой мифологической интуиции, свойственной каждому человеку, которая способна превратить идею самой обыкновенной вещи в необычную, как например, идея ковра-самолета. «Мифическая отрешенность», работающая по тому же «метафорическому принципу», может присутствовать не только во взгляде на ту или иную вещь, но на все бытие, «на любую вещь, на Божество, на природу, на небо, на землю, на свой, наконец, костюм, на еду, на мельчайший атом повседневной жизни» [1: 94]. Этот

взгляд на мир, запечатленный в тексте, и будет, по всей видимости, отличительной чертой сказочных образов и мира сказочного произведения.

Джанны Родари [3] основным способом создания волшебства считает «бином фантазии», заключающийся в игре двумя случайными словами. Он строится на способности мифологического мышления сопрягать несочетаемое, обозначенной выше как техника «бриколажа». И хотя мотивации вымышленных образов разные (у древнего человека это стремление снять глобальные противоречия, а в литературной сказке — целью становится сам вымысел, игра, волшебство), — в основе механизма их создания лежит мифологический метафорический перенос.

Практически все приемы, перечисляемые Дж. Родари, используются в цикле сказочных повестей В. Каверина «Ночной сторож, или семь занимательных историй, рассказанных в городе Немухине в тысяча девятьсот неизвестном году» [2]. Это и языковая игра, и сказочные элементы, погруженные в реальную действительность, и «оживление метафор», загадки, интертекстуальная игра.

Любимый прием В. Каверина — живая метафора, которую писатель использовал во всех своих сказках. Великий Завистник («Много хороших людей и один завистник») в конце-концов лопается от зависти, человек-часы («Песочные часы») вынужден стоять на голове, чтобы «зарядиться» положительной энергией, в сказке «Летающий мальчик» реализуется метафора полета. Петя Воробьев сначала научился летать с помощью волшебного заклинания, но важнее оказывается его полет-прыжок с реальной тридцатиметровой вышки, пусть и в необыкновенной стране Летандии, когда им движет высокое устремление — спасти своих друзей. Именно в этом смысле Петя «летающий мальчик».

Легкие шаги из одноименной сказки принадлежат не снежной бабе, а Снегурочке, попавшей, правда, в современный бюрократизированный мир, где даже волшебство подчинено ведомствам. От чиновников Министерства Вьюг и Метелей веет особым «холодом безразличия и безучастия» к судьбам простых людей. В этом примере метафора проделывает двойной путь. Это значение реализуется, поскольку речь идет о «холодных» министерствах и ведомствах, но затем автор сообщает, что холод чиновников — холод «переносного» свойства.

В основе «Немухинских музыкантов» лежит идея об абсолютном слухе. Его носителем является Фея Музыки, по совместительству учительница немухинской музыкальной школы. Участники ее разноцветного оркестра — Черный Фрак, Дымчато-розовый Пудель, Краешек Голубого Неба, Белый Мяч, Яркий-желтый Плакат, Кремовая Шляпа, Зеленые Попугаи-неразлучники — исполняют на разные голоса удивительную музыку, которая заставила «звук отозваться эхом на звук, цвет отозвался на цвет и весь Немухин зазвучал, как огромный разноцветный оркестр» [2: 60].

Каверин пишет, что «слово и жизнь человека — родные братья и даже, я бы сказал, близнецы» [2: 27]. Закон буквального понимания метафор, пословиц, примет распространяется и на героев, которые действуют в соответствии с открытым смыслом слов. Героиня сказки «Сын Стекольника» госпожа Ольоль, хочет, чтобы Танин отец предложил ей руку и сердце. «И если руку он иногда предлагал госпоже Ольоль, когда она стояла на лестнице, вытирая пыль в библиотеке. Но сердце... До этого было далеко!» К счастью, Николаю Андреевичу удается избежать участи быть съеденным женой, как это произошло с отцом Юры Ларина («Сильвант»). Другой герой утверждает, что не мог бросать слов на ветер, потому что «в тот день была тихая, безветренная погода» [2: 21], сплетня не помещается в портфель Зинки Миленушкиной, которая собирает их по всему городу, пациенты Главного врача страдают странными заболеваниями: кто-то сел в калошу, другому соседка влезла в печенку, у третьего ушла в пятки душа, какой-то простодушный парень тяжело пострадал, сунув свой нос в чужие дела, а кому-то по ошибке доктор подарил очки, через которые весь мир кажется веселым, счастливым.

В сказках В. Каверина метафора инициирует сюжет, служит средством создания образов героев, определяет линию их поведения. Дидактика в сказках, идущая от сказочного сюжета, который можно выразить краткой формулой: запрет и его нарушение, испытания героя, возвращение умудренного опытом, получившего урок героя домой, — уходит на второй план. Нравоучение или символический смысл заключен в самой метафоре. Итак, основные функции метафоры в жанре повести-сказки: метафора как особый механизм логики мифологического мышления, используемый при создании мифологических и сказочных героев и образов; «оживление метафоры», в том числе стертой, как повод для создания сказочного образа или сюжета; художественно-стилистический прием.

### Литература

1. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / Сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. М., 2001.
2. Ночной сторож, или семь занимательных историй, рассказанных в городе Немухине в тысяча девятьсот неизвестном году. М., 1982.
3. Родари Джанни. Грамматика фантазии. М., 1978.

## Средства комического в текстах современной детской литературы

Е. В. Хабибуллина

Татарский государственный гуманитарно-педагогический университет (Казань)

elvikh@mail.ru

Средства комического, языковая игра

**Summary.** The report deals with means of comic most actively used in the language of modern children's fiction, including language game, allusion, macaronic speech.

Тексты детской художественной литературы сравнительно редко попадают в поле зрения лингвистов. Это, очевидно, объясняется устойчивым мнением о вторичности, несерьезности произведений, создаваемых для детской аудитории. На наш взгляд, тексты, создаваемые специально для детей, должны чаще становиться объектом лингвистических исследований, так как они достаточно ярко отражают основные черты современного состояния языка. Например, анализируя произведения, написанные для детей в последние два-три десятилетия, можно говорить об увеличении объема субстандартной лексики, о возросшей частотности окказиональной деривации, об активизации языковой игры, об использовании прецедентных феноменов в экспрессивных целях.

Остановимся на одном из аспектов анализа языка детской литературы — на выявлении особенностей создания комического путем использования языковой игры. Как отмечает В. З. Санников, конец XX — начало XXI в. характеризуется чрезвычайной активностью языковой игры в текстах СМИ и рекламы.

В детской литературе языковая игра, основанная на окказиональном словообразовании, сначала чаще встречалась в поэтических, нежели в прозаических текстах, со временем эта ситуация изменилась: «игровые» дериваты не редкость в сказках, в фантастике. Яркие иллюстрации можно обнаружить в произведениях Э. Успенского, К. Булычева, В. Крапивина, А. Иванова. Окказиональное словообразование используется, в частности, при создании имен собственных в фантастических сказках: вампир *Полумракс*, попугай *Аль-Могилда*, министр *Марафонт*, космический корабль «*ВСЮ-ДУПРОЛЕЗУ*», доктор *Ужнеболит* (К. Булычев), барон *Виття фон Люмпо-Лампо де Лучина*, маркиз *Аугусто-Негусто дон Сял де Мамалыго*, министр финансов *Монья ля Порт де Монэ*, королевство *Верхняя Унутрия* (В. Крапивин). В подобных дериватах нередко присутствует каламбурное начало, используется способ контаминационного словообразования, наблюдается прием ложного членения слова.

Другим популярным в современной детской литературе средством комического являются фигуры нарочитого алогизма, например, каламбурная зевгма, силлеспис, апофазия; фигуры нарочито абсурдной речи, в частности — оксюмо-

рон (у К. Булычева *Твой старый и злейший друг капитан Крыс*).

К числу активно используемых для создания комического эффекта средств относится использование аллюзий. Источниками аллюзий, как правило, становятся прецедентные имена, прецедентные тексты и прецедентные ситуации. Достаточно актуальным является вопрос об уместности обращения к подобным феноменам, так как относительно пресуппозиций детская аудитория отличается от взрослой. Так, у Э. Успенского мы сталкиваемся с явлением прецедентности, когда автор апеллирует к тексту повести М. Булгакова «Собачье сердце», в которой пес Шарик превращается в Полиграфа Полиграфовича Шарикова: *Ты у нас пролетарий всех стран. Всю жизнь пролетал. Ты у нас не Шарик, ты у нас — Шариков* («Любимая девочка дяди Федора»). Сомнительно, что эта апелляция будет понята детьми.

Использование трансформированных прецедентных высказываний и трансформированных фразеологизмов для привлечения внимания публики — яркая примета текстов СМИ и рекламы в последние два десятилетия. Подобное средство, но уже для достижения комического эффекта, используется в произведениях серии «Смешарики». Многие истории предваряются трансформированным высказыванием, следующим за заглавием текста: *Что Крошу хорошо, то Барашу не очень; Для милого дружка и скамейки не жалко*. Возможно включение и непосредственно в текст: *Совунья была уверена, что деньги — залог здоровья; Но я взяла себя в крылья и целых два года не смеялась; Ежик в панике пробирался через лес. В каждом скрипе, в каждом шорохе ему слышались шаги Лесного Страхы, который, как поговаривали, жил в этом лесу. Ежик старался о нем не думать. Но у Страхы были такие огромные глаза, что не думать не получалось*. И в данном случае вопрос об уместности стилистического средства будет излишним.

Детская литература в качестве средства комического охотно обращается и к фигурам, основанным на нарочитом нарушении требований правильности и чистоты речи, например, использует прием макаронической речи, как правило, при стилизации речи какого-либо персонажа. В анимационном фильме серии «Смешарики» персонаж Пин говорит с немецким акцентом, в книжном варианте фонетические особенности его речи отражены не так ярко, но прочие

погрешности сохранены: — Ушел! Не волнуйтесь, — успокоил его Пин.

Можно говорить о том, что в современной детской литературы «смешное в словах» представлено достаточно разнообразно, поэтому его исследование представляется интересным и перспективным.

## Литература

1. Москвин В. П. Стилистика русского языка. Теоретический курс. Ростов-на-Дону, 2006.
2. Санников В. З. Об истории и современном состоянии русской языковой игры // Вопросы языкознания. 2005. № 4. С. 3–19.

## Прием контраста как одна из характерных особенностей стиля Д. С. Мережковского

О. В. Хрипункова

Санкт-Петербургский университет экономики и финансов

khripunkova.oxana@yandex.ru

*Мережковский, русская литература, прием контраста, противопоставление*

**Summary.** The paper considers the methods of contrast in trilogy «Christ and Antichrist» by Dmitri S. Merezhkovsky.

Д. С. Мережковский является одной из наиболее сложных и противоречивых фигур «Серебряного века» русской литературы. Противоречивость личности писателя не могла не отразиться на его творчестве. «Мережковский успокаивается только тогда, когда он устанавливает дихотомию — две противоположные стороны — как будто некое непримиримое противоречие» [1: 193].

Прием контраста является одним из излюбленных приемов Мережковского. Вся его первая трилогия «Христос и Антихрист» буквально построена на контрастном противопоставлении. Противопоставление выносится уже в название трилогии: Христос противопоставляется своему антиподу Антихристу. Все в романах подчинено идее противопоставления, все стилистические и языковые средства работают на эту идею.

Уже в самом начале трилогии, в романе «Смерть Богов (Юлиан-Отступник)» Мережковский противопоставляет двух братьев, последних потомков Констанция Хлора: *Галл казался высоким и крепким; но кожа, у него была тонкая, белая и матовая, как у молодой девушки; глаза светло-голубые, ленивые и равнодушные; белокурые, как лен, вьющиеся волосы покрывали мелкими кудрями толстую, почти жирную шею* [2: 37]. И далее: *Юлиан был ребенок тощий, худенький, бледный; лицо некрасивое и неправильное, волосы жесткие, гладкие и черные, нос слишком большой; <...> Но поразительны были его глаза... — большие, странные, изменчивые, с недетским, напряженным и болезненно ярким блеском* [2: 37].

Особое внимание следует здесь обратить на языковые средства, которыми пользуется Мережковский. Он использует контрастные, антонимичные прилагательные, никаких полutoнов — полная противоположность: «высокий и крепкий» — «тощий, худенький», «волосы белокурые, вьющиеся» — «волосы жесткие, гладкие и черные» и т. п.

Внешняя несхожесть братьев словно готовит почву для полной противоположности их характеров и дальнейшего поведения: *Галл теперь казался мальчиком: такое детское недоумение и ужас были на лице его; губы дрожали, как у маленьких детей, когда они готовы заплакать; он мигал беспомощно веками... и, торопливо крестясь, шептал: «Господи, помилуй!..» <...> Страх Юлиана перед солдатами исчез: он чувствовал злобу. Крепко стиснув зубы, перекинув через плечо барсовую шкуру с постели, он смотрел на Скудило пристально, исподлобья... в правой руке... сжимал он рукоятку... кинжала...* [2: 37].

Изначальное противопоставление усугубляется в дальнейшей фабуле романа. Несхожесть внешности предопределяет несхожесть характеров, а она, в свою очередь, — несхожесть судеб, дальнейшей жизни и, в итоге, смерти.

Галл становится цезарем, обладает номинальной властью, слабый, изнеженный человек, ищущий только комфорта и наслаждений, не имевший в себе силы духа даже защитить свою жизнь и, в конце концов, нашедший жалкую, безвестную смерть под топором мясника. Юлиан же становится императором, владыкой Римской империи, пытается титаническими усилиями повернуть вспять ход истории и, когда это ему не удается, погибает на поле брани от руки недруга, оставив свое имя в веках.

Контрастное противопоставление Юлиана и Галла является лишь одним из примеров использования Мережков-

ским приема «герой — антигерой». Во всех его романах герои имеют своих антиподов, свои отражения в противоположной «бездне» бытия. Арсиной — Мирра, Леонардо — Микеланджело, Петр — Алексей — лишь наиболее яркие примеры в длинном ряду антиподов.

Но Мережковский противопоставляет не только героев, как антагонистические личности, он противопоставляет героев, как представителей противоположных идей, носителей черт противостоящих друг другу миров. В первом романе такими образами являются христиане и язычники.

Ярким примером подобного противопоставления является описание двух дочерей жреца Олимпиодора — язычницы Амариллис и христианки Психеи. Противопоставляются даже имена сестер. Амариллис — звучное название цветка, воплощения земной красоты. Психея — душа, нечто неосознаваемое, не имеющее аналогов в материальном мире. Далее «чернокудрые» волосы Амариллис противопоставляются «белокурым» волосам Психеи, «большие, влажно-черные» глаза сестры — голубым, небесным глазам сестренки, «избыток жизни, чрезмерная радость любви» язычницы «неисцелимой» болезненности маленькой христианки.

Более того, автор противопоставляет не только людей, но и пейзажи, обряды, предметы и т. п.: *...он... выскользнул из ворот крепости я побежал мимо церкви св. Маврикия к соседнему храму Афродиты. Роца богини соприкасалась с кладбищем христианской церкви* [2: 48]. Этими двумя емкими предложениями Мережковский сразу словно определяет проблему романа: столкновение на определенном этапе истории двух противоположных идей, двух мировоззрений. И снова это достигается при помощи контраста. Церковь св. Маврикия — соседний храм Афродиты. Девственный, целомудренный аскет и отшельник Маврикий и богиня чувственной земной любви. Роца богини — символ красоты и жизни и кладбище церкви, олицетворяющее собой смерть.

Но разделение мира на противоположности — лишь одна составляющая миропонимания Мережковского, за которой следует другая — соединение, слияние, примирение противоположностей: «От раздвоения к соединению — таков мой путь» [2: 13].

И он подтверждает свои слова в конце романа, где снимаются те противоречия, которые присутствовали на протяжении всего повествования: *И в тишине вдруг послышались медленные звуки церковного пения... В это же мгновение... пронеслись иные звуки: «мальчик-пастух играл на флейте вечерний гимн богу Пану <...>.*

— *Да будет воля Твоя на земле, как на небе, — пели монахи. И высоко под самое небо возносились чистые звуки пастушьей свирели, смешиваясь со словами молитвы Господней... Оба гимна умолкли вместе»* [2: 305–306].

Здесь автор вновь обращается к приему контраста, противопоставляя молитву христианскому Богу и гимн богу плодородия Пану. Но в данном случае контрастное противопоставление служит уже иной цели. Оно не разъединяет, а, напротив, соединяет, примиряет противоположности.

## Литература

1. Ильин И. А. Творчество Мережковского // Москва. 1990. № 8.
2. Мережковский Д. С. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М., 1990.

## Художественные особенности речи персонажей в тетралогии «Братья и сёстры» Ф. Абрамова

Хуан Хайхуа

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова / Пекинский университет (Китай)

hhh7933@gmail.com

*Система персонажей, диалог, особенности речи персонажей*

**Summary.** The main task of this essay is to introduce and analyse the language idiosyncrasies of the characters in the tetralogy, *Brothers and Sisters*, written by Abramov. The analysis is conducted one book at a time. By applying Halizev's relevant theory of literature, the essay starts the analysis of the special language features of different characters with an introduction of the type of novel and character clarification followed by the dialogues.

В тетралогии Ф. Абрамова «Братья и сёстры» разветвленная система персонажей, которая имеет свои речевые особенности и оттенки в зависимости от возраста, региона, индивидуальных языковых данных каждого действующего лица. По мнению известного теоретика В. Е. Хализева, «литература постигает человека как носителя речи», «„Говорящий человек“ проявляет себя в речи диалогической и монологической» [4: 230–231].

Фёдор Абрамов, крестьянский сын, много лет проживший в деревне, с молоком матери впитал живую крестьянскую народную речь. Он любит и может писать диалоги и полилоги (коллективную речь). Его привлекает прежде всего человек действующий, говорящий, а не рефлексирующий.

В первом романе «Братья и сёстры», главная мысль выражена в названии: крестьяне деревни Пекашино ведут и ощущают себя в годы войны как единая семья, сплоченная в борьбе с врагом. Здесь писателя интересует эпическое состояние людей в целом, их коллективное слово. Поэтому самый распространенный способ речевого общения здесь полилог (диалог многих). Эта коллективная речь красочна и выразительна.

В «Братьях и сёстрых» Абрамова персонажи обычно используют диалектные слова, разговорную речь, поговорки, пословицы и т. д. Например, Анфиса называет Мишу «молокососом» — это слово из разговорной речи. Когда пекашинцы оценивают ставших супругами хрупкую маленькую Анну и силача Ивана Пряслина («Вот так пара — баран да яра...»), они употребляют поговорку.

Второй роман «Две зимы и три лета» высоко оценил Твардовский. «Братья и сёстры» по жанру — роман-хроника с элементами эпоса. Хроникой, но остро социальной является и второй роман. Время действия в нем — первое послевоенное трехлетие. В набросках к роману писатель ответил: «Вторая книга без главного героя...» [3: 102]. И большое место отводится массовым сценам, полилогу, изображению событий. Но явно повысился градус внимания к личности, появились выразительные диалоги, к примеру, два принципиальных разговора между Егоршей и Михаилом об их будущем. В этих диалогах герои впервые представлены как антиподы.

В разговоре с Михаилом Егорша объявил: «у меня задача покамест такая — добыть серп с молотом...» [1: 283]. Михаил удивился тому, что Егоршу «к кузнице потянуло». Егорша называет «паспорт» «серпом с молотом», употребляет метафору. Его речь носит образный и юмористический характер. Увалень Мишка в умении свободно владеть образным языком и сообразить быстро явно проигрывает Егорше. Далее, когда Егорша, решивший сам уехать из деревни, дает советы Михаилу, диалог оказывается более выразителен. В двух небольших диалогах, через речи героев автору удалось изобразить два типа человеческого поведения: идущего в жизни по прямому пути тугодума Михаила и изворотливого приспособленца Егоршу, к тому же наделенного речевым даром. Хотя они сверстники, но они говорят совсем по-разному.

Третья книга «Пути-перепутья» — самый социально острый роман Абрамова, где речь идет о жизни северной деревни в конце 1940-х — начале 1950-х годов. Автор выдвигает секретаря райкома Подрезова на передний план, и Подрезов становится главным героем. Абрамов сам отметил, что «Подрезов — это фокус всего и вся» [3: 119].

Наиболее остро социальные вопросы поставлены в диалогах Подрезова с председателем колхоза Лукашиным и Анфисой. В предыдущей книге Подрезов заверял председателя колхоза военных лет Анфису, что после войны люди будут есть хлеб досыта. Но этого не случилось. А спор Анфисы, Подрезова и Лукашина в некоторой степени стал поворотом в изменении позиции Подрезова. Подрезов как начальник и мужчина, часто использует предложения повелительного наклонения. Смелая, открытая Анфиса сказала Подрезову правду в глаза, что заставило Подрезова в разговоре с Лукашиным признать свою вину. Речь Подрезова выразительна и своеобразна, несмотря на то, что в нее попадает партийная публицистика из газет.

«Дом», заключительный роман тетралогии, воссоздает жизнь современной писателю деревни 1970-х годов. Последняя социально-философская книга, как и другие, многогеройная и многоголосая. О доме собственном, доме всеобщем (отечестве), доме нравственном, доме духа спорят все персонажи — Пряслины, Дунаевы, Егорша, Евсей Мошкин, Анфиса, Паха Баландин. Их разные взгляды, разные голоса составляют широкую социальную и нравственную картину деревни 1970-х годов. Речь персонажей не только соответствует их возрасту, статусу, образованию, но и отражает характер, деревенский склад мысли. Например, Евсей Мошкин, которому дали прозвище — старOVER и поп, понимает смысл веры как философия и пророк: «главный-то дом человек в душе у себя строит...» [2: 115]. Особое место в романе занимают главы «Из жития Евдокии-великомученицы». Жена Евдокия рассказывала о прошлом много, долго, правдиво, а муж Калина Дунаев обычно коротко, немного робко выражал несогласие. Время, история заставляли Калину жить по благородным, но нереальным идеалам. И в конце жизни он гордился, что ему «вся страна домом была».

Очевидно, что Ф. Абрамова, также как и Шолохов в «Тихом Доне», интересуют крестьянские семьи, а не только отдельные персонажи. В первых трех романах — это семья Пряслиных, что бесспорно, потому что первые три романа вместе назывались «Пряслины». В тетралогии Ф. Абрамова представлена многоголосая северная крестьянская Россия; и размышляя о речи отдельных персонажей необходимо понимать, что в тексте «Братья и сёстры» дана языковая картина крестьянского мира в целом.

### Литература

- Абрамов Ф. А. Братья и сёстры. М., 1980.  
Абрамов Ф. А. Дом. Повести. Рассказы. М., 2004.  
Крутикова-Абрамова Л. В. Жива Россия. СПб., 2003.  
Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2002.

## Метаязыковые рефлексивы в художественном тексте (на материале произведений В. П. Астафьева)

Н. И. Шапилова

Кемеровский государственный университет

labjurdoc@kemsu.ru

*Языковое сознание, когнитивное сознание, метаязыковое сознание, метатекст, метарефлексив*

**Summary.** The paper is devoted the analysis of metatext space in text structure; types rifliksiwe in V. P. Astafeva's art texts are considered.

Антропоориентированное направление в современной лингвистической науке изменило отношение к человеку. Объ-

ектом пристального научного изучения стали его сознание, поведение, размышления о внутреннем мире и об окружа-

щей действительности. Интерес к познающему субъекту, отражающему, интерпретирующему реальный мир и самого себя в нем, объективирующего познание в языковых знаках, поставил перед наукой новые задачи, одной из которых является изучение взаимодействия ментального и языкового пространств в процессе познавательной и коммуникативной деятельности субъекта. При этом говоря об отражении объективного мира в сознании и его экспликации в языке, следует отметить, что в качестве одного из существенных и сложных объектов реального мира выступает и сам язык, фиксирующий полученные знания не только о внешнем мире, но и о самом себе. Как отмечает Н. Д. Арутюнова, «у языка нет вторичной знаковой системы, которая бы раскрывала его смыслы. Он делает это сам, толкуя одни смыслы через другие, перефразируя их, но не выходя за свои пределы» [1: 8].

Возрастание роли человека как субъекта познания требует максимального фокусирования на языке как достоянии пользующегося им человека, включенного в определенное физическое и социальное окружение и переживающего процесс познания. Осознавая значимость языка, человек как его создатель, хранитель и пользователь должен целесообразно использовать, совершенствовать язык, постоянно размышлять и переживать процесс речемыслительной деятельности, осмысливать и оценивать язык в целом и его составляющие элементы, т. е. рефлексировать над языком.

Рефлексию рассматривается как «когнитивный процесс, акт самопознания» субъектом внутренних ментальных и психических состояний. Если в качестве объекта размышления и оценки выступает язык в целом или его элементы, то можно говорить о языковых или метаязыковых рефлексиях [2: 67].

Метаязыковые рефлексии осуществляются на основе знаний о языке в сфере метаязыкового сознания, которое, в свою очередь, входит в когнитивное и языковое сознание, обуславливая их пересечение. Метаязыковое сознание рассматривается в контексте проблематики теории познания, что фокусирует внимание исследователей на его гносеологической природе. По мнению исследователей, метаязыковое сознание локализуется на поверхностном уровне языкового сознания и находит свое выражение в рефлексиях говорящего по поводу языковой организации речевой деятельности, в суждениях индивида о языке, о собственных речевых тактиках. Язык здесь выступает в роли объекта. Таким образом, метаязыковое сознание, по определению А. Н. Ростового, — это «совокупность знаний, представлений, суждений о языке, элементах его структуры, их формальной и смысловой соотносительности, функционировании, развитии, о собственных речевых тактиках и т. д.» [5: 45].

В качестве объекта исследования нами избирается аспект личностного осмысления языка, формирующего один из значимых параметров индивидуального понимания языка художниками слова. Такой подход согласуется с современным коммуникативно-деятельностным аспектом изучения языка, пониманием коммуникативного акта не как информативно-кодированного, а как интеракционного, отражающего активное взаимодействие адресанта и адресата.

Предметом наших исследований являются метаязыковые интерпретации в художественном дискурсе В. П. Астафьева

в их широком понимании, определяющем соответственно эмпирическую базу исследования, что в перспективе позволит выявить метаязыковое пространство в художественно-публицистическом дискурсе В. П. Астафьева и на этой основе определить специфику метаязыкового сознания писателя, его особенности как метаязыковой личности.

Такая цель предполагает: 1) выявление текстовых форм представления метаязыковых рефлексивов (коммуникативных, концептуальных, когнитивных), анализ их в семантическом, прагматическом и функциональном аспектах; 2) исследование концептуальных полей метаязыковых лексем: язык, речь, слово, смысл, значение, голос, мелодия и др.; 3) изучение эпистемических предикатов (со значением восприятия, осмысления, запоминания, говорения).

Выдвигается гипотезы о «метаязыковости» языковой личности В. П. Астафьева способствовал учет субъективных и объективных факторов, обусловивших его предрасположенность к метаязыковой рефлексии как эксплицированного, так и невыраженного («молчаливого») типа.

Склонность к метаязыковой рефлексии составляет индивидуальную способность языковой личности и определяется широтой языкового опыта, особенностями ментальной организации, склонностью к самоанализу и анализу собственных речевых действий, стремлением к раскрытию и истолкованию своего внутреннего мира. Вместе с тем механизм рефлексирования сознания активизируется не только под влиянием внутренних, но и внешних стимулов: условий коммуникации, конкретных коммуникативных намерений и подчиняется законам жанра.

Обращение к метаязыковым интерпретациям в художественном дискурсе В. П. Астафьева обусловлено и его необыкновенными способностями как к глубокому отражению конкретно-чувственного мира, так и к философскому осмыслению фрагментов картины мира, связанных с природой и человеком. Объективными предпосылками метаязыкового рефлексирования является осознание принципов устройства языка и правил его использования. Неравнодушные автора к языку, стремление к постоянному совершенствованию своих языковых способностей и способностей читателя к интерпретации текста дает основание предполагать наличие определенного метаязыкового пространства в художественном дискурсе автора.

Языковой материал свидетельствует о наличии в художественно-публицистическом дискурсе автора метадискурса, представленного рефлексивами различными текстовыми форм, репрезентирующими разные типы рефлексий: коммуникативные, концептуально-когнитивные.

### Литература

1. Арутюнова Н. Д. Наивные размышления в наивной картине мира // Язык о языке: Сборник статей / Под общей ред. Н. Д. Арутюновой. М., 2000.
2. Вепрева И. Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. Екатеринбург, 2002.
3. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки. М., 1985.
4. Залевская А. А. Динамика общенаучных подходов к проблеме знания и некоторые задачи психолингвистических исследований // Вопросы психолингвистики. 2007. № 5. С. 4–12.
5. Ростова А. Н. Метатекст как форма экспликации языкового сознания (на материале говоров Сибири). Томск, 2000.

## Язык сравнений в художественных текстах конца XX — начала XXI века

Ю. И. Юдина

Волгоградский государственный университет

judithaid@mail.ru

*Сравнение, сравнительная конструкция, предмет речи, вводимый образ, образ*

**Summary.** This paper is devoted to description of peculiarities of similes in the belle-letters style texts of the end of the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup> century. Comparative constructions (which contain both «subject of the speech» and «introduced image») serve as the material for analysis. The procedure of analysis is based on correlation of conceptual and image-bearing content of simile.

Сравнения всегда косвенно отражают воззрения народа, общественный строй, идеологию своей эпохи. Исследуя их, можно увидеть тот культурный фон, который стоит за единицей языка и позволяет соотносить поверхностные структуры языка с их глубинной сущностью.

Сравнение может выступать как способ познания мира, способ закрепления результатов этого познания в культуре в целом и в художественной литературе в частности. А. А. Потемкин утверждал, что сам процесс познания есть процесс сравнения. Ценность сравнения как акта художест-



венного познания заключается в том, что сближение разных предметов (свойств, явлений и т. д.) помогает раскрыть в объекте сравнения, кроме основного признака, ряд дополнительных, становится основой для порождения образа.

Являясь средством образной репрезентации, сравнение актуализирует одновременно изобразительную и выразительную стороны речи и трактуется нами как образное словесное выражение, представленное в языке в виде конструкции, некоторой общей схемы построения сложного знака, который несет в себе компаративную функцию независимо от внешнего окружения. Структура сравнительной конструкции задается следующей формулой:  $A + C + \beta + B$ , где  $A$  — предмет речи (то, что сравнивается),  $B$  — вводимый образ (то, с чем сравнивается),  $C$  — модуль (признак, по которому сравнивается),  $\beta$  (вслед за М. И. Черемисиной [2]) — оператор (формальный показатель сравнения).

Материал для анализа сравнительных конструкций был извлечен приемом сплошной выборки из восемнадцати рассказов конца XX начала XXI в. и романа Л. Улицкой «Казус Кукоцкого». Эмпирической базой исследования послужила картотека единиц наблюдения (сравнительных конструкций) в контексте их использования.

В ходе анализа материала нами были выявлены следующие особенности языка сравнений в художественных текстах конца XX — начала XXI века.

1. В текстах наблюдается усложнение и схематизация предмета речи в сравнениях. В конкретизирующих сравнительных конструкциях (с «образами конкретного характера»: зооморфными, антропоморфными, фитоморфными, артефактными) происходит схематизация предмета речи, исключение каких-либо свойств и качеств, чтобы выделить в предмете речи главное. В абстрагирующих сравнительных конструкциях (с «образами абстрактного характера»: абстрактными, культуроморфными) происходит усложнение конкретного предмета речи за счет сравнения с абстрактным понятием.

Внутри сфер конкретизирующих (95% объема корпуса единиц) и абстрагирующих сравнений (5% объема корпуса единиц) существует определенная неравномерность. Так, в сфере конкретизирующих сравнений, преобладают зооморфные образы (75%). Животный мир как образный код представлен в сравнениях очень широко: млекопитающие, хищники, птицы, пресмыкающиеся, насекомые. Только 5% объема корпуса единиц приходится на долю сравнений сферы нематериального: абстрактных, культуроморфных. В культуроморфных сравнениях используются образы из сферы литературы, музыки, живописи, скульптуры. Примечательно, что авторы, апеллируя к прецедентам мировой культуры, не дают развернутого основания сравнения, рассчитывая на лингвокультурологическую компетенцию читательской аудитории.

2. Образные репрезентации действительности различаются по тем сенсорным каналам, по которым они поступают в сознание. Вводимые образы возникают на базе зрительных

(76%), слуховых (10%), вкусовых (8%), тактильных (6%) ассоциаций. Высококачественные и стереотипизированные образы свидетельствуют об определенном уровне обобщенности чувственных представлений. Однако, как показал содержательный анализ фактического материала, художественная литература конца XX — начала XXI в. в основном идет по пути слома стандартных образов. Например, Людмила Улицкая в своем романе «Казус Кукоцкого» предлагает следующую образную зарисовку утра с нестандартными образами: *Оно [утро] было крепким, как неразведенный спирт, голым как свежеснесенное куриное яйцо, безукоризненным, как алфавит* (Л. Улицкая. «Казус Кукоцкого»).

3. Как показали наши исследования, для языка сравнений в художественных текстах конца XX начала XXI века характерно наличие образных полей (совокупностей образов, которые обозначают один и тот же денотат [1]) и сложных образных параллелей, когда один и тот же предмет речи рождает в уме писателя разные аналогии. В рамках произведения один предмет речи может приобретать многочисленные образные репрезентации через прием сравнения. Строго говоря, могут обнаруживаться разные компоненты «распыленного» по тексту образа: представления о форме, цвете, запахе, характерных деталях, весе, высоте, ширине предметов, их типичных действиях и т. д.

4. Понятие и образ в рамках сравнительной конструкции находятся в комплементарных отношениях. Те признаки, которые не заложены в понятие, могут развиваться в образе, обогащая художественное впечатление. С другой стороны, в образе может нейтрализоваться та существенная информация, которую несет в себе понятие. Особенностью языка сравнений может быть признан тот факт, что связь между понятием и образом в пределах сравнительной конструкции отличаются разной степенью «тесноты», т. е. предмет речи и вводимый образ могут лежать в одной или в разных смысловых плоскостях.

На основе исследования установлено следующее. В языке сравнений конца XX — начала XXI в. наблюдается максимальное разнообразие и богатство образов, возникших на базе ассоциаций, большая часть из которых носит не стереотипный, а индивидуально-авторский характер. Образные поля и сложные образные параллели содержат чувственно-осознаваемые, наглядные образы, которые способствуют моделированию лингвовременной картины мира.

Исследование языка сравнений приближает к пониманию специфики художественного восприятия мира носителями языка.

## Литература

1. *Илюхина Н. А.* Образ в лексико-семантическом аспекте. Самара, 1998.
2. *Черемисина М. И.* Сравнительные конструкции русского языка. 2-е изд., стереотип. М., 2006.

## Вербализация концепта 'смерть' в языковой личности Велимира Хлебникова

В. В. Якунина

Казахский национальный университет им. аль-Фараби (Алматы, Казахстан).

v\_v\_yakunina@mail.ru

*Языковая личность, синтезированная языковая личность, концепт, когнитивный уровень, картина мира*

**Summary.** In the present report the concept 'death' is considered as an element of mental, cogitative sphere for understanding cognitive level of the synthesised language person of V. Hebnikov.

Начиная с 70-х годов прошлого столетия языкознание обнаруживает повышенный интерес к проблеме языковой личности, инициированный трудами известного российского исследователя Ю. Н. Караулова. В его трудах эксплицированы наиболее важные аспекты этой проблемы, связанные со структурой языковой личности, ее типологией, формами репрезентации языковой личности и другими ее аспектами.

В науке о русском языке наиболее разработана проблема реальной языковой личности, восстанавливаемая на основе документальной текстовой продукции отдельного носителя языка в синхронии и частично в диахронии. Однако все чаще объектом исследования в наши дни становится особый тип языковой личности — языковая личность художника

слова, рассматриваемая на примере наиболее известных в истории русской литературы и культуры писателей и поэтов разных времен и направлений, среди которых имя Велимира Хлебникова как художника слова является весьма заметным, а творчество его практически не исследованным в лингвистическом отношении.

В докладе предложен фрагмент языковой картины мира В. Хлебникова как оригинальной языковой личности, связанный с концептом 'смерть', который мы попытались восстановить на основе его эпистолярия, наиболее объективно позволяющего судить о его *реальной* языковой личности, а также на основе поэтического дискурса, в котором концепт 'смерть' представляет *художественную* разновидность языковой личности В. Хлебникова, в совокупности позволяю-

ших говорить относительно языковой личности художника слова как о синтезированной языковой личности. Сравнение двух названных разновидностей *синтезированной языковой личности* бытового, каждодневного, реального носителя языка и одновременно художника слова В. Хлебникова на примере концепта 'смерть' как элемента ментальной, мыслительной сферы, отражающей картину мира, позволило увидеть его взгляд на эту ключевую для любого человека категорию, выраженную средствами языка.

Для синтезированной языковой личности В. Хлебникова характерно философское восприятие смерти как явления, которое реально сопровождает нашу жизнь и на которое человек не в силах повлиять. Тем не менее, ассоциативно-смысловое поле концепта 'смерть' в конкретных проявлениях формируют вытекающие из этого реального явления различные образные параллели, связанные с его ядром, которые составляют представления о смерти как **«о том, чего нельзя избежать»**: *Скучно, что одни люди умирают, следовательно, и ты умрешь, а книги пишут, печатают; Чесала гребнем смерть себя, / Свои могучие власы, / И мошки ненужных жизнью / Напрасно хотели ее укусить*. Однако известно и другое представление о жизни человека, воплощенное в известном выражении «пир во время чумы» (А. С. Пушкин), где жизнь ассоциируется с пиром, под которым подразумевается смерть. Тогда этот теперь уже традиционный ассоциативный образ, касающийся концепта 'жизнь', получает в синтезированной языковой личности В. Хлебникова индивидуально-авторскую трактовку, указывающую на данную составляющую ассоциативного поля концепта 'смерть': *Собственно смерть есть один из видов чумы, и, следовательно, всякая жизнь всегда и везде есть пир во время чумы; Смерть черная, немочь и мор / Обещаны девой чумы*.

Ближайшей периферии концепта 'смерть' в языковой личности В. Хлебникова принадлежит информация о смерти как **«о том, что неизведано и неподвластно никому»**: *...никто, кто не умер, не знает, что такое смерть. Радость это или печаль или третья*. Такое понимание характерно как для реальной, так и для художественной языковой личности поэта, однако в тезаурусе его художественной языковой личности концепт 'смерть' приобретает индивидуально-авторское представление, прослеживаемое на словообразовательном уровне. Тогда данный концепт вербализуется, как показывает его художественный дискурс, в следующих составных наименованиях: *жилец-бывун* (сложное слово, созданное на базе отглагольных существительных, второе из которых образовано от глагола *быть* (= *жить*) с помощью суффикса *-ун*). Средствами репрезентации концепта 'смерть' выступают также окказиональные существительные, образованные суффиксальным способом от корня *-смерт-*: *смертири, смертнички* (люди — предвестники смерти). Сравнение текстовой продукции, представленной эпистолярием В. Хлебникова и его художественным творчеством, показывает, что для его художественной языковой личности, в отличие от реальной языковой личности, характерна игра со словом, поскольку словотворчество неразрывно связано с формотворчеством, когда на базе лексем, морфем и даже фонем русского языка он создавал новый язык.

В. Хлебников воспринимал жизнь как процесс, сопровождаемый непрерывной деятельностью. Творчество для него — не разновидность деятельности, а ее сущность, поэтому невозможность созидания воспринимается им как прекращение какой-либо деятельности, то есть жизни, итогом которой является смерть. Вот почему в эпистолярии поэта актуализируется еще одна сторона концепта 'смерть' — **«то, что происходит после прекращения творческой деятельности»**, соотносящаяся с периферией концепта. Данный смысл вербализуется в следующих сверхсловных единицах, объединенных лексемами с семантикой «конец действия», где действие понимается как жизнь: *Сам я чувствую себя не очень хорошо — вроде остывающего костра, когда кто-нибудь палкой берет угли; Я же духовно умираю. Какая-то перемена, разочарование; упадок веры, сухость, черствость*.

Таким образом, концепт 'смерть', являясь одним из семантических составляющих тезауруса реальной и художественной языковой личности В. Хлебникова, дескриптивно предстает в ней как неизбежный процесс перехода из состояния бытия в состояние небытия, а смысловым наполнением этого концепта выступают следующие его признаки (стороны): 1) «то, чего нельзя избежать»; 2) «то, что неизведано и неподвластно никому»; 3) «то, что происходит после прекращения творческой деятельности». Языковая актуализация названных смыслов концепта 'смерть' зависит от типа языковой личности В. Хлебникова, представленной именно как синтезированная языковая личность.

Таким образом, концепт 'смерть', являясь одним из семантических составляющих тезауруса реальной и художественной языковой личности В. Хлебникова, дескриптивно предстает в ней как неизбежный процесс перехода из состояния бытия в состояние небытия, а смысловым наполнением этого концепта выступают следующие его признаки (стороны): 1) «то, чего нельзя избежать»; 2) «то, что неизведано и неподвластно никому»; 3) «то, что происходит после прекращения творческой деятельности». Языковая актуализация названных смыслов концепта 'смерть' зависит от типа языковой личности В. Хлебникова, представленной именно как синтезированная языковая личность.

## Язык как средство изображения человека в «Последнем поклоне» (Книга 1) В. П. Астафьева

Ян Чжэн

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова / Нанкинский университет (КНР)

sakylawa@gmail.com

*Язык, средство изображения, система персонажей*

**Summary.** Subject of this investigation is language as an artifact of characterization in V. P. Astafiev's novel «Last bow» (on the first book). It is important that V. Astafiev as one of the most brilliant representatives of «Village Prose» has enriched the content and language of the Russian prose during the second half of the XXth century.

Рассказ, как и большие прозаические формы, созданные на основе рассказа (повествование в рассказах «Царь-рыба», повесть в рассказах «Последний поклон») — любимые жанры В. П. Астафьева. А ценность рассказа, по мнению писателя, в том, что «он часто писался с натуры, по горячим следам и шел в основном от устного, непосредственно услышанного или записанного рассказа. Склонность нашего народа к устному повествованию оказала и оказывает на русскую новеллистику наиглавнейшее влияние» [1: 51].

Книга «Последний поклон» о крестьянском детстве писателя, о его родной Сибири, «собиралась» в течение почти 24 лет. Она выросла из цикла рассказов 1960-х годов о детстве и состояла вначале из одной книги, вышедшей в г. Перми в 1968 г. В окончательном виде она стала трехкнижной повестью из 32 рассказов.

Первая книга «Последнего поклона» состоит из 12 рассказов, в которых присутствуют многообразные персонажи. В этих рассказах существует определенная система персонажей, в которую входят главные герои, второстепенные герои и эпизодические герои. Четко просматриваются два

главных героя, которые проходят почти через все рассказы: мальчик Витя Потылицын (фамилия бабушки и матери писателя) и бабушка Катерина Петровна. Второстепенные герои — это те персонажи, которые могут появиться в нескольких рассказах. Их образы постепенно развиваются и раскрываются в разных рассказах. Эпизодические герои — это те персонажи, которые лишь один, два раза появляются в повести с определенной художественной целью автора.

В малых прозаических формах роль языка в изображении человека особенно существенна. В повести писатель использовал разные языковые средства изображения человека, создал своеобразную пеструю языковую картину Крестьянской Вселенной.

Наиболее ярким выразителем крестьянского мира оказывается бабушка. Она и самая яркая языковая личность. Как представитель старшего поколения она — носитель и хранитель разговорного языка, крестьянского мироощущения. Ее речь отличается особым богатством и насыщена словами фольклорного происхождения, пословицами и поговорками. В ее речи сильно ощущаются народная мудрость

и философичность крестьянской жизни, доброта и великодушие. Например, ей принадлежат следующие высказывания: *«Кто ест дуг, того Бог избавит от вечных мук»* («Деревья растут для всех» [2: 35]); *«Недолог век цветка, да ярко, а человечья жизнь навроде бы и долгая, да цвету в ней не лишка»* («Запах сена» [2: 53]); *«Жизнь страшнее снов»* («Конь с розовой гривой» [2: 66]); *«Кто ест скоро, тот и работает скоро!»* («Монах в новых штанах» [2: 79]); *«Люба тишиша от Бога»* («Ангел хранитель» [2: 124]); *«Каждой Божьей твари жить надобно... И человека, и животину жалеть надо... потому как у животной тоже душа есть»* («Ангел хранитель» [2: 119–120]).

Она и активный творец языка, создает свою собственную лексику. «Я наострил ухо, по-бабушкиному — *науставил»* («Монах в новых штанах» [2: 78]); «Бабушка определила норму, или *упряг*, как назвала она задание» («Монах в новых штанах» [2: 76]).

Диалоги в Повести являются одним из важных средств в изображении бабушки. Через них раскрываются самые лучшие качества ее характера, которые впоследствии передались младшему поколению и оказали глубочайшее влияние на формирование личности будущего писателя.

Бабушка — главная опора всей семьи. Она умела замечать радости «в простой своей и нелегкой жизни». После смерти дочери, бабушка фактически стала главным воспитателем своего внука. Она его воспитывает всегда и везде, даже в бытовых диалогах. Посмотрим один из них, в котором проявляется ее искусство воспитания.

— *Баб, а оно большое вырастет?*

— *Кто?*

— *Да дерево-то мое?*

— *А-а, дерево-то? А как же?! Непременно большое. Лиственницы маленькие не растут. Только деревья, батюшко, растут для всех, всякая сосна в бору красна, всякая своему бору и шумит.*

— *И всем птичкам?*

— *И птичкам, и людям, и солнышку, и речке. Сейчас вот оно уснуло до весны, зато весной начнет расти быстро-быстро и перегонит тебя...* («Деревья растут для всех» [2: 36]).

В данном диалоге бабушка открывает своему внуку целый человеческий мир, полный красоты, гармонии и надежды.

Для изображения героев других типов диалог не является главным средством. Писатель применяет другие языковые приемы. Основным средством изображения второстепенных героев является не речь, а их поведение. Дедушка — большой молчун, он самый «слабый» представитель речи. Его

характер постепенно раскрывается в его поведении и во взаимодействии с другими оценивающими его героями.

При изображении эпизодических героев писатель использует самые многообразные приемы: диалоги, портреты, описание поведения. Вася-поляк в первом рассказе «Далекая и близкая сказка» вводится для того, чтобы показать душевную чуткость, ранимость главного героя, его сострадание к людям, ко всему живому, интерес к эмоциональному миру человека, к музыке, к судьбе человека и родины — качества столь необходимые будущему писателю. Мишка Коршунов в рассказе «Гуси в полынье» — «отчаянная головушка» (такова его роль в Крестьянской Вселенной). Но именно он и никто другой (*«Узнавши, где я был и как гусыню добыл, бабушка чуть было ума не решилась»* — «Гуси в полынье» [2: 37]) может научить маленького человека бесстрашию, помогшего спасти погибающих среди замерзшего Енисея гусей. В этом рассказе герой показан в действии, изображен через поступок.

Писатель также использует общие языковые приемы для создания единой языковой картины Крестьянской Вселенной. Это диалектизмы и описание природы.

Диалектизмы используются для «речевой характеристики жителей окраин, для создания местного колорита» [3: 346]. Благодаря использованию диалектизмов язык Повести становится более ярким, самобытным, сочным. Для уточнения и пояснения некоторых диалектных слов писатель дает свои объяснения прямо в тексте Повести. Например, слово «завозня» появляется в рассказе с авторским объяснением: *«...завозня, — сюда крестьяне нашего села свозили артельный инвентарь и семена»* («Далекая и близкая сказка» [2: 15]).

А писатель изображает природу Сибири таким языком, что природа в нем показана с удивительной любовью и пониманием мальчика. Каждый цветок, каждое дерево замечает герой-мальчик. В изображении пейзажа писатель использовал различные приемы: сравнение, олицетворение, метафору.

Язык повести в рассказах «Последний поклон» является важным средством изображения человека. При воссоздании многочисленных персонажей писатель применяет разные языковые приемы, что создает своеобразную языковую картину крестьянского мира.

### Литература

1. Астафьев В. П. Посох памяти. М., 1980.
2. Астафьев В. П. Последний поклон. М., 2003.
3. Чернец Л. В. Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины. М, 2000.