

ЛИНГВИСТИКА КРЕАТИВА - 1

Коллективная монография

Под общей редакцией
профессора Т.А. Гридиной

Екатеринбург
Уральский государственный
педагогический университет
2013

ББК Ш1 (021)

УДК 81

Л 59

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского
государственного университета

Василий Васильевич Химик

доктор филологических наук, профессор Уральского федерального
университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

Ольга Алексеевна Михайлова

Л 59 Лингвистика креатива-1 [Текст]: Коллективная моногр. /
под общей ред. проф. Т.А. Гридиной. – 2-е изд. – Екате-
ринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2013. –
369 с.

ISBN 978-5-7186-05557-0

Данная коллективная монография представляет собой первый опыт теоретического обобщения исследований в области нового научного направления «Лингвистика креатива». Предметом исследования авторов монографии являются разные виды лингвокреативной деятельности, в частности феномен языковой игры; обсуждаются проблемы истоков вербальной креативности, соотношения понятий «креативность» и «инновационность» применительно к творческой языковой личности, выявляются типы личности *homo ludens*, намечается историческая перспектива развития языковой игры в контексте разных эпох.

Специальный раздел посвящен пространству языкового креатива: исследуются способы метафорического воплощения в языке представлений говорящих о собственной речи, способы табуирования и эвфемизации в сакральном тексте, креолизованные дериваты как элемент современной письменной коммуникации, креативные характеристики русского рэпа. Особо исследуются креативные языковые техники в плане их эстетической, прагматической, дискурсивной проявленности и порождающего их языкового «субстрата»: фоностилизация текста, стратегия рефрейминга в рекламном креативе, лексические повторы как вид лингвокреативной деятельности, грамматические категории в зеркале креативности. Одним из направлений лингвистики креатива, представленным в монографии, является анализ художественного текста в свете выражения творческой индивидуальности автора в игровом регистре.

Для лингвистов, культурологов, психологов, журналистов и всех интересующихся проблемами языкового творчества

©Коллектив авторов, 2013

©Уральский государственный
педагогический университет, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

**Раздел I. ЛИНГВОКРЕАТИВНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ**

<i>Гридина Т.А.</i> К истокам вербальной креативности: творческие эвристики детской речи	5
<i>Минюрова С.А.</i> Человек: креативный и/или инновационный?	59
<i>Рут М.Э., Иванова Е.Н.</i> Языковая игра в дискурсе языковой личности XVIII-XIX вв.	78

**Раздел II. ПРОСТРАНСТВО ЯЗЫКОВОГО
КРЕАТИВА**

<i>Березович Е.Л., Казакова Е.Д.</i> Вокруг байкового языка: метаязыковая метафора как проявление лингвокреативной деятельности	87
<i>Вепрева И.Т.</i> Креатив <i>креатива</i> , или о функционировании лексемы <i>креатив</i> в современном русском языке	112
<i>Коновалова Н.И.</i> Творческие стратегии табуирования и эвфемизации в сакральном тексте	124
<i>Попова Т.В.</i> Креолизованные дериваты как элемент русской письменной коммуникации рубежа XX-XXI вв.	147
<i>Шмелева Т.В.</i> Русский рэп как пространство языкового креатива	176

РАЗДЕЛ III. КРЕАТИВНЫЕ ЯЗЫКОВЫЕ ТЕХНИКИ

<i>Векишин Г.В.</i> Метатония (акцентный сдвиг) в системе фоностилистических приемов текста	194
<i>Иссерс О.С.</i> Стратегия рефрейминга в аспекте лингвокреативной деятельности	216
<i>Норман Б.Ю.</i> Лексический повтор как дискурсивная тактика	230
<i>Ремчукова Е.Н.</i> Грамматические категории в зеркале креативности	245

**РАЗДЕЛ IV. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК
ПОЛЕ КРЕАТИВА**

<i>Быков Л.П., Купина Н.А.</i> Языковая игра как средство преобразования идеологических смыслов	269
<i>Ермоленко С.И., Скобелева М.Л.</i> Игровая поэтика эпиграмм М.Ю.Лермонтова: жанровый канон и авторская субъективность	291
<i>Кубасов А.В.</i> Игровая эстетика творчества Чехова	317
<i>Кузьмина Н.А.</i> Креативный потенциал книжной формы (современная авторская книга стихов)	346

РАЗДЕЛ I. ЛИНГВОКРЕАТИВНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ

Т.А.Гридина
Екатеринбург

К ИСТОКАМ ВЕРБАЛЬНОЙ КРЕАТИВНОСТИ: ТВОРЧЕСКИЕ ЭВРИСТИКИ ДЕТСКОЙ РЕЧИ

Предварительные замечания

Термины «креативность» и «креатив» в настоящее время широко применяются для характеристики разных видов человеческой деятельности, требующей для своего осуществления неординарных, нестандартных решений. В современной практике интерпретации понятий *креатив* и *креативность* намечается тенденция к их размежеванию на том основании, что первое соотносится, прежде всего, с прагматической оценкой запрограммированного эффекта, применением неких инновационных «технологий» в той или иной области практической деятельности (см. в частности типовые ситуации и контексты употребления лексемы *креатив* в современном русском языке [Вепрева 2009 – раздел II данной монографии]); второе понятие характеризует сами механизмы творческого мышления как процесса, позволяющего создавать нечто новое, не имевшее место в прежнем опыте человека (см. в этой связи разграничение параметров «инновационность» и «творчество, *sic*. креативность» применительно к характеристике типов личности [Минюрова 2009 – раздел I данной монографии]).

Несмотря на резонность отмеченных различий, мы считаем данные понятия содержательно соотносительными применительно к проявлению творческого потенциала личности (в том

числе в сфере языкового творчества). Пространство языкового креатива (см. раздел II данной монографии) обнаруживается в разных видах лингвокреативной деятельности носителей языка, проявляя инициативу языковой личности как в создании «прецедентов новизны» [например, в сфере художественного творчества – раздел IV монографии], так и в способности к реализации креативной идеи в прагматических целях [см., например, применение креативных языковых «техник» в сфере рекламной коммуникации и т.п. – раздел III]. Это дает основания для выделения *лингвистики креатива* как области изучения разных форм проявления вербальной креативности.

Объяснение природы креативности требует не столько анализа «продуктов» творчества, сколько обнаружения скрытых от наблюдения характеристик самого творческого процесса и определения основных параметров проявления творческих способностей. Справедливо утверждение психологов относительно того, что, «действительно, результатом творческого процесса всегда является новый оригинальный продукт. Однако не всегда осознаётся, что определяет характер продукта, мы ничего не можем сказать о самом процессе, его механизме и детерминантах» [Богоявленская 2004: 3].

В определении творческих способностей доминируют две основных тенденции:

1) творческие способности рассматриваются как «максимальный уровень развития любых способностей личности» (в соответствии с этой тенденцией креативность, по сути, сводится к интеллекту). Однако в настоящее время постулат об отсутствии жёсткой зависимости между интеллектом и креативностью стал практически аксиомой (Примечание наше. – Т.Г.);

2) творческая способность имеет специфическую природу и «локализуется (согласно концепции Дж. Гилфорда) в факторах дивергентного мышления»...[Богоявленская 2004: 3]. Интерпретация творчества в рамках данной концепции сводится к «дивергентной продуктивности», которая характеризуется как «способность мыслить в разных направлениях, что отвечает искомому явлению выхода в более широкое пространство» [Там

же: 5]. В качестве основных критериев креативности (=дивергентной продуктивности) соответственно выделяются *беглость* (способность порождать большое количество идей применительно к поставленной задаче), *гибкость* (способность порождать разнообразные идеи), *оригинальность* (способность порождать нестандартные идеи). Критика этой концепции сводится в основном к обсуждению и уточнению содержания перечисленных критериев креативности (с точки зрения их соответствия специфике продуктивной направленности творческого процесса). Так, для определения коэффициента креативности из перечисленных критериев самым показательным справедливо признается *оригинальность* (см.: [Богоявленская 2004: 7]) – способность к самостоятельному продуцированию творческой «идеи», не имеющей аналога и обладающей новизной (неординарностью). Понятно и то, что не всякая неординарность (тем более искусственно стимулируемая инструкциями тестов измерения креативности¹) есть показатель творческих способностей. В этом отношении разграничиваются понятия «наивной креативности» ребёнка (М. Фидельман) и «культурной креативности» взрослых. «Наивная креативность» имеет иную природу, чем креативность «культурная» и обусловлена, с точки зрения авторов этой концепции, «несформированностью базисных свойств продуктивного мышления», которое предполагает «умение выделять и классифицировать [явления. – Т.Г.] по основному признаку» [Богоявленская 2004: 8].

¹ Все субтесты вербальной и образной батарей в тестах измерения креативности «призывают» испытуемых к ответам как можно более оригинальным, нестандартным. Такая установка порождает некую искусственную оригинальность, что никак «не связано с механизмами творчества»..., которое «не преследует цели противопоставления *правдоподобному* и *очевидному*». Результаты тестирования часто «фиксируют высокие показатели по креативности у детей со сниженным интеллектом и высоким мотивом достижений, которые, скорее, говорят о компенсаторных механизмах и психологической защите» [Богоявленская 2004: 7].

Забегая вперёд, отметим, что данное положение справедливо и в отношении «истоков» *вербальной* креативности, являющейся предметом нашего рассмотрения: парадоксальность (оригинальность, нестандартность, «ненормативность») речевых действий ребёнка² есть на ранних этапах онтогенеза проявление креативности компенсаторного типа, восполняющей дефицит когнитивного и языкового опыта ребёнка при реализации им собственных коммуникативных и познавательных потребностей.

Вместе с тем именно этот вид креативности, по нашему мнению, демонстрирует «востребованность» в детской речи потенциала языковой системы, что проявляется в способности ребёнка выдвигать собственные (не реализованные на уровне нормы) версии относительно значений уже существующих вербальных знаков и самостоятельно создавать новые (не имеющие аналога) номинации. Этот вид креативности имеет, безусловно, не только познавательную (прагматическую) направленность, но является для ребёнка своеобразной игрой на языковом поле, естественным экспериментом по апробации языковых возможностей. Проблема обнаружения специфических проявлений креативности и разработки методик их диагностирования весьма актуальна для психолингвистики как области изучения языкового сознания и механизмов речевой деятельности. Центральными понятиями, обсуждаемыми в заданном ключе, становятся *вербальная креативность* и соответственно механизмы и формы *лингвокреативного мышления*.

Детская речь – сфера речевой деятельности, применительно к которой понятие креативности может рассматриваться двояко: с одной стороны, это креативность «вынужденная», компенсирующая дефицит языкового и когнитивного опыта ребёнка; данный вид креативности проявляет обостренную интуицию в использовании детьми потенциала языковой системы; с другой стороны, это креативность, обнаруживающая способность ребёнка к осознанному нарушению языковых конвенций.

² Ср. в частности наличие в детской речи разных видов инноваций – лексических, мотивационных, словотворческих, семантических (см. об этом в: [Цейтлин 2000; 2004; Гридина 2007 и др.]).

В любом случае инновации детской речи свидетельствуют о творческой (продуктивной) стратегии усвоения языка в онтогенезе.

Креативность в этом смысле можно понимать «...как продукцию эффективной новизны» [Артур Дж. Кропли 2004: 74]. В психологических тестах вербальная составляющая креативности измеряется как с точки зрения «личностных качеств, связанных с продукцией новизны, так и психологических процессов, ведущих к новым результатам» [там же: 74]. Вместе с тем отмечается, что «хотя существуют разнообразные тесты, их способность надёжно измерять реальную *жизненную креативность* (выделено нами. – Т.Г.) вызывает сомнения» [там же: 74].

Добавим к этому, что выявление вербальной креативности в психологических тестах (в частности в самом популярном тесте измерения креативности Е.Торренса³) касается, прежде всего, способности словесного формулирования разнообразных идей, а не собственно языковых механизмов и факторов (причин) проявления креативности. За кадром остаются при этом *эвристики* словотворчества и формально-семантических преобразований вербальных знаков, а также способность к преднамеренной языковой игре, которые естественным образом проявляются в разных видах речевой деятельности ребёнка.

Л. Витгенштейн, рассматривавший «язык и все связанные с ним виды деятельности» как «совокупность языковых игр», не случайно сравнивал механизм этих игр с тем, «как дети усваивают язык» [Витгенштейн 1985: 372]. Суть этого сравнения становится понятной в свете представления философа о языке как инструменте познания мира, которое задает потенциал использования (понимания) языковых знаков.

³ Имеется в виду вербальная батарея субтестов, которая предполагает измерение таких параметров креативности, как беглость, гибкость, оригинальность (способность ребёнка к продуцированию разнообразных идей применительно к заданным ситуациям: формулирование вопросов по поводу изображения на картинке; формулирование причин и следствий происходящего; формулирование идей по улучшению предмета; формулирование идей по поводу необычного использования обычных предметов и т.п.).

Потенциал речевого творчества, который позволяет ребенку балансировать «на гранях языка», обусловлен доступными ему видами деятельности. Вербальная креативность ребенка ярко проявляет *эвристический принцип* присвоения языка как инструмента познания мира и способа общения.

С психологической точки зрения, *эвристика* – «метод открытия, процедура решения, которая представляет собой способ творческого формулирования. По сути, эвристика – это любая сложная, направленная процедура, функция которой заключается в сокращении диапазона возможных решений проблемы или числа возможных ответов на вопрос. Это процедура предварительного оценивания, позволяющая проверять ... и совершенствовать идеи и теории. Она возникает, кроме того, *в большом числе моделей сложного человеческого поведения, особенно при решении задач, принятии решений, усвоении понятий, в процессах памяти* и т.п. Эвристический принцип принятия решения противопоставлен алгоритмическому, который «является процедурой, *гарантирующей* [курсив наш. – Т.Г.] нахождение решения» [Артур Ребер 2003: 491].

Инновации детской речи (семантические, лексические, грамматические) суть эвристики, позволяющие детям находить решения (соответствующие потребностям номинации, коммуникации, формулирования идей) в ситуации языкового и когнитивного дефицита. Эвристический характер имеет и осознаваемое ребенком нарушение языкового канона, знаменующее собой переход спонтанного речетворчества на качественно новый уровень вербальной креативности (проявление творческой активности в осознанном моделировании, выборе нестандартного языкового кода).

Нам представляется, что спонтанная детская речь дает возможность выявить оба ракурса развития вербальной креативности. С одной стороны, вербальная креативность ребёнка проявляется на уровне словесного выражения «идей»: разнообразных (нестандартных) суждений или вопросов ребёнка о «сути» постигаемых им явлений окружающей действительности; подобные вопросы/суждения проявляют не только черты «сверхнаив-

ной» картины мира и характер детской ментальности, но и особенности становления языкового сознания ребёнка, пытающегося соединить элементы собственного практического опыта с информацией, идущей от языка (значениями вербальных знаков). С другой стороны, вербальная креативность проявляется в детской речи как естественный «эксперимент» с языковыми знаками в условиях когнитивного и номинативного дефицита, а также при осознанной установке на языковую игру [Гридина 1996, 2006, 2009]. В этом плане показательны креативные эвристики детской речи, обнаруживающие освоение детьми языковой техники мотивации, семантизации и номинации (в том числе и связанные с репертуаром языковой игры как формы лингвокреативного мышления).

Механизмы лингвокреативного мышления имеют ассоциативную природу, что предполагает способность говорящих использовать элементы уже имеющегося опыта для создания новой лингвистической «реальности». Изучение природы вербальной креативности в онтогенезе в этом смысле смыкается с обнаружением ассоциативной наполняемости, или психологической реальности языковых форм и значений в сознании ребёнка, с одной стороны, и установлением операциональной «силы» ассоциативных сближений в «речетворчестве» формирующейся языковой личности, с другой стороны.

Основными критериями креативности в ее операционально-ассоциативном ключе выступают, по Х.К. Трику, «способность к установлению отдаленных ассоциаций» (*оригинальность*), «способность выделить функцию объекта и предложить ее новое использование» (*семантическая гибкость*), «способность изменить форму стимула так, чтобы придать ему новый смысл» (*образная адаптивная гибкость*), «способность продуцировать разнообразные идеи в сравнительно не ограниченной ситуации» (*спонтанная семантическая гибкость*) [Трик 1981: 289-303]. Эвристичность – неотъемлемая сторона лингвокреативной деятельности, определяющая «вероятностный» характер реализации ассоциативной валентности языковых знаков.

Можно легко обнаружить все перечисленные составляющие креативности в детской речи (в разных видах речевой продукции ребёнка). Факты, почерпнутые нами из словарей детской речи (см. библиографический список) и собственных наблюдений, позволяют судить как о некоторых общих для всех детей проявлениях вербальной креативности, так и о формировании определенных типов креативной языковой личности в самом процессе ее становления.

Прежде чем перейти к рассмотрению конкретного материала, сошлёмся на еще одно понимание креативности, важное для анализа ее вербальных проявлений в онтогенезе. Это рассмотрение креативности «в его содержательной связи с категорией личностного смысла и ее зависимости от культуры... Регулятором креативного процесса является логика используемой субъектом знаковой системы» [Кыштымова 2008: 56-65]. Данное понимание креативности как нельзя более отвечает специфике речевого творчества в онтогенезе, где каждый осваиваемый вербальный знак получает свою специфическую функцию в соответствии с имеющимися потребностями и языковым опытом конкретного ребёнка, наполняясь личностным смыслом. Именно личностный смысл определяет логику функциональных динамических подсистем детского «языка». Ср., например, устранение детьми «нелогичности» родовых корреляций в сфере неодушевленных имен существительных на основе «семейной аналогии» как одной из эталонных семантических моделей, в рамках которой осваивается ребёнком содержание данной категории (*кроватька – тётенька, а диван – дяденька*); в опоре на имеющиеся в опыте ребенка «предметные» эталоны формируется личностный смысл слов и грамматических противопоставлений. Степень овладения языковыми средствами и значениями определяет характер их творческого использования.

Дифференциация уровней креативности может осуществляться по разным основаниям: например, возможно выделение уровней владения техникой словообразования, вторичной номинации, мотивационной модификации (ремотивации и реноминации), техникой грамматических «преобразований» – синтакси-

ческих и морфологических; уровня развития семантической креативности; текстового уровня вербальной креативности.

Все представленные составляющие вербальной креативности соответственно отражают разные компоненты языковой компетенции. Высшим рейтингом в этом ряду обладает языковая игра как *креативная речедетельностная активность языковой личности*, выступающая средством обнаружения компетенции говорящих при понимании ими условности осуществляемых речевых действий, но в то же время рассчитанная на опознание реципиентом соответствующего игрового кода.

Мы исходим из того, что уровни компенсационной и осознанной словотворческой креативности ребёнка генетически связаны: спонтанный опыт лингвокреативной деятельности, приобретаемый детьми в процессе постижения языка, не исчезает бесследно, переходя в процессе становления языковой способности в новое качество и приобретая новые функции – функции выхода за пределы уже познанного.

Учитывая сказанное, рассмотрим творческие эвристики детской речи в аспекте их потенциальной игровой направленности и приоритетности для разных типов личности *homo ludens*. Под этим термином понимаем языковую личность, способную (проявляющую склонность) к использованию в своей речевой деятельности кодов (разных видов) языковой игры (с выделением игровой доминанты). Применительно к языковой личности ребёнка эта типология может быть выстроена на основе спонтанно проявляющихся в процессе освоения языка творческих эвристик использования готовых и создания новых языковых единиц.

I. Языковая игра как проявление вербальной креативности ребёнка: формирование типов личности *homo ludens*.

При множестве существующих подходов к обоснованию природы языковой игры (см. обзор существующих позиций в: [Гридина 2002, 2008]) специального обсуждения заслуживает вопрос о том, что побуждает адресанта использовать в своей речевой деятельности код языковой игры, какую информацию

транслирует этот код, к каким знаниям адресата он апеллирует? В качестве основных коммуникативных стимулов, побуждающих говорящих к языковой игре, отмечаются:

- «стремление пошутить, не быть скучным», проявляемое в формах острословия и балагурства (Е.А.Земская);
- склонность к языковому эксперименту, который заключается в эксплуатации «аномалии» на фоне знания нормы (Н.Д. Арутюнова), в «игре на гранях языка», обнаруживающей нереализованный и интуитивно ощущаемый говорящими потенциал языковой системы (Б.Ю. Норман); в языкотворчестве, связанном с обновлением имеющегося арсенала готовых номинативных единиц (В.З. Санников);
- потребность эмоционального самовыражения, усиления экспрессии речевого воздействия (О.С. Иссерс);
- гармонизация (нейтрализация, смягчение) речевого конфликта (ср., например, использование эвфемизмов, игровых перифразов);
- обращение к языковой игре как неотъемлемая черта неофициального корпоративного общения (ср., например, молодежный и компьютерный жаргоны);
- проявление творческой инициативы говорящих как способ «свободного воплощения своей индивидуальности» (Миньорова 2009) – обнаружение потенциала языка в коммуникативном регистре, «избегающем» автоматизма; языковая игра выступает при этом как форма лингвокреативного мышления, механизмы которого основаны на «преодолении» – ломке, переключении – ассоциативных стереотипов (Гридина 1996, 2008).

Применительно к сфере детской речи интенция к языковой игре проявляется как черта вербальной креативности, заключающаяся в обнаружении возможностей языковой техники, проявлении «власти» ребёнка над языком; удовлетворении номинативных и коммуникативных запросов «в обход» нормы. Образно говоря, вербальная креативность ребёнка проявляется как «своя игра» в поле языковых возможностей.

Код языковой игры создает комфортный коммуникативный регистр, в котором ребёнок реализует свои языковые способно-

сти в соответствии с доступным ему уровнем «игровой компетенции».

«Игровая компетенция» в процессе ее становления обнаруживает зависимость от сформированности разных компонентов языковой способности, практик речевого общения, гендерных, психологических и многих других факторов, определяющих речевое поведение индивидуума. Вместе с тем можно говорить о некоторых типологических чертах языковой личности *homo ludens* («человека играющего»). К ним, по нашим наблюдениям, можно отнести:

1) *рефлексивную составляющую языковой способности*, что выражается в особом внимании говорящего к соотношению формы и содержания вербального знака (выведению логики моделей мотивации и номинации, обнаружению их вариативного потенциала);

2) *ассоциативную лабильность* (оригинальность, гибкость) как базовую составляющую лингвокреативного мышления: *способность личности к ассоциативному «инсайту»* – установлению отдаленных ассоциаций, переключению ассоциативного регистра восприятия готовых знаковых форм и т.п.

3) *речевую раскованность*, проявляющуюся, в частности, в *свободном отношении говорящего к нарушению языкового стандарта* (при понимании ненормативности предпринимаемых речевых ходов). Доминирующей чертой игрового поведения выступает при этом *эмоциональная сторона* самопрезентации языковой личности. Речевая раскованность говорящего выражается также в свободном комбинировании языковых элементов, обладающих разной грамматической, семантической, стилистической функцией, что при условии *развитого языкового вкуса* получает статус языковой игры;

4) развитый *операциональный компонент* языковой способности, определяющий использование языка в инструментальной функции (как механизма формо-, слово- и смыслообразования). *Операциональная гибкость* проявляется в высвобождении энергии творческого «поиска», в частности в склонности говорящих к конструированию «собственных» слов по имеющимся

моделям, новому семантическому наполнению готовых (узуальных) структур и т.п. Субстратом языковой игры при этом становится потенциальная вариативность «нежестких» языковых моделей. Личностная доминанта игрового поведения коммуникантов может варьировать при этом в широком диапазоне – от склонности к «откровенной» языковой шутке до изысканно тонкого «намека», изошренной метафоры, гиперболизации и/или литоты, использования разных видов каламбура и т.п. Наиболее полно и ярко этот диапазон представлен в художественном творчестве, публицистике, однако и рядовой носитель языка может демонстрировать достаточно высокий уровень владения «техникой» языковой игры.

Перечисленные составляющие вербальной креативности проявляются в процессе усвоения языка и формирования языкового сознания ребёнка.

Рефлективная составляющая вербальной креативности в онтогенезе выступает как одна из ментальных доминант языкового сознания ребёнка, который, по образному выражению А.М. Шахнаровича, «не терпит пустых форм», стремясь прояснить или уточнить мотивированность слова в соответствии с собственными представлениями об обозначаемом. Парадоксальная ремотивация и уточняющая реноминация как основные разновидности мотивационных инноваций детской речи могут принимать характер языковой игры [Гридина 2006].

Например, ребёнок (девочка 5 лет)⁴ придумывает игру в имена и фамилии месяцев, основанную на сближениях по созвучию: январь – *Ян Варь*, февраль – *Федя Враль*, Март – *Машиа Рт*, апрель – *Алеша Прель*, май – *Машиа Й*, сентябрь и октябрь – *близнецы Сеня Тябрь* и *Оксана Тябрь*. В основе игрового алгоритма лежит произвольное «разложение» названий месяцев на части, первая из которых омонимична личному имени собственному (*Ян* – компонент слова *январь*) или «достраивается» до имени, в котором есть соответствующий слог (*Федя* – *февраль*,

⁴ Данный пример языковой игры записан Т.В.Матвеевой (д.ф.н, проф.), которая вела дневниковые записи речи собственных детей (игра придумана ее пятилетней дочерью – Аней Матвеевой).

Маша – *март, май*) или даже одна общая буква (*Алёша* – *апрель*); вторая (остаточная часть слова) получает статус «фамилии» (*Варь, Враль, Тябрь, Рт, Й*). Некоторые из этих «фамилий» обладают потенциальной характеристической мотивированностью (ср.: *Федя Враль, Ян Варь* и ассоциаты *врать* и *варить*). Особо отметим обыгрываемую ребенком связь искусственного антропонима *Маша Рт* с именем и фамилией реального лица – Марии Эдуардовны Рут, профессора филологического факультета, коллеги родителей девочки (в неофициальной обстановке – *Маши Рут*).

Ассоциативная лабильность как составляющая вербальной креативности проявляется в осознании смысловой неоднозначности языкового знака и обыгрывании двуплановости его восприятия. Такие факты наблюдаются в основном в среднем и старшем онтогенезе.

Вот несколько примеров.

Девочка, только что принявшая ванну, садится за черчение, случайно роняет карандаш и, наклоняясь за ним, бросает реплику: *Ну вот, теперь я, чистая, творческая личность, должна ползать по полу за каким-то карандашом!* (О. Гридина, 12 л.)

Языковая игра основана на одновременной актуализации прямого значения прилагательного *чистая* «вымытая» и значения его контекстуального «партнёра» – ассоциата *творческая личность*. Ассоциативная идентификация данных единиц высказывания создает его шутивную тональность.

Ср. языковую игру, основанную на обыгрывании прецедентного высказывания (ситуативном переключении смысловых акцентов).

В шутивном диалоге две взрослые собеседницы (подруги) обмениваются репликами:

- *Ты – сплошной парадокс.*
- *Это не я, а ты парадокс.*

Присутствующая при этом девочка, дочка одной из собеседниц, замечает:

- *А я тогда «гений, парадоксов друг»* (О.Гридина, 13 л.).

Воспроизведение (дистраивание) цитаты А.С.Пушкина в данной ситуации получает неожиданную референтную привязку, что вызывает «ожидаемый» комический эффект.

В сфере детского словотворчества нередко наблюдается ассоциативная «переключка», обыгрывание значения слова-образца и созданного на его основе «аналога»: ср., например, *шерстопад* (о линьке шерсти у кошки), *энциклопад* (о падении томов энциклопедии с книжной полки) - (12 л.) [Харч.]. Обе детские инновации ассоциативно отсылают к прототипу *водопад* (природное проявление «стихии»).

Ассоциативная лабильность характеризует и метафорический дискурс детской речи, проявляясь, прежде всего, как «способность мыслить образной аналогией» (Штумпф), что сообщает слову новую номинативную и/или семантическую функцию.

Примером преднамеренной языковой игры с использованием оригинальной (основанной на отдалённых ассоциациях) метафорической аналогии является следующее высказывание ребёнка: *Масса книги без цитат – нетто, масса книги с цитатами – брутто* (12 л. 3 м.) [Харч.]. В словаре данный контекст сопровождается пометой *шутл.*

Речевая «раскованность» ребёнка (в плане нестандартности его речи) изначально формируется свободой от нормативных ограничений («игнорированием» нормы ввиду ее неосвоенности); осознанное отступление от канона может характеризовать стремление ребёнка к обособлению собственного языка от языка взрослых; к эмоциональному самовыражению в речи; эксперименту над языком ради испытания собственных возможностей (ради удовольствия игры).

Ср. параллельные узусу экспрессивно-эмоциональные номинации-модификаты существующих в языке слов: *бр-р-р-машина* – бормашина; *бутерврот* – бутерброд; *налампомпам* – напополам, мамонты и *папонты*, дятел – *тётел* и т.п. (см. также примеры, приведенные выше).

Ярко выражена в детской речи экспрессия уменьшительных суффиксальных образований, выявляющих эмоциональную доминанту вербальной креативности: *Папанюшка* – ласк. к папа

(д. 3 г.). *Параграфчик: По геометрии я новую тему изучил. – Целую тему? – Ну, параграфчик...* (м. 14 л. 7 м.) [Харч.]. *Переводнушка* – переводная картинка (м. 9 л.5 м.) [Харч.]. *Перерывочка. Шутл.* Небольшой перерыв. – *Я же тебе сказал, что перерывочку сделаю* (14 л. 9 м.) [Харч.].

Развитый операциональный компонент языковой способности, опыт семантических и формальных преобразований и порождения не существующих в узусе вербальных единиц создает возможность для расширения «креативного поля» детской речи.

Характерным видом вербальной креативности, проявляющей *словотворческую* активность ребёнка, является рифмованное словообразование: *У меня рогатка-непопадатка: ни в кого не попадает* (м., 6 л.); образование сложных слов: путем сложения и контаминации (гибридизации): *паукоглот*. – *Поня, не ешь паука, а то кошки знакомые скажут, что это не котя, а паукоглот какой-то* (м. 8 л., 3 м.); *пауктина* (слово-гибрид: паук + паутина) – (м. 5 л. 1 м.); «отзеркаливающее» антонимическое словообразование: *перволёдок – старолёдок*. – *На перволёдок только станешь, он сразу растрескивается. А старолёдок такой плотный, на нём хоть сто раз попрыгай – он не шевельётся* (д. 5 л.) – примеры из: [Харч.].

Развитию образной составляющей креативности способствует освоение *операций сравнения* (выделение основания для сравнения и подбора адекватных средств выражения сравнения). *На выставке кошек: Там одна кошка, как пантера!* (м., 5 л. 8 м.) [Харч.]. *Наша учительница мягкая, как пар* (д. 7 л. 2 м.) [Харч.]. *Бежит с горы: Я лечу, как парашют* (д. 5 л.) [Харч.]. *Катяка сегодня такая модная пришла! Зазнаётся! Не идет, а плывёт! Как будто парусник, голову задрала* (м., 11 л.6 м.) [Харч.].

Ассоциативные сближения *по случайному созвучию* с целью «прояснения» внутренней формы и значений слов как отрефлексируемый механизм становятся основой игровой (шутливой) мотивации: *Петер-бург... Буркнул что-то Пётр Первый (смеётся), и появился Петербург* (м. 9 л. 10 м.) [Харч.].

Развитие способности к языковой игре в онтогенезе имеет одновременный и многовекторный характер. В данном беглом обзоре представлены далеко не все характеристики этого процесса. Однако очевиден тот факт, что все перечисленные (и не перечисленные) факторы, обуславливающие способность ребёнка к языковой игре, имеют своим истоком спонтанную вербальную креативность. Иначе говоря, истоки формирования личности *homo ludens* лежат в тех креативных речевых практиках (эвристиках лингвокреативной деятельности), которые проявляются на разных этапах усвоения языка ребёнком.

Данная гипотеза вполне коррелирует с витгенштейновской метафорой языковой игры, отождествляемой философом с тем, как дети усваивают язык.

II. Формирование личности *homo ludens* в свете эвристик лингвокреативного мышления ребёнка.

При наличии некоторых общих «компетентностных» предпосылок для проявления способности ребёнка к языковой игре, у каждого индивидуума она может получать свои векторы развития в зависимости от уже сложившихся (отрефлексированных) детским языковым сознанием практик речетворческой деятельности. Сами эти практики вхождения в язык определяются целым комплексом факторов: гендерными особенностями развития языковой способности, психологическим складом, темпераментом ребёнка, его принадлежностью к лево- или правополушарникам, влиянием речевой среды, воздействием на формирование языковой личности разных видов взрослой и детской субкультуры, наконец, особыми «лингвистическими склонностями» ребёнка (ср., например, различие в стратегиях усвоения языка детьми референциального и экспрессивного типов [Цейтлин 2000]). Перечисленные факторы, конечно, не представляют собой исчерпывающего списка, и их роль в развитии способности ребёнка к языковой игре нуждается в специальном исследовании. Мы в данном случае хотим лишь акцентировать тот факт, что в ходе своего речевого и когнитивного

развития каждый ребёнок приобретает индивидуальный опыт владения языком, и этот опыт включает в себя некие предсказуемые векторы его развития как личности *homo ludens*.

Очевидно, эти индивидуальные «векторы» развития игрового дискурса детской речи в какой-то мере проявляются и в речевой деятельности взрослого носителя языка, склонного к языковой игре, что позволяет выделить разные типы личности *homo ludens*.

Условно на основе доминантной для говорящего стратегии языковой игры (применительно к разным сферам речевой деятельности «взрослых») эти типы можно обозначить следующим образом:

игрок-транслятор – тип языковой личности, репродуцирующей «готовую» шутку, афоризм, каламбур, анекдот (о языковой игре можно говорить в данном случае в связи с уместным применением соответствующих «лингвистических» прецедентов, а также ситуативным комическим обыгрыванием языковых клише из разных сфер коммуникации (например, цитат из рекламы, кинофильмов, телесериалов и т.п.). Ср., например:

Главный по тарелочкам... (фраза из видеоклипа к рекламе мощного средства для посуды) – шутивно-ироническая реплика студентки, обращённая к однокурснику, назначенному дежурить на вахте (для встречи участников проводимой в вузе конференции).

Ср. диалог преподавателей:

– *Правильно говорить не фольга́ а фoльга.*

– *А, я знаю: Фoльга – это великая русская река* (второй собеседник транслирует каламбур, известный из пародии на телеведущего Урмаса Отта, имеющего сильный прибалтийский акцент). В данном случае прецедент используется с целью шутивной дискредитации «непопулярной» у носителей современного русского языка орфоэпической нормы (произношение *фoльга* маркируется как комично звучащая в устах иностранца русская речь – название реки *Волга*);

игрок-стилизатор – тип языковой личности, для которой доминантой игрового поведения является принцип подражания:

гротескное (утрированное) обыгрывание маркеров того или иного функционального стиля, подражание чужой речи, ее имитация – с учетом гендерных, возрастных и т.п. различий.

Стилизации в частности могут подвергаться и особенности детской речи: произносительные, грамматические, словообразовательные, семантические.

Преподаватель, придя с экзамена:

– *Спрашиваю студента, что такое «морфонология». Он даже слова такого не знает!!!*

Коллега:

– *Ну, это Вы к студентам придираетесь. «Морфонология!!!». Да, я сам это слово плохо выговариваю...*

Ср.: *Номер моего дома – двадцать дватый, легко запоминаемый* (шутливая реплика того же преподавателя, имитирующая грамматические «неправильности» детской речи).

Стилизация как факт языковой игры может эксплуатировать механизм имитации произносительных особенностей «чужого языка» (создание квазитекстов или квазивысказываний, лишь интонационно и структурно «похожих» на имитируемый объект, или фонетические искажения произношения слов, придающие им «иностранный» вид): *ремонт обуви*, произносимое как [рэмóнт óбуви] – с грассирующим французским [р] и перенесением ударения на последний слог; ср. детское подражание «турецкому» языку: *Калямалай-балямалай – я говорю по-турецки* (д., 5 л.) // (Проговаривает считалку) *Шла по небу витамина, по-немецки говорила* (После небольшой паузы продолжает) ... *Вахтер-махтер данке шон – кто остался, выйди вон!* (Смеется) (м., 6 л.);

игрок-интерпретатор – тип языковой личности, в игровом поведении которой выражена склонность к актуализации и переосмыслению форм и значений *готовых* языковых единиц на основе метафорической игры, произвольной мотивации, реноминации, актуализации отдаленных ассоциаций и т.п.

Ср. следующую шутливую реплику, основанную на сближении омоформ: – *Хочешь кофе?* (Наливает кофе и ставит на стол блюдец со сливами). *Это у нас называется кофе со сливками*

(пример из разг. речи профессора-филолога). Отметим, что игровая интерпретационная доминанта проявляется в разных ситуациях речевой деятельности данной языковой личности, не только в разговорно-бытовом, но и, например, в профессиональном дискурсах: *В истории языка «большое видится на расстоянии»/ «Русская правда» – первый свод русских законов, первый «уголовный кодекс» / Переписчики «вносят в текст себя», отражая живую речь / Фонема **должна быть** достаточно частотной ... **или не быть** / Закон слогового сингармонизма уже не важен, и III смягчение – это стремление языка закрепить успех ...* (фрагменты из лекции преподавателя по исторической грамматике). В «серьезный» научно-учебный дискурс, как видно из приведенных примеров, органично «вплетается» аллюзивная игра, вводятся высказывания, основанные на парадоксальных аналогиях, шуточных перифразах. В данном случае перед нами языковая личность, которая обнаруживает синкретичное «игровое мышление», проявляющееся в разных видах ее коммуникативной деятельности. Реализация игровой интенции зависит от соответствующей коммуникативной потребности.

Ярким проявлением игровой стратегии интерпретации выступают произвольные толкования слов по принципу ложно-этимологических сближений (*модуль – франт, капелла – пипетка*). Примером этого рода может служить следующий диалог, в котором шутивное переосмысление готового слова представлено приемами ремотивации и реноминации с привлечением иноязычных ассоциатов:

– *«Айдаред». Какие красивые яблочки! Интересно, откуда такое название? Это в переводе на русско-английский, наверное, означает: «Ай да red! Ай да вкусные красненькие яблочки!»* (Смеется).

– *А в прошлый раз я покупала, так они жёлтые были. Значит, это был сорт «Ай да yellow. И жёлтенькие тоже вкусные!»* (из разговора за столом двух коллег, преподавателей-филологов);

игрок-генератор (креатор) – тип языковой личности, склонной к созданию оригинальных инноваций (словотворческих, образных) и др.

Так, в неофициальном общении аспирантов нередко встречаются шуточные номинации, образованные от фамилии (имени) научного руководителя. Ср., например, *лекантема* – многозначное слово, придуманное аспирантами проф. П.А.Леканта: 1) идея, высказанная П.А.Лекантом; 2) аспирантка П.А.Леканта; 3) единица измерения элегантности, свойственной П.А.Леканту.

Игроки-креаторы проявляют способность к разным видам ассоциативной «обработки» вербальных знаков, нарушающей прогноз их употребления и восприятия.

К примерам такого рода можно отнести случаи парадоксально идентифицирующей (игровой) предикации. Ср., следующий диалог двух коллег-филологов, пытающихся найти в Москве недорогое заведение общепита:

- *Смотри, пельменная! Давай зайдем, очень есть хочется.*
- *О, нет, в этой пельменной все дорого.*
- *Тогда, может, зайдем в пиццерию?*
- *Да там тоже (не успевает договорить).*
- *Все понятно: пельменная и пиццерия - «однокоренные»*

слова!

Разнообразный характер «генеративных» (слово-, текстопорождающих) механизмов языковой игры в наибольшей степени проявляется в сфере художественного творчества, выявляя идиостилевые доминанты «почерка» писателя, поэта, склонного к языковому эксперименту. Ср. в этой связи творчество В.Хлебникова, С.Кирсанова, В.Маяковского, И.Северянина, М.Цветаевой и др. (см. [Гридина 2008]). Вот лишь один характерный пример: *Серый жёсткий дирижабль ночь на туче пролежал, он летел среди капель и на север путь держал... Он, забравшись в небовысь, дирижаблоком повис* (С. Кирсанов). Заметим, кстати, что словотворчество «художественное» нередко коррелирует с детскими инновациями.

Разумеется, выделенные типы игроков редко встречаются в чистом виде; для определения ведущей стратегии языковой иг-

ры, характерной для конкретного индивидуума, необходимо фронтальное наблюдение за его речевой деятельностью или направленные экспериментальные исследования (это ещё одна проблема, требующая разработки тестов диагностики разных видов вербальной креативности).

Вместе с тем существует возможность сравнить, с одной стороны, типичные для детской речи эвристики с механизмами языковой игры, характерной для выделенных типов личности *homo ludens*; с другой стороны, можно проследить «преемственность» креативных способностей конкретной языковой личности, проявляемых в детском и взрослом возрасте.

Рассмотрим в соответствии с обозначенными задачами проявления вербальной креативности, которые, с нашей точки зрения, характеризуют становление разных типов личности *homo ludens* (намечают некую перспективу развития игрового дискурса формирующейся языковой личности)⁵.

В качестве гипотезы выскажем предположение, что для ребёнка актуальными оказываются, прежде всего, интерпретирующая и генеративная функции языковой игры, непосредственно обусловленные эвристиками лингвокреативного мышления, обнаруживающими потенциал языковых форм и значений. Игровая имитация и «апелляция» к прецедентам в детской речи ограничены культурным «субстратом»: доступным ребёнку репертуаром игровых жанров детского фольклора и «культурным» опытом, почерпнутым из детской литературы, сказок, мультфильмов, анекдотов с соответствующим жанровым расширением этого «поля» в период школьного онтогенеза.

⁵ В данном разделе, помимо фактов, извлеченных из «Словаря-тезауруса детской речи» В.К.Харченко [Харч.], к исследованию привлекаются данные, зафиксированные нами (Т.Г.) в живой детской речи (последние не снабжаются специальными пометами) и факты детской речи, зафиксированные в словаре «500 золотых приколов (от двух до пяти) /Сост. В.Коняхин. – М., 2001» (далее ПЗП).

Эвристики интерпретационной направленности проявляются в следующих разновидностях использования детьми готовых (узуальных) языковых знаков:

- **Омофоническая «расшифровка» слова**

Характерный для детей принцип ассоциативного отождествления значений слов на основе их фонетического сходства выступает основой творческих эвристик:

Видит надпись на джемпере «*cemsd*»: *У меня аббревиатура «Цемзавод»* (м., 12л.1 м.) [Харч.].

Парадоксальная версия о значении иностранного слова, очевидно, осознается в данном случае как игровая условность. Вербальная креативность обнаруживает языковое остроумие ребёнка: наделение незнакомой единицы (иноязычного звукокомплекса) статусом знакомой аббревиатуры. Последняя получает при этом новую фонетическую «значимость».

Рефлексия над внутренней формой антропонимов

Результатом такой рефлексии становится обнаружение в структуре антропонима «корня» с апеллятивной семантикой:

Лев Лещенко. Аж два зверя вмещаются: лев и лещ! (д., 10 л., 11 м.) [Харч.].

Омонимия собственного имени *Лев* с нарицательным *лев* и осмысление фамилии *Лещенко* как производного от *лещ* способствуют ассоциативному сближению мотиваторов на фоне общей тематической «привязки» к животному миру. Информационная «емкость» онимов, обнаружение их скрытой «референции» (*Аж два зверя вмещаются!*) вызывает эмоциональную реакцию ребёнка. Мотивационная рефлексия в данном случае выступает как момент «инсайта» – неожиданно открывшегося ребёнку смыслового плана имени.

Подобная стратегия лежит в основе образования многих отфамильных и отыменных прозвищ. Так, в детской речи частотна ложноэтимологическая актуализация внутренней формы имени, вплетенная в ситуативный контекст:

– *Мы Машу Домшакову зовем Домна.* – Почему? – *Она все время болеет и дома сидит* (д., 5 л.).

Вычленение апеллятивной семантики имени нередко осуществляется на основе «техники» дразнилки (в соответствии с популярной формулой детского игрового фольклора): *Тетя Женя всех зажженит, переженит, выженит. Тетя Маня всех заманиит. Тетя Света всех засветит...* и т.п. Подобная мотивация в большинстве случаев «задает» возможную характеристику потенциального носителя имени (фамилии): *Дубасов должен всех дубасить; Копылов любит копать?* (размышления пятилетней девочки над фамилиями своих детсадовских одноклассников). Обнаружение противоречия между потенциально характеристикой и реальными чертами носителя имени дает основания для обыгрывания этого несовпадения. Например, *Лысый* – о мальчике по фамилии *Кудреватых*: *Он Кудреватых, а сам без никаких кудрей* (д., 5 л.).

В школьной практике образование отфамильных прозвищ (в том числе на основе ложной мотивации) часто носит характер подобной ассоциативной игры (иногда достаточно изощренной):

– У *Дубасовой* прозвище *Турнепс*. Знаешь почему? (Смеется): *Дубасова – Дубс – Эвкалиптс – Турнепс* (О.Гридина, 10л.)

Ср.: *Волкова* – от фамилии *Зайцева*, *Жилин* и *Костылин* – от фамилии *Жилич* (аллюзия на рассказ Л.Н.Толстого) – данные прозвища записаны нами в речи школьников 8 класса. Безусловно, они рассчитаны на опознание прототипа на основе не прямых, а косвенных ассоциатов.

• *Интерпретация устойчивых (прецедентных) выражений с позиций детской логики*

Данный феномен определяется буквализмом детского языкового сознания, что проявляется в невосприятии детьми условности языковых значений, в частности переносных значений фразем и устойчивых (прецедентных) высказываний. Отражая несформированность семантического компонента языковой способности, буквализация, тем не менее, является своеобразным ресурсом детского фразеотворчества – остроумного использования (истолкования и трансформации) устойчивых выражений применительно к конкретной ситуации:

Поссорилась с мамой, собирает куклу, книжку со сказками: *Раз вы меня обижаете, я лучше обратно к аисту вернусь* (Катя, 5 л.) [ПЗП]. Легенда о том, что *детей приносят аисты*, усвоенная ребёнком из опыта общения с взрослыми, истолковывается буквально. В данном случае такое понимание порождает парадоксальный антонимический прецедент «вернуться обратно к аисту». Многие подобные факты детской речи свидетельствуют в пользу спонтанной креативности ребенка, проявляющей его особый взгляд на мир, нестандартность мысли.

Интересны случаи своеобразной фразеологической омонимии узуальных прецедентных единиц и их «коррелятов» в детской речи. Ср., например, смысл выражения *сладкая жизнь* в следующем диалоге:

Сереза: *А выходные дни и праздники – это жизнь?*

Наташа: *Это сладкая жизнь! С конфетами и пирожным!* (ПЗП).

Выражение *сладкая жизнь* в его прецедентном переносном смысле детям вряд ли известно; маловероятно, что в данном случае оно транслируется (заимствуется) из речи взрослых, скорее всего, данный «афоризм» порождается *ad hoc* (к случаю) как ситуативно обусловленная творческая эвристика. При этом буквальное определение сладкой жизни получает собственную оценочную функцию, являясь потенциально образным.

Однако в случаях подобного фразеотворчества мы не можем говорить об осознанной языковой игре.

В большей степени приближенными к осознанным игровым эвристикам являются частичные трансформации известных ребенку фразеологизмов, с помощью которых он выражает собственный взгляд на ситуацию (интерпретирует ее по-своему):

Бабушка, обращаясь к внуку: *Опять у тебя все коленки в ссадинах!* Сереза (с грустью): *А чего же вы хотите? Это все ушибки молодости* (ПЗП). Явное подражание «взрослой» интонации говорит о том, что *ушибки молодости*, по-видимому, не оговорка и не ослышка, а шутливая «коррекция» фразеологизма, переключающая его восприятие в новое русло. Во всяком случае, интерпретация фразеологической трансформы вполне соот-

ветствует ситуативному контексту и является осознанно использованным средством нейтрализации «упрека».

Трансформация (реинтерпретация) устойчивых выражений может служить в детской речи средством шуточной контраргументации:

Отец сыну:

– *Ты не спеши, когда пример решаешь, думай над каждым действием. Тише едешь – дальше будешь.*

– *Ага, тише едешь – кол получишь* (10 л.).

Способность к одновременной актуализации прямого и переносного смысла фраземы в речевом контексте – проявление высокого уровня креативности. В детской речи такие случаи встречаются в основном уже на этапе школьного онтогенеза.

Собирается в школу, не может найти места в сумке для пакета с яблоками, смеется: *Вот дела! Яблоку негде упасть!* (13 л.7 м.) [Харч.]

Творческие эвристики, связанные с интерпретацией фразем, лежат, с одной стороны, в области соединения их «видимого» когнитивного базиса с личным (практическим) опытом ребенка; с другой стороны, определяются способностью осознавать одновременно буквальный и переносный смысл устойчивого выражения (специально моделируя эффект их совместного присутствия).

• ***Метафоры и сравнения как образные номинативные эвристики***

«Узнавание образа» в незнакомом предмете – обязательная предпосылка освоения метафорического способа номинации.

В детской речи частотны ассоциативные отождествления на основе предметных эталонов формы.

В качестве такого эталона может выступать буквенный образ (при усвоении алфавита дети наполняют абстрактный буквенный символ «чувственной тканью», находя сходство между начертанием букв и внешним видом какого-либо предмета):

Увидев столб с перекладиной, напоминающий букву А, кричит: *Мама, пойдём, я букву нашла!* (Оля, 3 г.) [Харч.]

Какая это буква – как пистолет? («Г»). Какая буква как мяч? («С») (Нина, 4 г., 4 м.) [Харч.]. В данном случае ассоциирование букв с известными девочке реалиями (и соответственно обозначающими их словами) используется не столько с целью выяснить у взрослых «забытое» название буквы, сколько как своего рода игра (вопрос-загадка).

В тесте креативности Е. Торренса при выполнении задания «заверши незаконченную фигуру» и «создай фигуру (из двух параллельных линий)» дети нередко используют буквенный изобразительный «код» (рисуют какую-либо букву); это считается стандартным ответом.

Другое дело, когда отождествление буквы со сходным по форме объектом приобретает вербально-метафорический характер. Занимательная игра в отгадывание и загадывание букв через поиск «внешне сходного» предметного аналога, чаще всего инициируемая взрослыми, вполне соответствует специфике наглядно-образного мышления ребёнка, парадоксально соседствующим с наивным «реализмом» (буквализмом) его языкового сознания.

Название буквы нередко запоминается детьми как производный (начальный) элемент конкретного слова, ассоциируясь с тем, что данное слово обозначает (это создает ассоциативный контекст ее воспроизведения в памяти): Видит в азбуке картинку с осами и букву «О»: *Буква Пчѐ!* (м., 5 л.) [Харч.].

Такие «догадки» позволяют ребёнку выстраивать собственные версии о «значениях» буквенного кода, обнаруживая потенциал игровых эвристик.

Мальчик о букве «З»: *Это буква «три»! Еще бывает буква такая «за», зая нарисован! А эта буква только в тиграх бывает («Т»)...* *СА! Такая буква только в совах бывает...* *Значит «ФИ» филин? ... Только эта чуть-чуть похожа на «ЧИ», на черепашку* (д., 4 г. 7 м.) [Харч.].

В приведенном примере реализован принцип *называния буквы по первому слогу в слове* (в его фонетической передаче: СА – сова, ЧИ – черепашка); при этом «зооморфные» ассоциаты (называния животных и птиц) преобладают, в чем проявляется, оче-

видно, и влияние детской литературы, где иллюстрации букв алфавита часто сопровождаются стихами о животных (птицах) и соответствующими рисунками. Ср., например, известнейшее стихотворение С.Маршака «Детки в клетке».

Распространенным в детской речи эталоном сравнений и метафор выступают *зооморфные и антропоморфные образы*.

Метафора в детской речи проявляет себя как эвристическая техника компенсационной номинации (при дефиците узуальных средств номинации в лексиконе ребёнка или при заполнении номинативных языковых «лакун»). Однако только при осознании ассоциативной аналогии как условной метафора (сравнение) могут приобретать характер языковой игры (или служить ее предпосылкой):

– *Ты же, Арсений, уже здоровый, как бык. – А это как, как бык? Очень большой или не болею?* (Арсений, 5 л. 11 м.) [Харч.]. В данном случае устойчивое зооморфное сравнение воспринимается ребенком как неоднозначное – на основе двух характеризующих признаков – рост и здоровье (восприятие выражения соотносится с еще только формирующейся в сознании ребёнка системой образных зооморфных эталонов).

– *На что облака похожи? – На маленькую блошку!* (смеётся) (м., 5 л., 4 м.) [Харч.]. Найденный «эталон» сравнения, по видимому, осознается самим ребенком как забавное преуменьшение, что является предпосылкой для осознанной метафорической игры.

Шутливая направленность детских сравнений и метафорических номинаций проявляется в «оксюморонной» сочетаемости используемых лексем: Годовалая сестрёнка разрушила домик из кубиков. – *Маленький великан прошёл!* (м., 6 л. 11 м.). Ср.: – *Ты малявка? Нет, я маленький великашка!* (д., бл.) [Харч.]

В качестве одного из жанров детского языкотворчества выступает загадка, основанная на описании ребенком свойств загаданного объекта (например, на перечислении признаков его внешнего вида). Часто такие загадки сопровождаются антропоморфизацией (олицетворением) обозначаемого:

Сочинил загадку про *георгин*: *Тонкий, зелёный с малиновым. Лицо в пушистых перьях* (м., 11 л.) [Харч.].

Ситуативная потребность в метафорических номинациях проявляет способность детей к продуцированию нестандартных ассоциативных аналогий и служит средством комплексной экспрессивной характеристики обозначаемого:

О машине «Газель»: *Папа, обгони эту буханку!* (м., 12 л., 8 м.) [Харч.].

Ассоциативный перенос на основании сходства формы сравниваемых объектов (квадратный кузов газели и форма буханки) явно используется ребенком как образная экспрессема шутиливо-го характера.

Особой образной экспрессией обладают в детской речи сами основания и средства метафорической номинации или сравнения. Это объясняется наглядно-предметным мышлением ребенка, его артефактным и антропоморфным «зрением», что выражается, с одной стороны, в перенесении свойств человека на животный и предметный мир, с другой – в «предметном» измерении свойств живых существ и природных явлений.

Детские «метафоры» основаны на буквальной идентификации обозначаемого со свойствами некоего предметного эталона, что, тем не менее, отражает специфический характер образного мышления ребенка.

Ёжиковый. Напоминающий ёжика. У папы колючий подбородок. – *Зачем ты такой ёжиковый?* (д., 3 г.) [Харч.]. Ассоциативный перенос вряд ли осознается трехлетним ребенком как условное отождествление. Образованное им прилагательное отсылает к мотиватору *ежик* как эталону «колючести» (ёжиковый = колючий, такой же, как иголки ёжика).

Ср.: Гладит утром папу, который три дня не брился: *Папа, у тебя здесь на бороде маленькие занозки* (д., 6 л. 4 м.) [Харч.]. Номинация по тому же признаку, что и в предыдущем случае, актуализирует сходство обозначаемого с другим предметным эталоном «колкости» (*заноза*).

Дождь иголками в лужу впивается (д., 4 г., 10 м.) [Харч.].

Характеристика природного явления отсылает к визуально-тактильному представлению ребенка о свойствах острого предмета (дождевые струи уподобляются иголке по сходству формы и способности протыкать поверхность).

О фонтане: *Сейчас нет. Спит. А летом сначала **высунулся**, потом **выскочил**. А потом ка-а-к **прыгнет!*** (д., 4 г., 2 м.) [Харч.] Типичная антропоморфная аналогия, представляющая неодушевленную реалию через «олицетворенные» действия. Заметим, что этот вид переноса тесно вплетен в процесс освоения специфики употребления слов с семой «одушевленность», что выражается в расширении детьми сферы их употребления. Вместе с тем «всеолицетворение» ребенком окружающего мира выступает своеобразным этапом освоения лингвокреативной техники метафорического переноса. Осознанная метафоризация отличается от спонтанной только пониманием условности используемой аналогии.

Ассоциативные техники олицетворения касаются использования слов с абстрактным значением:

Сёстры играют на диване, пинают друг друга. – *Дружба ног и драка рук* (д., 5 л.) [Харч.]. В данном случае шутовская тональность номинаций позволяет говорить об их игровом (условном) характере.

Чем старше ребенок, тем в большей степени он проявляет способность к использованию метафорической аналогии в игровом регистре, открывая для себя возможности шутовской экспрессивно-образной номинации. Ср., например, несколько таких метафорических эвристик шутивно-интерпретационной направленности:

Жук-террорист! Можно шмеля так назвать «жук-террорист»: от его жала человек может умереть (м., бл. 10 м.) [Харч.]. Об условности метафорической характеристики свидетельствует метаязыковой комментарий ребенка к собственной номинации.

О динозаврах в фильме: *Батра – с двадцатитажку* (м., 10 л. 6 м.). Экспрессия сравнения достигается выбором в качестве средства обозначения животного больших размеров номина-

ции из сферы строительных «артефактов», что создает «анахронический» контраст между объектами сравнения (*двадцатитажка* – атрибут современного городского ландшафта и *динозавр* – вымершее животное).

Граната. *Образно. – Я Вам дам каштан. Это колючая граната* (Сергей, 11 л., 1 м.) [Харч.].

Джакузи. *Образно и шутл.* В фонтане у дома отдыха купаются голуби. – *У голубей джакузи!* (м., 12 л., 10 м.) [Харч.]. Антропоморфная аналогия в данном случае вполне осознанно используется для интерпретации увиденного в шутливом ключе (подмеченное функциональное сходство и выбор средства номинации проявляет способность ребенка к установлению оригинальных, отдаленных ассоциаций).

И в него (штрихкод) *вмечен*, как бы *вморожен*, код товара (м., 15 л. 8 м.) [Харч.]. Данная метафорическая характеристика выразительно подчеркивает «энергию» произведенного действия (его результативность).

Таким образом, спонтанная семантическая гибкость, позволяющая ребёнку использовать уже существующие (известные ему) слова в новой номинативной функции, – одна из составляющих вербальной креативности, проявляющая постепенное становление семантического компонента языковой способности и речевой активности ребенка.

• ***Манипулятивные эвристики интерпретации смысла высказывания***

Нарушение речевого прогноза, «провокативные» речевые действия – одно из проявлений вербальной креативности, обнаруживаемое детьми уже в достаточно раннем возрасте.

Спонтанные речевые манипуляции ребенка могут направляться стремлением *выдать желаемое за действительное*.

Так, мальчик (2 г. 6 м.), когда ему обещают что-то приятное *завтра*, тут же радостно кричит: *Уже завтра!* [Харч.]. В данном случае ребёнок использует слово как предмет, которым можно распорядиться по собственному усмотрению (в соответствии с наивным реализмом языкового сознания он «переносит» временную точку отсчета из будущего в настоящее). Возможно,

однако, что здесь уже проявляется ранняя установка ребенка на игру (манипулирование словом по собственному усмотрению), о чем свидетельствуют неоднократное использование им найденного вербального «решения».

Подобные манипулятивные речевые действия позволяют ребенку *избежать ситуации неуспеха* (например, переключить внимание собеседника, требующего от ребенка произнести «не подающийся», трудный звук):

Мальчика учат произносить «р». – *Что делает мотоцикл? – Он не заводится* (м., 3 г. 7м.) [Харч.]

«Хитрит ли Ваш ребенок?» – так названа одна из глав известной книги Б. Спока. Ответ на этот вопрос положителен: хитрит начиная с раннего возраста. Одним из проявлений детской «хитрости» становятся так называемые речевые «уловки»:

– *Поставьте мне тарелочку. – А где твое «пожалуйста»? – Нету! Оно у меня во рту застряло* (м., 2 г. 9 м.) [Харч.]

В данном случае переключение нежелательной темы разговора в иное русло весьма остроумно используется ребенком для «парирования» замечания взрослого.

Довольно распространенной в детской речи провокативной тактикой общения с взрослым является *намеренно неправильный ответ* (стремление ребёнка «запутать» взрослого, ввести его в заблуждение, «играть» по своим правилам):

Мама показывает на синий шарик и спрашивает, какого он цвета. – *Сейчас подумаю!* Помолчав немного, девочка, хитро улыбаясь и растягивая слово, говорит, улыбаясь: ***Кра-асного*** (д., 2 г. 11 м.) [Харч.]

Намеренно неправильный ответ – сигнал (или, по крайней мере, предпосылка) игрового поведения, открывающего эвристические возможности использования неоднозначности (потенциального смысла) фразы (ее интерпретация в соответствии с пониманием ребенка – в том числе осознаваемого как нарушение канона).

Ср. следующий диалог: – *Папа, купи вот этих конфет!* – *Да они дорогие!* – *А я и дорогие люблю!* (д., 3 г.) [Харч.]

В реплике взрослого содержится косвенный отказ (конфеты слишком дороги, чтобы их покупать); в реплике ребёнка смысл «недоступный по цене» игнорируется и уступает место смыслу «все конфеты подойдут: и дешёвые, и дорогие». В данном случае (учитывая возраст ребенка) можно говорить о коммуникативном сбое как следствии непонимания ребенком оценочного контекста высказывания. Однако не исключено, что ребёнок лишь делает вид, что не замечает отказа, выворачивая логику собеседника «наизнанку».

Отметим также, что подобные речевые уловки вполне соответствуют жанру прикола, «обманки», распространённому в детском игровом дискурсе: – *Дай денег взаймы. – Возьми пять! – Давай.* – Собеседник вместо денег протягивает руку для рукопожатия) и т.п. Ср. также загадки-шутки как элемент детского фольклора, построенные на несоответствии языкового и логического кода:

– *Что будет, если верблюда соединить с медведем? – Вермишель.*

– *Три да три да три. Что будет? – Дырка.*

В обоих случаях эффект языковой игры основан на нарушении прогноза: в первом случае вместо того, чтобы попытаться представить себе возможный «гибрид» реального верблюда с медведем, требуется перейти на языковой код контаминации (соединения частей заданных наименований животных, при этом финаль слова *вермишель* предполагает выстраивание ассоциативной цепочки *медведь – Миша/Михаил – Мишель*). Во второй загадке подсказкой является омонимический подтекст (восприятие словоформы *три* как числительного логически отсылает к ситуации счета; восприятие той же формы как *пов. накл.* от глагола *тереть* переводит высказывание в другую когнитивную плоскость). Способность к усвоению («считыванию») игрового кода подобных загадок-шуток имеет диагностическую силу для оценки уровня развития вербальной креативности ребенка по критериям семантической и образной адаптивной гибкости.

Таким образом, спонтанные творческие эвристики, обусловленные осознанием семантической многомерности слова, формируют готовность формирующейся языковой личности к использованию потенциала готовых языковых форм и значений (в том числе при осознанном выборе приоритетной для *homo ludens* стратегии интерпретации).

Эвристики генеративной направленности в сфере детской речи проявляют себя, прежде всего, в речетворческих словообразовательных инновациях.

Такие инновации проявляют не только способность ребенка к восполнению лексического дефицита (путем интуитивного «чутья» нереализованных системой возможностей), но и к самовыражению в языковом творчестве – созданию «альтернативной» формы существования языка как отражения детской картины мира (это потребность в номинациях, не существующих в узусе, стремление к комплексной фиксации свойств целой ситуации, оценке окружающих явлений с позиций собственного понимания, эксперименту над знаком и т.п.).

Приведем лишь некоторые примеры творческих эвристик, обусловленных разными потребностями детей в создании новых номинаций.

Частотны в речевой практике ребенка номинации, обусловленные стремлением к номинативной компрессии. Таковы, например, номинации, «заменяющие» собой глагольно-именные словосочетания; их выразительность заключается в смысловой ёмкости, передающей актантную конкретику изображаемого действия (свертывании информации, не имеющей однословного выражения в языке).

Данная креативная техника словообразования характерна для детей на всех этапах онтогенеза (как на ранних, так и на поздних).

Ср.: *Заботинить*. Зашнуровать ботинок. *Заботиньте мне ногу, пожалуйста!* (д., 3 г.). *Зату́жить*. Туго завязать. *Меня шарфом так зату́жили* (д., 4 г.2 м.). *(По)гитарить*. (По)играть на гитаре. *Папа, дай я погитарю* (д., 5 л.). *Зароситься*. По-

крыться росой (намокнуть от росы). *Когда я пробежала по траве, мои тапочки заросились и стали лохматыми от пыльцы* (д., 11 л.) [Харч.].

Отметим, что прием конденсации (сжатия) синтаксически развернутой информации в одно слово, характерный для речевой практики ребенка, обладает несомненной энергетической силой и оказывается востребованным и в художественном творчестве. Так, у Игоря Северянина подобные конфиксальные глаголы получают эстетическую идиостилевую нагруженность: *окалошить* (надеть калоши): *Чтоб ножки не промокли, их надо окалошить...; накорзинить* (набрать в корзину): *Накорзинив рыжики и грузди...*

Словообразовательные эвристики детской речи выражают потребность ребенка соотнести наименование с его актуальным содержанием в конкретной ситуации речи, что порождает специфические по сравнению с невостребованными узусом детские инновации:

Гулятельный. Предназначенный для гуляния. Учительница музыки: *Какая ты сегодня нарядная! – Эта кофта у меня гулятельная* (д., 9 л. 2 м.) [Харч.].

Недогол. Ситуация в футболе, когда мяч немного не долетает до ворот. Играет в футбол с маленьким плюшевым мишкой: *Недогол!* (игрушка не долетела до ворот). *Гол!!!* (м. 4 г.) [Харч.].

Словообразовательные эвристики детской речи обусловлены стремлением к *установлению симметрии формы и содержания* вербальных знаков: сходное содержание должно, согласно этому «правилу», иметь одинаковую «упаковку». Тенденция к «монотонному словообразованию» (термин С.Н. Цейтлин) выражается в расширительном использовании детьми усвоенной модели или тиражировании структуры конкретного слова-образца.

Рисует карандашами, сидя за столом: *Сколько у меня птенчат и воробьишат!* (м., 4 г., 4 м.) [Харч.]. Использование модели номинации «детёнышей» при помощи суффиксов -онок/-ят(а). Компенсирующее словообразование при помощи «формального» выравнивания и усиления экспрессии уменьши-

тельности (ср. *воробьишки – воробьишата, птенчики – птенчата*). В детских инновациях представлены дублирующие друг друга уменьшительно-ласкательные суффиксы (ср. *-чик + -ам/а; -ишк + -ам/а*). Относительно последнего слова можно предположить и образование непосредственно от слова *воробьи* с интерфиксацией (под влиянием формальной аналогии).

Ср. также случаи образования «серийных» тематически связанных номинаций по принципу установления симметрии и восполнения отсутствующих в языке «звеньев»:

Матчество. Имя по матери. – *Почему у людей есть отчества, а матчество нет?* (м., 7 л.4 м.) [Харч.]

Говорит учительнице музыки: *Трезвучие не получилось у меня, двузвучие получилось* (д., 8 л., 10 м.) [Харч.]

Ситуативная конкретика достигается образованием слова по готовому образцу.

Почему «ихтиозавр», «бронтозавр» и вдруг «мамонт», а не «завр» какой-нибудь? (м., 8 л.10 м.) [Харч.] – типичный пример поиска логики наименования, рефлексии над структурным обликом слова, что является для ребенка поводом к реноминации симметризирующего типа: от приведенного рассуждения один шаг до создания инновации *мамонтозавр*.

Особую область детских словотворческих эвристик составляют инновации, открывающие нереализованные возможности уже существующих номинаций. Такие инновации представляют собой промежуточный тип между мотивационной рефлексией (явлением парадоксальной мотивации) и омонимическим словообразованием [Гридина 2008]. Ср. пример омонимического словообразования, спровоцированного ситуативной потребностью в номинации: Ксюша отказывается открывать дверь гостям: *Я бесплатная и бесхалатная* (5 л.) [Харч.]. В данном случае созданное ребенком слово совпадает по форме с уже существующим в языке, но «занятым» другим значением. В случае же парадоксальной мотивации происходит наполнение готового слова иным, чем в узусе, значением, что выявляет его номинативный потенциал: – *А почему **пломбир** – это не врач, который ставит **пломбу**?* (6 л. 7 м.) [Харч.]. Такие эксперименты над

словом могут приобретать характер языковой игры. Ср. в частности шуточные толкования, полученные нами экспериментальным путем от школьников среднего звена: *забрало* – милиционер, банкомат; *чернила* – ябедник, журналист, негритянская девушка, Малевич (автор картины «Черный квадрат») и т.п.

Стратегия трансляции как проявление вербальной креативности в онтогенезе

Пожалуй, данный вектор вербальной креативности ребенка изучен в значительно меньшей степени, чем интерпретационный и генеративный. Проявление этой составляющей вербальной креативности связано с культурным фоном, который сопровождает речевое развитие ребенка.

По-видимому, трансляция прецедентных высказываний в раннем онтогенезе имеет характер спонтанный: они автоматически всплывают в памяти ребенка, маркируя какие-то ситуации.

При этом, будучи вырванными из контекста, такие «цитаты» выглядят комично. Ср.: *Дай водички испить. Колодец далеко, пот выступает* (м., 2 г. 6 м.) [Харч.]. Вместе с тем использование таких прецедентных феноменов предполагает осознание их условности и содержит в себе потенциал осознанной игры.

Видит кучи земли от экскаватора. – *Ма, смотри, сколько всадников без головы!* (м., 2 г., 6 м.) [Харч.]. По сути, прецедентное словосочетание (видимо, ребенок слышал это выражение или видел иллюстрацию в книге) используется ребенком как спонтанная метафора. В когнитивном ключе этот способ номинации транслирует культурный субстрат образа мира ребёнка (метафорическая номинация оригинальна и в плане установленной визуальной аналогии, и в плане выбора средства номинации).

Самым простым видом осознанного использования стратегии трансляции с целью пошутить, рассмешить окружающих является воспроизведение ребенком «аномальных» фактов собственной речи:

– *Они рассказывали, что я был маленький, называли они меня «тупик», а знаете что? Я хотел поцеловать маму, когда я: «Губи! Губи!» (смеётся). – Совсем ещё маленький был? – Да. Ещё*

умел говорить слова: мама, папа, бабушка и губи (м., 8 л. 2 м.) [Харч.] Осознание ребенком забавности своего раннего «языка», его комичности, создает условия для шуточного «осмеяния», трансляции преодолённых речевых дефектов (в данном случае особенностей произношения слова *губы*).

Нередко автоматическая трансляция некоего прецедентного (устойчивого) выражения сопровождается его трансформацией, знаменуя собой креативный шаг (обнаруживая актуальный для ребенка смысл высказывания):

Жили у бабуси два дитёнка гуся (д., 4 г. 7 м.) [Харч.]. Трансляция песенки «Жили у бабуси два весёлых гуся» обнаруживает значимую в свете антропоморфного сознания ребенка ослышку.

Поёт. *Баю-бай, должны все люди ночью спать. Баю-баю, завтра будет денег пять* (вместо «день опять») (д., 3 г.). Омфоническое переразложение позволяет ребёнку приспособить содержание высказывания к собственному пониманию.

Вместе с тем изменение формы стимула (спонтанное, вследствие ослышки, а тем более намеренное) придает ему новые возможности:

Разговор об игрушках. – *А мишки есть у тебя? Какие, большие?* – *Угу, ходят по лесам, по домам* (3 г. 10м.) [Харч.]. Омфоническая ослышка (подмена созвучных словоформ «по долам» – «по домам») соответствует пониманию фраземы трехлетним ребёнком, при этом «отождествление» настоящих и игрушечных медведей осуществляется именно с помощью использованного прецедента.

Аль откажешь мне в ответе, сколько будет девятнадцать разделить на пять? [Харч.]. Первая часть фразы отсылает к цитате из «Сказки о мертвой царевне» А.С.Пушкина. Ее стилистическая маркированность сознательно обыгрывается в шуточном ключе, контрастируя с сугубо прагматическим содержанием вопроса.

Сочиняет сказочный разговор ёлочных украшений: *Одна, например, самая высокая. Она верхушка, она видит всё, что творится в комнате. Она рассказывала, что родители клали по-*

дарки под ёлку, но какие – она не видела, и поэтому она спросила у нижней соседки по квар..., по дому – по ёлке, что ей подарили (д., 11 л. 9 м.). Данный контекст наглядно демонстрирует осознанный процесс ситуативной образной «обработки» прототипа (выражений *соседка по квартире, по дому*).

Стратегия трансляции может развиваться и в режиме направленного припоминания, выявляя способность ребенка к воспроизведению прецедентных номинаций как части определенной культурной области.

Воспитательница готовит детей к составлению рассказа по опорным словам: *Как мы можем назвать деревню? – Грибная! Клубничная! Лубянка! Дождевая! Яблоневка! Алексеевка!* (дети 6-7 л.) [Харч.]. Представленные номинации транслируют топонимические стереотипы, связанные с возможными (известными детям) характеристиками и структурными моделями названий деревень: *деревня – лес – грибы, клубника; деревня – сад – яблоки; деревня – погода – дождь; деревня – название по имени жителей.*

К числу эвристик креативной деятельности в рамках рассматриваемой стратегии можно причислить особенности освоения детьми разных стилей речи.

Приведем несколько примеров, которые отражают трансляцию детьми «знаковых» деталей научного дискурса. Терминотворческие инновации «отзеркаливают» некие усвоенные ребенком образцы (в этом плане трансляция тесно смыкается с игровой имитацией и генеративной направленностью речевой деятельности ребенка):

Видит вскопанную клумбу, шутит: *Это не клумба, а анти-клумба! На ней же ничего нет, ни веточек, ни кустиков* (м. 5 л. 8 м.) [Харч.].

Ср. следующее рассуждение ребенка-школьника, которым явно усвоена «научная» коннотация приставки *анти-* :

– Можно создать вирус против рыбок. Сколько у рыбок хромосом? Есть антиген и ген по размножению. В клетку буркнуть антиген и получится какая-то спиралька. Она начнет размножаться, как вирус, если , конечно, получится... Теорети-

чески все получится... Антиген четко настроен на хромосомный аппарат колорадского жука (м., 10 л. 4 м.) [Харч.]

Оценивая вербальную креативность данного мальчика, можно говорить о его выраженной способности развить «идею» применительно к новой ситуации («спонтанная семантическая гибкость», по Х.К.Трику) и воплотить ее в новом (не существовавшем ранее) словесной знаке («оригинальность»). Одновременно в использовании мальчиком созданных инновации проявляется такой личностный вектор формирования его речевой компетенции, как склонность к детализации («разработанность», по Е.Торренсу).

В наиболее ярком виде разные векторы лингвокреативной деятельности (творческих эвристик) проявляются в языковой игре (осознанном нарушении ребенком познанных «правил»).

Что касается прогноза потенциальной игровой доминанты формирующейся языковой личности, то здесь не может быть однозначного ответа. Необходимы комплексные лонгитюдные исследования речи конкретных детей в плане развития их способности к языковой игре, а также исследование речи взрослых в сравнении с их детской речевой продукцией (это особенно затруднительно ввиду того, что требует больших временных затрат и титанических усилий от родителей и ученых, которые поставили бы перед собой такую задачу).

И все же можно говорить о некоторых приоритетах речевого поведения (в том числе склонности к языковой игре) для каждого конкретного ребенка.

Приведем для сравнения примеры из речи одной девочки и трех мальчиков.

Лиля Г. предстает в свете своей речевой продукции как ребенок экспрессивного типа. Для этой девочки характерно

- компенсационное замещение неизвестных ей слов собственными новообразованиями – свобода в спонтанном словотворчестве, отсутствие внутреннего «запрета» при создании инноваций и их употреблении:

Играет: *Как записать: дата брания и отдавания* (выдачи и возврата) (10 л. 11 м.) [Харч.];

- создание эмоционально окрашенных ситуативных инноваций, не имеющих однословного аналога в узусе (в том числе образно мотивированных):

Бархатить. Делать мягким, как бархат – *Это мыло мягкое, бархатит мне кожу* (11 л. 9 м.). [Харч.];

Аппетитничать. Есть с аппетитом. – *Не мешайте мне аппетитничать* (11 л.). [Харч.];

- склонность к образованию окказиональных дериватов, восполняющих номинативные лакуны в языке, при ориентации на ситуативные потребности (чаще всего с целью выражения эмоциональной оценки и экспрессии):

Наша учительница по экологии всегда на 15 минут опаздывает, а потом приходит и начинает быть строгой. Строгушка, тоже мне! (10 л. 11 м.) [Харч.]. Ироническая тональность инновации подчеркивается уменьшительно-ласкательным суффиксом в сочетании с отрицательной коннотацией производящей основы.

Во время еды у собаки изо рта выпал кусочек. – *Джоня, ты у нас дыроротый* (11 л. 5 м.) [Харч.].

– *Юля, как увидела мои подарки, ей аж жутко стало. Но что теперь жутиться, надо было бы самой приглашать гостей, тогда б не жутилась бы* (11 л.). Жутиться. Испытывать жуткое ощущение [Харч.];

- использование узуальных слов и выражений в переносном (метафорическом) смысле:

– У меня сегодня *банный день для цветов* (11 л. 5 м.) [Харч.].

Перематывает цветные нитки. *Смотри, мам, заволновался клубок, аж бесится начинает!* (10 л. 11 м.) [Харч.];

- использование окказиональных экспрессем фразеологизированного типа:

Каталась на санках, вернувшись, говорит о подруге: *Юля мне завидует, зависть так и бегнула по ней* (11 л.) [Харч.]. *Зависть бегнула* – образное, экспрессивное выражение, употребляется в значении «быстро промелькнуть».

Много занималась музыкой. – Устала? – *О! У меня аж мозги бесятся!* (11 л.) [Харч.].

Можно на основании даже этого неполного набора примеров из речи девочки отметить в качестве доминанты ее речевого поведения повышенную эмоциональность и черты разговорной экспрессии, активность в словотворчестве, способность к установлению образных аналогий, что соответствует «технике» игрока-креатора (генератора).

Арсений – мальчик, проявляющий раннюю способность к языковой игре, основанной на фонетических стимулах (созвучиях).

Обостренное чувство ритма побуждает его к стихосложению.

В простой фразе услышал ритм, повторяет, как стихотворение: *Что ты сделал? Что упало? Просто досточка упала. Что ты сделал? Что упало? Досточка простая* (5 л. 6 м.) [Харч.].

Называет тысячелистник (белоголовник): **Белоголовник милицейский** (5 л. 8 м.) [Харч.]. Контаминация, очевидно, имеет спонтанный характер и обусловлена созвучием *белоголовник* с *уголовник*; ассоциация с *уголовник* могла автоматически вызвать метонимическую цепную реакцию с *милицейский*. Однако применительно к названию цветка это, скорее всего, шутивная «добавка» (осознаваемая ребенком как игровая условность).

Принёс откуда-то нелепую, но выразительную кличку: **Папа Папилович!** – *Сам ты Папилович!* – *Нет, я не на букву «П», поэтому это ты папилович!* – *Тогда ты Арсений Абрамзон, ты ведь на букву «А»* (4 г. 2 м.) [Харч.]. Диалог ребёнка с взрослым имеет характер ономастической игры: мальчик использует прозвище *Папа Папилович* как шутивный аналог имени и отчества или фамилии. При этом принадлежность прозвища отцу мотивирована, по установлению ребенка, совпадением первой буквы «забавной клички» и слова *papa*.

Думается, что в речевом поведении мальчика игровая составляющая выражена как обостренная рефлексивная доминанта, чутье формы и «подобозвучия». Эти черты свойственны игроку-интерпретатору, проявляющему способность к установлению

отдаленных ассоциаций (оригинальность) и образную адаптивную гибкость.

Костя Х. – ребенок, чье речевое поведение также выявляет ранние формы метаязыкового мышления.

Ср.: *Большие говорят «поликлиника», а маленькие «пилит-линика»* (2 г. 3 м.) [Харч.]. Осознание обособленности взрослого и детского языка – потенциальная предпосылка использования в будущем стратегии трансляции и/или имитации особенностей детской речи с целью языковой шутки или дискредитации ошибки (см. об этом: [Гридина 2006]).

Читали текст диафильма «Живые буквы»: *Юрий любит бури и морской простор. Через некоторое время играет в юнгу, лезет по верёвочной лестнице, смеётся: Юрий любит бурий! Юря! Будет буря! Юра, будет бура!* (3 г.) [Харч.].

Ребенок, уловивший созвучие слов *Юрий* и *буря*, обыгрывает его по принципу «полной» рифмы, создавая игровые корреляты *Юрий – бурий, Юря – буря, Юра – бура*. Ранняя рефлексия мальчика (см. предыдущий пример) над звуковой стороной речи выливается в способность к фонетической игре. Это, безусловно, преднамеренный игровой ход, порождающий своеобразный фонетический каламбур. У данного ребенка, несомненно задатки игрока-транслятора, способного к разного рода трансформациям.

Ср. феномен фонетической памяти в раннем детском возрасте. Так, Оля Гридина в возрасте 1 г. 3 м. наизусть читала стихотворение А.С.Пушкина «Мчатся тучи, вьются тучи...», воспроизводя его «на слух»; у Татьяны Толстой в рассказе «Ночь» есть фрагмент, касающийся воспоминаний героя о завораживающем действии на него (маленького) звучания стихотворения «Буря мглою небо кроет...», которое он воспринимает не по смыслу, а в виде произвольно вычлняемых фонетических сегментов: *Бурим / глою /небо кроет...* и т.п.

Таким образом, «измерить» вербальную креативность можно не только с помощью экспериментальных тестов: живая речь ребёнка не менее диагностична в этом смысле.

Сказанное ни в коей мере не означает, что экспериментальные методы выявления и активизации вербальной креативности

следует сбросить со счетов. Представляется, однако, необходимым в качестве обязательного диагностирующего момента учитывать характер используемого испытуемыми вербального кода.

Кроме того, есть еще одна важная составляющая креативности, которой мы пока не касались. Это процесс создания текста.

Особый интерес для изучения вербальной креативности представляет установление связи между осознанно игровым словотворчеством и текстовой актуализацией игрового кода. Экспериментальная ситуация позволяет смоделировать такую установку.

III. Вербальная креативность в текстопорождающем ключе (экспериментальные данные)

Ниже представлены некоторые тексты, созданные школьниками 8 класса (г. В.Пышма Свердловской области, шк. № 25), на основе данных направленного ассоциативного эксперимента по номинированию квазиреалий. Испытуемым предлагалось образовать от стимульного слова *смех*:

- название места «обитания/нахождения» (локализации) смеха (страна, город, село, деревня, улица, материк, планета, остров, гора, река и т.п. топонимические ориентиры);
- название жителей соответствующего места «обитания» смеха;
- названия единиц «измерения» смеха;
- названия средства избавления от смеха и средств для вызывания смеха (лекарство);
- название приборов для производства смеха;
- другие произвольные номинации, связанные с различными признаками смеха.

Инструкция предполагала, что при образовании соответствующей номинации обязательно должны быть использованы мотиваторы (производящие слова) с корнем *смех*. Однако полученные результаты показали, что в качестве мотивирующих лексем испытуемые использовали и синонимичные единицы или слова того же ассоциативного поля (например, существи-

тельные *хохот, веселье, радость*, глаголы *хохотать, ржать, зоготать* и т.п.).

На втором этапе каждому участнику предлагалось дать развернутое определение (описание, толкование) одного или нескольких слов из совокупной экспериментальной выборки и/или составить небольшой рассказ с использованием любых единиц полученного «поля» номинаций.

Экспериментальная гипотеза заключалась в том, что в ходе продуцирования текстов с заданными ключевыми словами (стимульным словом *смех* и окказиональными образованиями от него) должны проявляться разные аспекты потенциальной интерпретации этих новообразований в зависимости от выбранной «сюжетопорождающей» стратегии и «насыщения» производных личностными смыслами. Изначальная условность (игровая направленность) единиц окказионального номинативного поля СМЕХ должна была стимулировать поиск креативных решений (раскрепощать фантазию участников эксперимента).

Полученные тексты различаются и по объему, и по жанровой ориентации, и по степени выраженности критериев вербальной креативности. К каждому тексту приведен комментарий, оценивающий его по следующим критериям: 1) количество и качество использованных окказиональных номинаций (учитывается не только число заранее созданных номинаций, но и номинативные приращения, возникающие в процессе текстопорождения); 2) способ выражения личностного смысла (интерпретационная составляющая окказиональных единиц текстового поля); 3) креативные стратегии текстопорождения.

Текст 1

В городе *Смехляндии* живут **жители смеховцы**. Они живут в домах из винограда. В городе *Смехляндии* есть **улица Смешунька**, на этой улице ходят **человечки**, у которых на головах растут ананасы, и когда человечки шевелят бровями, то ананасы танцуют (м.)

Комментарий

В тексте представлено три окказиональных номинации: «предсказуемое» в структурном плане наименование страны

смеха (ср. *Смехляндия* - Финляндия и т.п.). По-видимому, в искусственном топониме для респондента не актуален «компонент», связанный с указанием на **страну** (поэтому он приведен как обозначение **города**); аналогом для названий *жителей* (*смеховцы*) выступает продуктивная модель на *-(ов)ец* (ср. астраханец, рязанец, ивановец). *Смешунька* – название улицы, явно ориентированное на топонимические «традиции» детской литературы. Новых (индивидуальных) номинаций с мотиватором *смех* в процессе текстопорождения не возникает. Сюжетопорождающая стратегия разворачивается на основе типовой пропозиции: дома – улицы – люди (характеристика города); жители – особенности их занятий, внешности, поведения. Последовательность текстовых «шагов» легко обратима. Ср. возможность трансформации: *Смеховцы* – те, кто живут на ул. *Смешинушка* в г. *Смехляндии* // *Смешинушка* – улица, на которой живут смеховцы в г. *Смехляндии*. Временной план (хронотоп) текста не развернут (настоящее констатации – единственный маркер описываемой ситуации). В тексте много тавтологий, есть грамматические огрехи.

Ассоциативная атрибутика концепта СМЕХ - **нечто необычное, что его вызывает** (в данном случае это *необычный sis. смешной* внешний вид *смеховцев* - с *танцующими ананасами на головах* – личностный смысл, соответствующий наглядно-образному представлению об обозначаемом). *Дома из винограда* (в которых живут смеховцы) – еще один маркер «оригинальности» (по критерию установления отдаленных ассоциаций, ср. *смех* - веселье – вино - *виноград*).

Текст 2

В городе *Смехбург* жило много людей. Город расстилался на *смехлионы смехометров*. Но вдруг в городе настала **эпидемия болезни «смехания»**, что вызвало разделение города на *смеханцев, хаханцев* и *угарщиков*. Один **учёный Смешинкин** создал **лекарство «Доктор Смех»**, что спасло людей от болезни и объединило их в одну **расу смехляндцы** (д.)

Комментарий

Количественный процент окказионализмов, использованных как ключевые слова в данном тесте, довольно высок (10 номинаций). *Смехбург* – номинация, созданная по аналогии с названиями городов, включающими формант *-бург*. В качестве креативного шага можно отметить введение комплексной номинации *смехлионы смехометров* как меры измерения пространства города (ср. прототип *миллионы километров*). В названии болезни *смехания* слабо считывается прототип названий болезней с аффиксоидом *-мания* (ср. *наркомания*): оно называет состояние, которое свойственно людям, одержимым разными видами смеха. Ср. номинации жителей, созданные на основе синонимических глаголов с разной внутренней формой, различающихся степенью интенсивности признака и стилистической окраской: *смеханцы, хаханцы, угарицики* (смеяться, хохотать, угорать от смеха). Использование данного градационного ряда можно оценить как проявление образной адаптивной гибкости. Следующий блок текста развивает микротему создания лекарства от болезни и избавления от нее. *Смешинкин* как фамилия комически контрастирует с научным статусом ученого, приписываемым данному персонажу. Лекарство «*Доктор Смех*» отсылает к прототипу «*Доктор МОМ*», удачно обыгрывая его и создавая семантическую двуплановость восприятия текстовой «трансформы». Окказионализм *смехляндцы* как обозначение расы задает неожиданную семантическую перспективу для номинаций подобной структуры (обычно обозначающей людей по месту жительства). События описываются в плане прошедшего времени как последовательно сменяющие друг друга. Личностный смысл концепта *Смех* представлен, прежде всего, как *неконтролируемое эмоциональное состояние, проявляющееся с разной степенью силы*.

Текст 3

В городе *Смехсити* жили-были **бабушка-хахушка** и **дедушка-дедохах**. Жили они хорошо и всегда смеялись, были всегда на позитиве. Если даже что-то и случалось, то это всё решалось

в один миг. А если что-то заболело, то помогали *хаханошпа* и *пиносмех*.

И вот как-то *дедохах* попросил у *хахушки* испечь что-нибудь, но ничего не было, из чего можно было испечь. И вот бабушка посмеялась, похахатала и сделала халабка. Бабушка посадила его на подоконник, а сама ушла в *смехмаг*. Пока она ходила, пришла к ним *смехалиса*, рассмешила халабка, и он укатился. Он долго *хахál* по лесу и заблудился.

Но в один прекрасный миг он увидел избушку, где его слепили (д.)

Комментарий

В тексте представлен вариант смешанного культурного сценария: современный индустриальный город с его реалиями (*Смехсити*, *смехмаг*, *хаханошпа*, *пиносмех*), вписанный в ментальное пространство русской народной сказки. Ср. зачин *жили-были бабушка-хахушка и дедушка-дедохах*, предваряющий развитие сюжетной аллюзии на сказку «Колобок».

В текстовом поле функционирует гнездо слов с корнем *смех* и его ассоциативными коррелятом – междометием *ха-ха*: ср.: номинации главных персонажей - *халабок* и *смехалиса* (соответственно *хочущий* Колобок и *смеющаяся* Лиса); глаголы *похахатать* (образованные заменой одного варианта звукоподражательного корня на другой), *хахать* (катиться со смехом, издавая звук ха-ха). Удачны в плане «узнавания» прототипа названия лекарств, а также названия самого города и магазина. Стилистическая эклектичность и незавершенность сюжета – свидетельство поверхностной имитации. Фонетические параметры окказиональных слов не всегда благозвучны.

СМЕХ представлен как позитивная эмоция, вызывающая оптимистический настрой. Обращает на себя внимание использование фраземы *быть на позитиве* как трансляция автоматизмов современной практики молодежного общения.

Текст 4

2009 год. **Город Смеховольск. Жители** этого города *смеховольчики* весело проводили время в кафе «Смехням», кинотеатре «Радость» и развлекательных центрах «Весел-ленд». И

всё бы было хорошо, да все *смеховольчики* начали болеть. Бу... страшно?! Город захватили три **болезни**: 1) *смехстура*; 2) *смехгрипп* и 3) *смехрянка*. Все болели, и никто не знал выхода. В первый раз не было *доброто веселья*, а вырывались лишь *болезненные смешинки*. Но *смеховольчиков* спасли. *Смех* спас мир. Он и **доктор Весельский** разработали **лекарства** *смехциллин*, *заву-чи-ка снова смех* и *смехлянка*. Вскоре все были счастливы и благодарны доктору и *смехмену*.

Сейчас я рассказала вам об одной из легенд города *Смеховольск*. Жительница *Смеховольска* Юсупова Наташа, репортёр канала *Смех TV*.

Комментарий

В данном тексте игровые инновации представлены очень «плотно» и предьявляются в соответствии с их сюжетной обусловленностью. Жанр репортажа задан текстовым зачином и концовкой. Ожидаемое развитие временной перспективы текста с помощью «настоящего репортажа», однако, не оправдывается: повествование разворачивается в плане прошедшего времени (в виде легенды о знаковых событиях в жизни города). Каждая словообразовательная игра задает свой ракурс актуализации содержания концепта *СМЕХ*. Номинации *Смеховольск* – *смеховольчики* своей внутренней формой актуализируют связь ассоциатов *смех* и *воля* (свободное проявление эмоций). Названия городских реалий (искусственные эргонимы) очерчивают зону приятного времяпрепровождения в г. *Смеховольске*: кафе *Смехням* (шутливая номинация с использованием символики детской речи – элемента «языка нянь»); название развлекательного центра «*Весел-ленд*» отсылает к прототипу «*Диснейленд*», с которым соседствует вполне традиционное название кинотеатра «*Радость*». *Смех*– *веселье* – *радость* выступают в составе представленных инноваций как синонимы. Следующая группа номинаций маркирует поворот сюжета, связанный с описанием внезапно нагрянувших на город болезней: *смехгрипп*, *смехрянка* (названия болезней, отсылающие к прототипам *грипп* и *ветрянка*); *смехстура* в этом отношении не вполне удачно для номинации болезни, так как структурно прочитывается на фоне

прототипа микстура (лекарство от болезни). Представляется интересным игровое оценочное противопоставление «симптомов» здорового и нездорового смеха: *доброе веселье – болезненные смешинки*. Аллюзивный афоризм *смех спас мир* (ср. *красота спасёт мир*) задает положительную оценочную проекцию в развитии сюжета. Олицетворённые спасители – доктор *Весельский* и *смехмен* – создатели исцеляющих препаратов. Ряд названий лекарств изобретателен: *смехциллин* обладает двойной ассоциативной валентностью (ср. прототип *пенициллин* и созвучный ассоциат *исцелить, целить*); оригинален использованный школьницей прием номинации лекарства путем «вербализации» развернутой конструкции *завзучи-ка снова смех*. Последняя номинация является результатом текстовых приращений изначально заданных игром (созданных в ходе экспериментальной установки). Ср. также обусловленную жанровой спецификой репортажа номинацию телевизионного канала *Смех TV*.

Определение слова *смех*, приведенное респондентом: *смех - проявление эмоций, взрыв чувств и всплеск веселья*.

Текст 5

Есть такая **страна** *Смехград*, в **нём** зимой *смехолад*, дороги засыпаны *смехком*, весной *смехоручейки* *просмегают*, летом *смех-солнце* всех согревает, *смехосенью смех-деревья смехопадают*. В этой стране всё *со смехом*: играют, гуляют, живут, отдыхают. *Смехом* живут – и от него и страдают. Ко всякой ситуации *со смехом* подойдут, а потом по жизни с *улыбкой* идут, беды от них навсегда отойдут (м.).

Комментарий

Этот текст выделяется из рассмотренных выше своей стилистической тональностью и жанровой спецификой. По сути, перед нами поэтическая зарисовка (белый стих), в котором игровые дериваты от *смех* выполняют роль лейтмотива. Заметим, что все новообразования, за исключением *Смехград*, возникают на этапе собственно текстопорождения. Номинативная природа этих инноваций отличается от заданных на первом этапе эксперимента параметров. Это номинации реалий природы (*смех-солнце, смех-деревья, смехком* – тв.п. от *смехок* = снежок в го-

роде *Смехграде; смехоручейки*), времен года (*смехосень* = *осень в городе Смехграде*), глагольные номинации природных явлений (*смехоручейки просмегают* = просыпаются или просыхают? от смеха; *смех-деревья смехопадают*). Первая часть текста, несомненно, оригинальна, хотя не все инновации можно признать удачными в плане их ассоциативной считываемости (ср. например: *Есть такая страна Смехград, в нём зимой смехолад...*). Новообразование находится под сильным влиянием рифмы, и смысл его неясен – *смехолад* по структуре ассоциируется с *шоколад*, а по смыслу – с *холод* (в *Смехграде* зимой смех застывает от холода). Вторая часть текста менее креативна в том плане, что здесь транслируются некие клишированные «жизненные» максимы (ко всякой ситуации нужно подходить со смехом, *идти с улыбкой по жизни*). Рифма тоже становится банальной. Но это уже недостаток компетенции и влияние культурного фона. Заметим, что мальчик, создавший этот текст, не отличается хорошими показателями в учебе.

Текст 6

В городе Верхняя Смехня

На 12-м *смехометре* была **школа «смехатьпять»**. Все ученики в ней знали *смех* на «пять». Они очень любили ходить в свою школу. На уроке *ХАХБЖ* – учились оказывать первую *щекотку*. На *смехфизике* – определять силу *смеходжоуля*. Целый день они *веселились и смеялись*. На уроке литературы – рассказывали *анекдоты*. Так и проходит день в *Верхней Смехне* (д.)

Комментарий

Предварительно в эксперименте по созданию окказиональных номинаций от слова *смех* по заданным параметрам данная участница предложила довольно большой и разнообразный и во многом нестандартный набор единиц (показатели беглости, гибкости и оригинальности достаточно высоки); техника номинации – введение нового корня (*смех/смайл* и ассоциативного коррелята *ха-ха*) в модельную сетку узуального слова-образца; в каждой окказиональной номинации «считывается» прототип:

- место «локализации» смеха – страны *Смехландия, Смехлэнд; Смехника, Смехания; города - Смехбург, Верхняя*

Смехня (конкретным топонимическим прототипом является название города *Верхняя Пышма*, в котором живет девочка); *Смеходарск*; *Смехоград* (использование распространенной топонимической модели для названий городов, ср.: Волгоград и др.); деревни – *Смешилово*, *Хахатушкино* – актуализация моделей с типичными топонимическими формантами - *ин(о)*,- *ов(о)*;

- жители – *смехтенка*, *смехтенец*; *смешинка*, *хахатушка* (номинации, коррелирующие с узуальным *хохотушка*, *смешинка*, которым придается новая номинативная функция), *смеханка*; *хаховцы*, *смехоголик* (данная номинация выделяется из ряда названий жителей ввиду соотнесенности с прототипом иной тематической сферы; ср. *работоголик*, *шопоголик* как наименования людей, одержимых страстью к определенному занятию);

- единицы измерения смеха – *смехлион*, *смеходжоуль*, *смехвольт*, *смехъярд*;

- болезни – *смежога* (ср. *изжога*), *хахина* (ср. *ангина*), *харви* (ср. *орви*), *смехоголия* (соотносительно с номинацией жителей – *смехоголик*, т.е. болезнь одержимости смехом);

- лекарства – *смешпа*, *хахощпа* (обе номинации созданы на основе прототипа *ношпа* с помощью введения синонимичных корней в модельную сетку слова), *смехальгетик* (ср. *анальгетик*) *смайлогин* (ср. *анальгин*).

Определения смеха, приведенные респондентом:

- смех – это спасательный круг в море жизни;
- смех – единственное, что неподвластно времени;
- смех – маленькое существо, которое является опасным оружием против врагов.

В созданном тексте из приведенного списка игровых номинаций задействованы только две: *Верхняя Смехня* и *смеходжоуль*. Все остальные номинации возникают уже в процессе текстопорождения, маркируя воображаемые реалии школьной жизни, в которой *смех* есть главный предмет. С помощью рифмы обыгрывается мотивация переименованной школы №25 (школа *смехатьпять* – в ней ученики *знали смех на «пять»*).

Содержание номинаций, обозначающих школьные дисциплины, обыгрывается с привлечением смеховой «атрибутики»

(единиц ассоциативного поля СМЕХ). На уроках ХАХБЖ учат *оказывать первую щекотку* (ср. ОБЖ и выражение *оказывать первую помощь*). *Смехфизика* характеризуется как точная наука – символической измерительной единицей силы смеха выступает *смеходжоуль*. Занятия литературой идентифицируются с рассказыванием *анекдотов* как типичным смеховым жанром. Основными маркерами хорошего настроения выступают глаголы *веселиться, смеяться*. Все происходящее в школе города *Верхняя Смехня* подается в прошедшем времени с помощью глаголов нес. вида. Концовка (последнее предложение – *Вот так и проходит день в Верхней Смехне*) переводит временные стрелки в план настоящего постоянного. В этом, возможно, проявляется своеобразный эффект «вживания» (представление воображаемой ситуации как реально существующей).

Большинством участников эксперимента в качестве текстопорождающей стратегии было выбрано *описание местонахождения Смеха* – с привлечением разного количества тематически заданных экспериментальной установкой окказиональных номинаций (жители, их поведение, образ жизни, внешний вид и т.п.). Такая стратегия показывает, что игровое поле номинаций осваивается в когнитивном плане на основе заданных типовых пропозиций. Расширение единиц игрового номинативного поля происходит за счет детализации описываемой ситуации с учетом текстопорождающих «переменных» (сюжета и жанра). Сюжетное развитие обусловлено игровой установкой на создание ирреального пространства по подобию реального (ср. представление описываемой ситуации в жанре репортажа, в виде сценария школьной жизни, бытописания жизни современного города и т.п.). Семантика окказиональных словотворческих инноваций, «развернутая в текст», обнаруживает их потенциальный смысл на фоне имеющихся прототипов (конкретных узуальных номинаций или моделей их порождения, погруженных в определенный когнитивный контекст). Вместе с тем текстовая актуализация словообразовательных окказионализмов «поддерживает» их игровую условность, определяя их функционирование по законам определенного ментального пространства (с использовани-

ем фантастических маркеров, поэтической метафорики, сказочных аллюзий, обыгрывания афоризмов и т.п.).

Таким образом, эксперимент показал несомненную корреляцию словотворческой и текстовой составляющих вербальной креативности. В созданных детьми текстах, безусловно, проявленными оказываются стратегии игрока-интерпретатора, игрока-стилизатора, игрока-транслятора, игрока-генератора (в той мере, в какой эти черты оказались сформированными у конкретных респондентов – школьников среднего звена).

В заключение еще раз подчеркнем важную для нас мысль о необходимости комплексного описания творческих эвристик детской речи как базы для построения теории лингвистики креатива.

Литература

Богоявленская Д.Б. Проблемы диагностики креативности // Психологическая диагностика. – 2004, № 3.

Витгенштейн Л. Философские исследования // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. – М., 1985.

Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. – Екатеринбург, 1996.

Гридина Т.А. Языковая игра как лингвокреативная деятельность // Языковая игра как вид лингвокреативной деятельности. Формирование языковой личности в онтогенезе. – Екатеринбург, 2002.

Гридина Т.А. Онтолингвистика. Язык в зеркале детской речи. – М., 2006.

Гридина Т.А. Языковая игра в художественном тексте. – Екатеринбург, 2008.

Кропли Артур Дж. Распознавание творческого потенциала: оценка полезности тестов // Психологическая диагностика. – 2004. – №1.

Кыштымова И.М. Психосемиотическая методика диагностики вербальной креативности // Психологический журнал. – 2008. Т. 29, № 6.

Иссерс О.С. Речевое воздействие. – М., 2009.

Норман Б.Ю. Игра на гранях языка. – М., 2006.

Ребер Артур. Большой психологический словарь. Т. 2. – М., 2003.

Трик Х.Е. Основные направления экспериментального измерения творчества// Хрестоматия по общей психологии. Психология мышления / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.В. Петухова. – М., 1981.

Цейтлин С.Н. Язык и ребенок: лингвистика детской речи. – СПб, 2000.

Словари детской речи

500 золотых приколов (от двух до пяти) /Сост. В.Коняхин. – М., 2001.

Харченко В.К. Словарь-тезаурус детской речи. – Белгород, 2001.

Харченко В.К. Словарь современного детского языка. В 2-х томах. – Белгород, 2002.

© Гридина Т.А., 2009

С.А. Минюрова
Екатеринбург

ЧЕЛОВЕК: КРЕАТИВНЫЙ И/ЛИ ИННОВАЦИОННЫЙ?

Идея «освобождения» человека через проявление способности выйти за пределы традиционных схем обработки информации является одной из важнейших отличительных черт современных междисциплинарных исследований творчества. Свободу воплощения своей индивидуальности человек может обнаружить, выступая, не только как творец, создатель чего-то нового, оригинального, но и как его интерпретатор, реализатор.

Истоки такого понимания смысла творчества можно встретить в философской герменевтике (М. Хайдеггер, Х. Гадамер), постструктурализме (Ж. Делез, Ж. Деррида, Ю. Кристева), в постмодернизме (Ж. Бодрийар, Ж. Батай). Согласно этим направлениям, в современном мире, пронизанном существованием и столкновением самых различных точек зрения, открываются необозримые перспективы для возникновения нового не только на стадии создания определенного продукта творчества, но и на стадии его интерпретации [Новейший ... 2003]. Свободный синтез многообразных интерпретаций создает основу для эффективного обмена оригинальными идеями, внедрение которых в практику способствует качественным преобразованиям нашей жизни.

В связи с этим большой интерес представляет сопоставление таких феноменов, как *креативность* и *инновационность*. Современными исследователями высказываются разные мнения о том, в чем их сходство и различие. Целью данной статьи является обзор научных представлений о креативности и инновацион-

ности как психологических характеристиках человека, способного к порождению и созиданию нового.

Человек креативный

Креативность определяется большинством исследователей как творческие возможности (способности) человека, которые могут проявляться в мышлении, чувствах, общении, отдельных видах деятельности, характеризовать личность в целом или ее отдельные стороны, продукты деятельности, процесс их создания [Большой психологический ... 2005].

Сложность и многоаспектность феномена креативности рождает в научном сообществе дискуссии по основным вопросам, которые ёмко сформулированы Р. Мэйером [Яголковский 2007]:

- чем на самом деле является креативность: свойством личности, продукта или процесса?
- креативность – это социальный или личностный феномен?
- какой характеристикой своих носителей (людей, процессов, продуктов) она является: общей или особенной?
- является ли креативность общим феноменом для всех сфер жизни человека или она имеет особые виды в каждой из них?
- она представляет собой качественную или количественную категорию?

Анализ зарубежных исследований креативности позволяет выделить несколько основных подходов к изучению этого феномена [Яголковский 2007].:

- психофизиологический (биометрический);
- когнитивно-эмоциональный;
- личностный;
- экономико-прагматический;
- системный;
- психометрический.

Рассмотрим каждый из подходов подробнее.

Психофизиологический (биометрический) подход направлен на выявление и изучение биологических и психофизиологических оснований креативности. В рамках этого подхода анализируются взаимосвязи между функционированием мозга человека

и различными когнитивными (познавательными) функциями, а также особыми эмоциональными состояниями, сопровождающими его творческую активность.

По утверждению К. Мартиндэйла, «...творческое вдохновение появляется в... особом состоянии, когда внимание расфокусировано, мышление ассоциативно, и одновременно активизируется большое число ментальных репрезентаций. Такое состояние может возникнуть в трех случаях: при низких уровнях активации коры головного мозга, более высокой активности правого полушария по сравнению с левым и низких уровнях активации лобных долей головного мозга» [Martindale 1999].

Исследования этого подхода выявили такие особенности людей с высоким уровнем креативности: среди них довольно много левшей [Csikszentmihalyi 1999]; у них высокие показатели по шкалам психотизма; высокую креативность и склонность к шизофрении определяет один и тот же наследственный фактор [Eysenck 1994].

Когнитивно-эмоциональный подход ориентирован на исследование когнитивных и эмоциональных аспектов креативности.

Когнитивный аспект связан с изучением познавательных способностей человека, творческого мышления, а также с построением его компьютерных моделей. Креативность определяется как способность человека мыслить диалектически, рассматривая объект или проблемную ситуацию с разных сторон с учетом их внутренних противоречий и конфликтов [Benack, Basseches, Swan 1989]. Некоторые исследователи считают, что наиболее важной характеристикой креативности выступает способность человека отыскивать новые проблемные области [Csikszentmihalyi 1999]. По мнению Дж. Гилфорда, креативность проявляется как способность видеть проблему, общая чувствительность к проблемам. Таким образом, изучение процессов поиска, постановки и формулирования проблем многими исследователями творчества рассматривается как приоритетное направление.

Некоторые авторы связывают креативность с процессами внимания. В соответствии с концепцией Г. Мендельсона, для креативных людей характерно расширенное поле внимания (расфокусирован-

ное внимание). Это соответствует такому состоянию сознания, когда активируется лишь небольшое число представлений [Howard-Jones, Murray, 2003; Friedman 2003].

Активно продолжает обсуждаться проблема соотношения креативности и интеллекта. Наиболее популярной до последнего времени являлась «теория порога». Согласно данной теории, до определенного уровня развития интеллекта креативность и интеллект являются одним фактором, а при значениях IQ (коэффициента умственного развития) выше 115-120 они становятся независимыми факторами. Однако в настоящее время правильность «пороговой теории» все чаще подвергается сомнению. Некоторыми авторами были экспериментально выявлены общие механизмы, стоящие за интеллектом и креативностью: процессы корковой активации [Martindale, Greenough 1973], скорость переработки информации [Rindermann, Neubauer 2004].

Эмоциональный аспект изучения креативности связан с исследованиями «эмоционального интеллекта», интуиции, а также чувств и эмоций, сопровождающих процесс творчества. По мнению Дж. Мэйера и П. Саловея, эмоциональный интеллект – это способность контролировать чувства и эмоции, свои собственные и других людей, способность различать их и использовать эту информацию для управления своими мыслями и действиями. Интуиция является одной из наименее изученных форм творческой активности человека, в которой наиболее ярко выражена эмоциональная составляющая. Интуитивное мышление динамично, так как основано на несколько размытом и неявном восприятии и представлении о проблеме [Крипшнер, Диллард 1997]. Особую роль эмоциональная составляющая приобретает в контексте одаренности. Исследования одаренных детей обнаружили неоднозначность этой проблематики. Так, многие авторы считают важным свойством одаренности эмоциональную чувствительность ребенка. С другой стороны, у одаренных детей часто наблюдается недоразвитие эмоциональной сферы. По результатам исследований Ф. Хоровитца и О. Байера, одаренные дети очень часто испытывают серьезные проблемы в эмоциональной области и сфере взаимоотношений со сверстниками. Диссинхрония (нарушение баланса) интеллектуального и эмо-

ционального развития может оказывать негативное влияние на личность не только одаренного ребенка, но и взрослого человека. Многие творческие люди являются невротиками: им свойственны эмоциональные нарушения, вследствие которых у этих людей искажается «нормальное» видение мира, что позволяет им быть оригинальными и продуцировать нестандартные идеи, решения и образы. Довольно интересным, но мало изученным феноменом является «страх перед творчеством». По мнению А. Маслоу, самоактуализации многих людей мешает «комплекс Ионы», заключающийся в страхе перед успехом. В одних случаях человек сомневается в своих способностях, а в других – опасается за непредсказуемые результаты своей творческой деятельности.

Личностный подход направлен на исследование особенностей и черт творческой личности. В зависимости от глубины анализа, а также метода исследования в этом подходе выделяются три основных направления: психоаналитическое, дифференциальное и биографическое.

Психоаналитическое направление изучает творчество человека с позиций анализа его личности. Основатель психоанализа З. Фрейд предположил, что творчество есть результат смещения (сублимации) полового влечения на другую (социально одобряемую) сферу деятельности. По мнению А. Адлера, творчество – это особый способ компенсации комплекса неполноценности. К. Юнг видит в творческом акте реализацию принципов коллективного бессознательного в форме архетипов. Многие современные авторы связывают творчество с вторжением в сознание человека неконтролируемых мыслей. Эти неконтролируемые мысли могут проявляться в процессе его активной деятельности. Но чаще они появляются во время сна, наркотической интоксикации, в процессе фантазирования и пр. [Криппнер, Диллард 1997].

Дифференциальное направление ориентировано на изучение индивидуальности, личностных черт и мотивационных особенностей творческой личности [Amabile 2000; Collins, Amabile 1999; Eisenberger, Shanock 2003; Rubinstein 2003; Runco, Sakamoto 1999; Shiloh, Salton, Sharabi 2002]. Эти исследования показали, что творческих людей отличают:

- независимость суждений;
- самоуверенность;
- влечение к новизне, сложным задачам и риску;
- способность к дивергентному мышлению;
- открытость внутреннему опыту;
- системность мышления;
- личностная энергия;
- высокая чувствительность;
- толерантность к неопределенности;
- безусловное принятие себя, других людей и природы;
- непосредственность;
- центрированность на проблеме;
- потребность в уединении;
- независимость от культуры и от окружения;
- пиковые или мистические переживания;
- глубокие межличностные отношения;
- способность разграничивать средства и цели;
- наличие чувства юмора и пр.

В традициях ориентации на личностные факторы прослеживается связь между креативностью и самоактуализацией личности, проявляющейся в стремлении к максимальной реализации своего творческого и личностного потенциала (А. Маслоу). Многие авторы указывают на важность в творческой деятельности внутренней мотивации, описывая креативность как сочетание внутренней мотивации и соответствующих знаний, способностей и умений [Amabile, 1999; Eisenberger, Haskins, Gambleton 1999; Rhoades 2001; Eisenberger Shanock, 2003]. Однако результаты ряда экспериментальных исследований свидетельствуют о том, что в творчестве существенную роль играет не только внутренняя мотивация, но и внешняя [Collins, Amabile 1999; Amabile 2000].

Важной характеристикой творческого человека, по мнению М. Чиксентмихайи, является способность воспринимать идеи и мысли других людей и использовать их как стимул для собственной творческой деятельности. Такая способность позволяет

человеку эффективно обмениваться результатами своего творчества. Однако в некоторых случаях личностные особенности участников общения осложняют и затрудняют взаимодействие между ними. Так, у творческих людей зачастую наблюдаются не только социально одобряемые личностные характеристики, но и те, которые являются проявлениями дезадаптации и даже патологии.

Биографическое направление ориентировано на изучение личности творческого человека в основном с использованием методов качественного анализа (Стюарт-Гамильтон, 2002). Довольно часто за основу берется метод анализа отдельных случаев (биографических данных творческих людей). Теоретическим фундаментом этого подхода служит предположение о том, что творческая деятельность в прошлом является одним из лучших показателей креативности человека в настоящем. Г. Грубер и Д. Уоллэс выделяют три основных условия, при которых использование биографического метода может оказаться эффективным. Во-первых, творческая личность должна рассматриваться как уникальная. Во-вторых, предполагается, что развитие этой личности происходит в различных направлениях. В-третьих, творческая личность рассматривается как постоянно развивающаяся система.

Экономико-прагматический подход направлен на изучение особенностей процесса творчества, креативности, их продуктов в конкретных социально-экономических условиях, делает основной акцент на социально-экономических, прагматических, технологических и прикладных сторонах творчества [Де Боно 1997; Михалко 2001; Rubenson, Runco 1992; Sternberg, Lubart 1999]. Этот подход может быть представлен двумя основными направлениями: психоэкономическим и прикладным.

Психоэкономическое направление нашло отражение в теориях, которые исследуют социально-экономические факторы и предпосылки творческой активности человека. Это направление в определенной степени можно считать мультидисциплинарным в силу того, что креативность в нем рассматривается в неразрывной связи внутриличностных и социально-экономических факторов, обуславливающих максимизацию получаемого эконо-

мического эффекта от творческих решений. Одной из наиболее известных теорий в рамках этого направления является теория *инвестирования* Р. Стернберга и Т. Любарта. В соответствии с ней, творческим считается тот человек, который хочет «купить» идеи дешевле и «продать» их дороже. «Покупка» идеи означает поиск тех решений и предложений, которые были до сих пор неизвестны или непопулярны, но обладающих большим потенциалом. В соответствии с теорией инвестирования, креативность предполагает сочетание шести различных, но внутренне связанных факторов:

- интеллектуальных способностей;
- знаний;
- стиля мышления;
- личности;
- мотивации;
- среды.

Основным фактором, определяющим креативность, в рамках этого подхода считают:

- способность увидеть проблему по-новому и преодолеть стереотипы обыденного сознания (синтетическая способность);
- способность выявлять и выделять «перспективные» для дальнейшей разработки идеи (аналитическая способность);
- способность убедить других в правильности, перспективности и ценности выбранной идеи (контекстуально-практическая способность).

Основное отличие этой теории от остальных заключается в признании важности правильного использования или «продажи» новых идей [Sternberg, Lubart 1999].

По мнению Д. Рабенсона и М. Ранко, в рамках построенной ими *психоэкономической* модели, креативность представляет собой результат экономических решений относительно того, сколько экономических и временных ресурсов общество считает необходимым потратить на развитие своего творческого потенциала. Качество и своевременность принятия обществом таких решений зависит от уровня развития самого общества. В соот-

ветствии с этой теорией, креативность рассматривается с позиций соотношения инвестиций, риска и получаемой выгоды.

Прикладное направление ориентировано преимущественно на практические применения знаний о человеческом творчестве. В первую очередь в этом направлении изучаются способы стимулирования и развития креативности, и лишь затем делаются попытки понять, что же она на самом деле собой представляет. Характерным примером является подход Э. Де Боно, в рамках которого выделяются два основных типа мышления – вертикальное, которое занимается выявлением надежности концептуальных моделей, или их использованием, и латеральное, связанное с перестройкой таких моделей (интуиция) и созданием условий для появления новых (творчество) [Де Боно 1999].

Многие из прикладных подходов отличаются явно коммерческой направленностью. Зачастую методы стимуляции креативности, разработанные на их основе, дают неплохие кратковременные эффекты. Однако отсутствие необходимого теоретического фундамента и развернутых эмпирических исследований в рамках этих методов не дает оснований для позитивной оценки предлагаемых разработок в долговременной перспективе.

Системный подход предполагает исследование креативности и творчества человека в единстве и взаимосвязях с его социокультурным окружением, экономической реальностью, а также проблемной областью, в рамках которой осуществляется его творческая деятельность.

К числу активных сторонников мультидисциплинарного подхода относится М. Чиксентмихайи. В своих работах он уделяет особое внимание изучению взаимодействия между человеком, предметной областью и окружением. По его мнению, основой системной модели креативности является представление о том, что окружение творца состоит из двух основных составляющих: культурной и социальной. В процессе творчества он взаимодействует с этим окружением, внося в него изменения. Предполагается также наличие сообщества людей, которые обладают сходными стилями мышления, учатся друг у друга, подражают друг другу. Помимо выдвижения оригинальных идей, человек должен найти

способ убедить своих коллег в их правильности. По мнению М. Чиксентмихайи, умение убедить окружение в важности принятия и внедрения оригинальных идей и инноваций является важным аспектом реализации творческого потенциала. М. Чиксентмихайи указывает также, что на проявление креативности оказывает существенное влияние уровень экономического развития общества. То, сколь много творческих сил устремляется на ту или иную область, зависит не только от числа людей, активно проявляющих себя в данной области, и уровня их креативности, но и от того, насколько их творческие свершения востребованы обществом. Поэтому зачастую для повышения уровня креативности достаточно повысить степень востребованности инноваций. Например, в крупной компании недостаточно лишь повышать уровень креативности отдельных специалистов. Необходимо также обеспечить условия, позволяющие выявить новые оригинальные идеи, возникающие у служащих этой компании. При этом должны существовать отработанные способы и технологии включения оригинальных идей в уже существующую систему.

Психометрический подход ориентирован на оценку различных параметров и характеристик креативности [Eysenck, 1994; Guilford, 1959]. В рамках этого подхода разрабатываются психометрические тесты, при создании которых используется статистический аппарат и принцип сравнения. С помощью психометрических методов изучаются творческие процессы, личностные особенности творческих людей, а также условия, в которых осуществляется творческая деятельность. Противоречивость результатов подобных исследований привела к острым дискуссиям относительно эффективности психометрических методов [Богоявленская 2003; Стернберг, Григоренко 1997; Холодная 2001; Щепланова 2004]. Основные критические замечания связаны с тем, что эти методы излишне ориентированы на статистические критерии в оценке креативности. При этом практически упускается из рассмотрения психологическая сущность самого творческого процесса. В этой связи отмечается необходимость изучения природы творчества и креативности, их содержательных особенностей, причин и источников творческой активности. Следст-

вием осознания этой необходимости является возникновение новых направлений в их изучении.

Таким образом, обзор основных подходов к исследованию креативности показывает, что при всем многообразии существующих точек зрения, исследователи сходятся во мнении, что креативность – это феномен, характеризующий способность человека создавать нечто новое, оригинальное.

Человек инновационный

Инновация, инновационность – термины, которые стали очень популярны в условиях постоянно меняющихся экономических, технологических, информационных, социально-политических и других параметров современного мира. Что стоит за этими терминами?

Инновация определяется как объект, идея или действие, которые воспринимаются потребителем (человеком либо организационной структурой) в качестве новых [Rogers 2004].

Инновационность понимается как личностная характеристика, обеспечивающая адаптацию человека к постоянно изменяющемуся миру. В зависимости от степени принятия человеком инноваций [Gauvin, Sinha 1993] инновационность определяется как:

- способность субъекта быть первым во взаимодействии с инновациями;
- фактор, повышающий вероятность того, что человек будет инноватором;
- фактор, ускоряющий принятие субъектом новых технологий.

По мнению некоторых авторов, инновационность предполагает способность черпать идеи извне системы и привносить их внутрь ее, а также умение эффективно представлять эти идеи [Grewal, Mehta, Kardes 2000; Larsen, Wetherbe 1999].

Выделяется ряд личностных факторов, оказывающих влияние на параметры инновационности человека, среди которых:

- потребность в стимуляции;
- стремление к новизне;
- чувствительность к противоречиям, новому опыту и к оригинальным, непохожим на другие стимулам;

- склонность к риску;
- креативность;
- готовность к переработке информации;
- независимость суждений;
- открытость опыту;
- осведомленность и пр.

Существуют различные классификации субъектов инновационной деятельности по степени выраженности у них тех или иных личностных свойств, определяющих восприятие ими чужой творческой продукции, а также оперирования ею. Так, Э. Роджерс осуществил типологизацию субъектов инновационной деятельности в зависимости от степени их вовлеченности в процесс внедрения и реализации новых идей, решений и технологий. Он выделил:

- инноваторов, склонных идти на риск ради инноваций;
- ранних потребителей, в целом принимающих инновации без особых задержек;
- поздних массовых потребителей, представленных в основном скептиками;
- медлительных и «опоздавших», которые зачастую являются консерваторами.

В рамках еще одной классификации все участники инновационного процесса делятся на [Harrison, Home 1999]:

- инноваторов, наиболее активно принимающих новые идеи и технологии;
- имитаторов, которые придерживаются веяний моды, традиций и мнения большинства;
- «повторителей», которые склонны повторять однажды сделанный выбор несколько раз.

Одной из наиболее известных теорий, позволяющих дифференцировать участников инновационного процесса в зависимости от их отношения к новым идеям, технологиям и предложениям, является «адаптационно-инновационная» теория [М. Кертон 1984]. Она объясняет качественное своеобразие процессов мышления и принятия решения в условиях инновационной деятельности. Согласно этой теории, каждый человек находится в определенной

точке шкалы, где крайними показателями являются «адаптор – инноватор» (табл. 2). В соответствии с основными положениями «адаптационно-инновационной» теории М. Кертоном был разработан тест диагностики инновационности субъекта (Kirton Adaptation-Innovation Inventory).

Таблица 2
Личностные особенности адапторов и инноваторов (М. Кертон)

Адаптор	Инноватор
Аккуратен, надежен, деловит, методичен, осторожен, дисциплинирован, конформен.	Может показаться недисциплинированным, поверхностно мыслящим. Ему свойствен нестандартный подход к решению задач.
Склонен, скорее, решать поставленную задачу, чем находить новую проблемную область.	Склонен «открывать» проблемы и новые пути их решения.
Ищет решения проблем в апробированных и понятных (ожидаемых) направлениях.	Интересуется всеми сопутствующими аспектами проблемы, компетентен в подходе к проблемам.
Сокращает проблемную область посредством усовершенствований или более высокой производительности с максимальной преемственностью и стабильностью.	Является катализатором изменений в устойчивой группе, бывает неуважителен к общегрупповому согласованному мнению; может выглядеть несговорчивым, резким, создающим диссонанс.
Выглядит уверенным, надежным, заслуживающим доверия.	Выглядит не слишком основательным и практичным, часто шокирует окружающих.
Склонен путать цели и средства.	В процессе достижения поставленных целей не очень охотно использует уже известные сред-

Адаптор	Инноватор
	ства.
Выглядит невосприимчивым (нечувствительным) к скуке; может аккуратно и обстоятельно выполнять даже однообразную работу.	Способен к качественному и обстоятельному выполнению рутинной и повседневной работы только в течение кратковременных порывов. Склонен делегировать рутинные функции другим.
Эффективно управляет и руководит уже существующими структурами.	Склонен брать на себя управление в непредсказуемых, неструктурируемых ситуациях.
Редко бросает вызов существующим правилам. Если и бросает, то только тогда, когда обеспечен сильной поддержкой.	Часто бросает вызов правилам, не проявляет особого уважения к традициям.
Неуверен в себе, согласно реагирует на критику. Чувствителен к давлению и власти. Уступчив.	Выглядит уверенным в себе. Не нуждается в согласии и поддержке для формирования веры во что-либо в условиях критики.
Важен для повседневного функционирования организации. Однако иногда его необходимо «выдергивать» из привычной обстановки.	Очень эффективен в периоды незапланированного кризиса или в процессе его профилактики (но только в случае если инноватор находится под контролем).
В совместную с инноватором работу привносит стабильность, порядок и последовательность.	В совместную с адаптором работу привносит ориентацию на задачу, независимость от прошлого и от уже устоявшихся теорий.
Чувствителен к другим людям, способствует сплочению и кооперации в группе.	Нечувствителен к другим людям, может создавать угрозу сплоченности и кооперации в

Адаптор	Иноватор
	группе.
Обеспечивает надежный фундамент для рискованных предприятий инноватора.	Обеспечивает динамику для периодических кардинальных перемен, без которых система или организация скатится в стагнацию.

Среди популярных направлений исследований в области инновационности как личностной характеристики выделяются:

- изучение «потребительской инновационности»;
- изучение инновационности в контексте менеджмента и организационной психологии.

«*Потребительская инновационность*» связана с ориентацией человека на принятие новых товаров и услуг [Goldsmith, Moore, Beaudoin 1999; Grewal, Mehta, Kardes 2000; Gurmarsson, Wahlund 1997; Hirschman 1980; Okazaki 2007]. Выделяются два ее основных вида:

- «глобальная инновационность» (некоторые авторы называют ее «инновационной предрасположенностью» или «врожденной инновационностью»), которая проявляется в генерализованной установке субъекта на восприятие и принятие новых брендов и товаров;
- специфическая инновационность, проявляющаяся в различных областях жизни и потребительской активности человека.

Исследуются также особенности семейной покупательской инновационности как для каждого члена семьи в отдельности, так и в рамках семейной системы, особенно в паре «муж – жена» [Burns, 1992; Krampf, Burns, Rayman 1993]. Для этого появился даже специальный термин: «husband-wife innovativeness» (инновационность в системе «муж – жена»). Причины этого понятны: реклама и соответственно торговля товарами широкого спроса во многих странах активно эксплуатирует семейные ценности.

В контексте *менеджмента и организационной психологии* [Christensen 2006; Gebert, Boerner, Kearney 2006; Jaskyte 2004; Larsen, Wetherbe 1999; Laursen, Salter 2006] изучаются:

- реакции сотрудников компании на организационные изменения;

- взаимосвязи между уровнем инновационности сотрудников организации и насыщенностью их контактов с коллегами на когнитивном уровне;

- инновационность менеджеров и ее влияние на эффективность работы всей фирмы.

Большинство исследований личностной инновационности в рамках организационного контекста сливается с изучением инновационности организации, когда осуществляется анализ стратегического менеджмента этой организации [Cho, Pucik, 2005; Stieglitz, Heine 2007]. К. Кхаарабагхи и В. Ньюман выделяют следующие типы инноваторов в организации [Chaharabaghi, Newman, 1996]:

- инновационных криэйторов, которые продуцируют новые модели и являются создателями в полном смысле этого слова;

- инновационных исполнителей, которые управляют процессом перехода организации к новой модели;

- инновационных «стабилизаторов», которые фиксируют изменения в организации и вводят ее в новое стабильное состояние.

Значительную роль приобретает изучение инновационных характеристик образовательных технологий и процедур, а также соответствующих личностных характеристик консультантов, тренеров и преподавателей [Freese, 1999; Lauriala 1992].

Преподавательская инновационность понимается как «многоспектный конструкт, который может включать в себя установку к принятию специфических инноваций, личностные характеристики преподавателя, определяющие его отношение к новому, процесс «интериоризации» принятых им инноваций, а также его пролонгированное участие в профессиональных видах деятельности, связанных с нововведениями...» [McGeown 1980].

Современное состояние дел в области изучения инноваций демонстрирует выраженную активизацию психологических исследований в этой области. Это свидетельствует о том, что в процессе рождения, распространения и внедрения инноваций значительную роль продолжают играть личностные особенности участников данного процесса. Учитывая важность инновационного мышления человека, необходимо выделить особую важность

развития у него чувствительности к новым идеям, предложениям и технологиям, а также способности их дорабатывать и внедрять.

Таким образом, выполненный обзор позволяет рассматривать инновационность как способность человека находить, принимать, внедрять новое в свою жизнь.

Креативность и инновационность

Научная дискуссия о том, как соотносятся между собой понятия «креативность» и «инновационность» направлена на решение задачи всестороннего анализа процессов рождения, функционирования и распространения нового. Сегодня сосуществует два мнения:

- понятия «креативность» и «инновационность» определяют разные, но взаимосвязанные феномены;
- понятие «креативность» является составной частью понятия «инновационность».

Первая точка зрения представлена в работах авторов, которые считают, что креативность связана, прежде всего, с генерированием новых, потенциально полезных идей. Этими идеями можно обмениваться с другими, но они становятся инновациями только тогда, когда они уже применены на практике. Поэтому креативность можно считать «первым шагом» в последующих инновациях. Так, С. Маджаро считает, что креативность тесно связана с той частью инновационного процесса, который обычно называют «продуцированием новых идей». Дж. Хип дает оригинальное определение креативности как комплекса идей и концепций с учетом того, что дальнейшие инновации будут являться ее (креативности) конкретной реализацией. П. Титас относится к креативности как к рождению потенциально новых идей пока только в фантазии автора. В этом случае инновационность – это способность человека на когнитивном и, если это необходимо, поведенческом уровнях обеспечить появление, восприятие и возможную реализацию этих идей.

Вторая точка зрения представлена в работах М. Уэста. Автор считает, что креативность – это составная часть инновационности. Инноватора он рассматривает как человека с достаточно высоким уровнем как креативности, так и инновационности, который

способен не только продуцировать новые оригинальные идеи, но и применять их на практике.

Одной из наиболее важных задач является изучение условий, содействующих проявлению креативности и инновационности. Воплощение новых идей зачастую сталкивается со значительными трудностями. Эти трудности могут быть обусловлены как организационными причинами (негибкость существующей структуры, ее невосприимчивость к новым идеям, решениям и т.д.), так и психологическими (стереотипность мышления, консервативные установки и пр.).

Среди условий, стимулирующих креативность и инновационность, выделяются следующие:

- ситуации незавершенности или открытости в отличие от жестко заданных и строго контролируемых;
- разрешение и поощрение множества вопросов;
- стимулирование ответственности и независимости;
- акцент на самостоятельных разработках, наблюдениях, чувствах, обобщениях.

Препятствуют развитию креативности и инновационности:

- избегание риска;
- стремление к успеху во что бы то ни стало;
- жесткие стереотипы в мышлении и поведении;
- конформность;
- неодобрительные оценки воображения (фантазии);
- преклонение перед авторитетами.

Таким образом, выполненный обзор показал, что использование понятий «креативность» и «инновационность» расширяет границы научных представлений о способности человека к порождению и созиданию нового, позволяет дифференцировать нюансы творческой активности современного творца и деятеля.

Литература

Большой психологический словарь / Сост. и общ. ред. Б. Мещеряков, В. Зинченко. – СПб., 2005.

Большой толковый психологический словарь. В 2-х т. / Пер. с англ. А. Ребера. – М., 2000.

Де Боно Э. Латеральное мышление. – СПб., 1999.

Новейший философский словарь / Сост. и гл. науч. ред. А.А. Грицанов. – 3-е изд., испр. – Минск, 2003.

Яголковский С.Р. Психология креативности и инноваций. – М., 2007.

©Минюрова С.А., 2009

М.Э. Рут, Е.Н. Иванова
Екатеринбург

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА В ДИСКУРСЕ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ XVIII-XIX ВВ.

Современные работы, посвященные языковой игре, последовательно анализируют ее особенности, опираясь на материал современных текстов или на тексты прошлого века. Это не лишено оснований – именно в XX столетии языковая игра стала принципиально необходима практически каждой лингвокреативно настроенной языковой личности. Эксперимент над литературным языком, ставший практически обязательным для художников слова начала прошлого века, о чем свидетельствуют все литературные течения того времени, естественным образом предполагает развитие и такого феномена, как языковая игра. Ее основные параметры – богатая ассоциативность, осознанный поиск неожиданных средств при пользовании языковым арсеналом, путей нетрадиционного воплощения языковых системных связей и законов – как нельзя лучше отвечают экспериментальному пафосу эпохи. А к началу XXI века языковая игра становится своеобразной болезнью языка, с одной стороны, и с другой – одним из обязательных компонентов реализации метаязыкового сознания (достаточно посмотреть на нашу рекламу или, скажем, услышать Тимура Кизякова, ведущего передачи «Пока все дома» на Первом канале).

Между тем языковая игра существовала давно, просто не была так активно проявлена. Одним из первых фактов можно назвать «обработку» имени князя Мала в «Повести временных лет»: *Поиди за князь нашъ за **Маль** ибо имя ему **Маль** князю дедевьску,* – где явно обыгрывается омонимия вполне распростра-

ненного русского некалендарного имени (ср. фамилию *Маловы*) и слова *маль* (*малый*), имеющего, помимо чисто «размерного», значения еще и ‘незнатный, простой’, а также ‘ничтожный, незначительный’ [Срезневский 2: 107]. Фактом языковой игры воспринимается последовательная передача заимствованного *атаковать* как *оатаковать* у Петра I [«Ведомости» от 2 января 1703 года], которое вполне можно воспринять как игровое расчленение на приставку *о-* и *таковать* от *так* (буквально что-то вроде «и так и растак их разделить»), если учесть, что император прекрасно знал иностранные языки и вряд ли здесь позволил себе элементарную орфографическую ошибку.

Исторический аспект языковой игры изучен пока крайне мало, однако некоторые замечания возможно сделать уже сейчас.

В частности можно предположить, что во многом определяющим толчком для русского литературного языка в этом плане явилось ставшее необычайно активным в последней трети XVIII века взаимодействие с языком французским, где каламбурность уже в XVII в. была возведена в ранг обязательного элемента куртуазного поведения.

В связи с этим привлекают данные переписки отца и сына Демидовых – Акинфия Никитича и Прокофия Акинфиевича, из которых первый жил в середине XVIII в., второй же – как раз в «екатерининском веке».

А. Демидов в своих документах предстает как человек, способный выбрать языковые средства для реализации своей коммуникативной цели. Его речь индивидуальна и эмоциональна, он может даже пошутить, однако в целом тяготеет к единой деловой целеустановке в новом зарождающемся официально-деловом стиле по сравнению с языком приказов XVII в. и не допускает фактов игрового отношения к языку. В речи же П. Демидова прослеживается определенная создаваемая явно намеренно речевая маска простака и балагура. Он свободно использует и яркую образность, и фольклорную стихию, и средства языковой экспрессии, не гнушаясь даже нецензурщиной. Все это еще не собственно языковая игра, но та стихия, в которой она становится оправданной и даже необходимой.

Несомненны и сами игровые элементы. На фонетическом уровне они реализуются, прежде всего, как рифмованные фрагменты речи: *Катехисмусъ послалъ сколько тамъ учонья, что яишница драчная, наврала* (13.07.1780)⁶; *а'протчее писано все фабала строченая да'барыша дrochenая* (01.09.1780); *и'таперя у'вась одни харчи марчи* (30.10.1785) и т.п. Есть все основания предположить, что это использование функционирующих в народном узусе единиц, а не собственные авторские конструкции. Однако выражение *Пятница твая ушь пятитца* (26.12.1779) явно авторское, ситуативное, и здесь игра на звуковых ассоциациях не только создает эффект балагурства, но и явно содержит определенное приращение контекстуального смысла, правда, не улавливаемое через два века.

Фактом языковой игры является и обыгрывание фамилии знакомого заводчика по фамилии *Попов*, у которого сгорел завод, и Берг-коллегия дала указание об исключении его из состава заводовладельцев: *Поповъ сынъ достоинъ и'в'протопопы* (30.12.1779). Показательна формула *Попов сын* вместо фамилии *Попов*, свидетельствующая об осмысленном лингвокреативном акте сближения вполне распространенной и уже утратившей внутреннюю форму фамилии и лексемы *протопоп*.

Следующий этап – изменение в игровых целях фонетической или графической оболочки слова. Подобными фактами видятся неоднократно повторенное *присудственные места* (которое графика сближает с лексемой *суд*), а также лексема *чадотворцы*: *Мы, слава богу, молитвами московскихъ чадотворцовъ¹ здоровы* (25.09.1783) – ср. *чудотворцы*.

Слово *банкрот* в устах П.А.Демидова приобретает форму *панкрат* (а *банкротиться* – *панкратиться*), и вполне можно квалифицировать этот факт как осознанную языковую игру, основанную на созвучии с антропонимом *Панкрат*. Возможно, персонифицированный через знакомое имя *банкрот* свидетельствует и об адаптации заимствованного слова: автор делает его более знакомым и понятным для себя. Можно предположить,

⁶ В круглых скобках указана дата написания текста.

что имя выбрано не случайно, вернее, не только за фонетическое сходство (хотя в плане фонетики здесь можно увидеть насмешку над произношением немцев, у которых звонкие согласные часто предстают как их глухие варианты, и можно представить себе произношение [панкрот] от которого до *панкрат* только один шаг): ведь имя *Панкра(тий)* в переводе с греческого означает «всевластный», а этимоны календарных имен обычно прописывались в святцах, поэтому использование именно такого имени именно в таком значении вполне можно считать ироническим.

Встречаются у П.Демидова и контаминированные фразеологизмы: *из 'блохи сделали слона* (03.03.1785) и *волосы вянут (послушай'ка, какъ онъ хвастаетъ – волосы вянуть – 03.08.1783) – ср. делать из мухи слона, уши вянут.*

Конечно, приведенные факты могут свидетельствовать, прежде всего, о направленности языковой личности (П. Демидов расположен к языковой игре, а А. Демидов – нет), однако отсутствие фактов языковой игры у одного и наличие таковых у другого все же видится показательным.

Особого внимания заслуживают факты языковой игры в произведениях А. С. Пушкина. Блестяще владея французским языком, великий поэт не остался в стороне от указанной каламбурности. Да и высокой степени языковое чутье толкало его на смелое нарушение правил узуса на фоне верности законам языка. Его знаменитые новообразования (*Я влюблен, я очарован, словом, я огончарован; и кюхельбекерно и тошно*) ассоциативно насыщены: в фамилии *Гончарова* обнаруживается наведенная связь со словом *чары*, глагол *огончаровать* включается в ряд *очаровать, одурманить, ослепить, околдовать* и т. п.; в окказиональной категории состояния *кюхельбекерно*, помимо мотивации «как у Кюхельбекера», «как с Кюхельбекером», основанной на представлении об однокашнике как о нескладном, неуклюжем, неуместно ведущим себя человеке, «работает» также фоносемантическое наращение: звукокомплексы *кюх, хель, бе* в сочетании с рядом стоящим *тошно* ассоциируются с звуками кашля, отрыжки, рвотного позыва и т. п.

Своеобразным манифестом языковой игры можно рассматривать знаменитое «как уст румяных без улыбки, без грамматической ошибки я русской речи не люблю» – ср.: «В основе языковой игры лежит стремление достичь определенного эффекта эстетического воздействия...путем нарушения нормативного канона восприятия языковых единиц» [Гридина 1996: 4].

Отметим, тем не менее, что приведенные выше примеры относятся к пушкинским экспромтам – в его «серьезно» написанных произведениях подобных фактов или нет, или они не бросаются в глаза. Обратимся к столь же «экспромтному» материалу – к пушкинскому эпистолярному наследию. Использованы письма 1831–1837 гг. (все цитаты приводятся по: *Пушкин А. С. Собр соч.* в 10 т. Т. 10. – М., 1962). Путем фронтальной выборки выделено 15 фактов, которые можно трактовать как проявления языковой игры различных типов. Небольшое количество и неповторимое своеобразие текстовых фрагментов делает практически невозможной классификацию, поэтому просто рассмотрим их по порядку.

1. *Мы живем во дни переворотов – или переоборотов (как лучше?)* (М. П. Погодину, 3 января 1831 г.; имеется в виду французская революция 1830 г. и примирение Пушкина с Надеждиным). Игровой эффект достигается за счет создания окказионализма *переоборотов*, в котором приставка *пере-* приобретает значение чрезмерности действия, его избыточности: *переобороты*, т. е. излишнее количество оборотов.

2. *Сейчас отняли у меня экземпляр Надеждина* (Там же). Фамилия издателя в сочетании с самой ситуацией (забирают экземпляр журнала) толкает автора на использование глагола *отнять* (вместо более нейтрального *взять*, *забрать*), что провоцирует игровое сближение с фразеологическим сочетанием *отнять надежду*.

3. *Яковлев издает к масленице альманах «Блин». Жаль, если первый блин его будет комом... Яковлев тем еще хорош, что отменно храбр и готов намазать свой блин жиром Булгарина и икрою Полевого* (П. А. Вяземскому, 2 января 1831 г.). В письме развернуто эксплуатируется подмена мотивирующей модели:

название журнала, созданное метонимически (журнал, подобно блинам, вместе с блинами появляющийся в масленицу), трактуется как мотивированное метафорически (журнал подобный блину) – отсюда возможность привлечения фразеологизма, используемого в буквальном значении, описание предполагаемого содержания журнала через процедуру начинки блинов (с попутной метафорической характеристикой журнальных материалов и их авторов).

4. *Мы не так-то легки на подъем. Ты без ноги, а я женат* (Н. И. Кривцову, 10 февраля 1931 г.). Объединение в одной синтаксической конструкции семантически различных элементов: буквальная семантика (человеку трудно передвигаться, поскольку нет ноги) механически объединяется с переносной (человеку трудно решиться на перемены в жизни, поскольку он обременен семьей).

5. *Взять жену без состояния – я в состоянии, но входить в долги для ее тряпок – я не в состоянии* (П. А. Плетневу, 16 февраля 1831 г.). Игровое сталкивание двух разных значений многозначного слова, одно из которых к тому же фразеологически связано: *состояние* ‘имущество, капитал, собственность’ – и *быть в состоянии* ‘обладать возможностью, мочь’

6. *Страховать жизнь еще на Руси в обыкновение не введено, но войдет же когда-нибудь; покамест мы не застрахованы, а застращены* (П. В. Нащокину, 20 июня 1831 г.). Нарочитое столкновение квазипаронимов *застраховать* и *застращать*.

7. *Пришли нам своих стихов и проз* (П. А. Вяземскому, около 15 октября 1831 г.). Типичная «грамматическая ошибка»: употребление слова *проза* во множественном числе, в данном случае мотивированное потребностью подчеркнуть желание получить максимально большое количество материалов для журнала. (Ср. в письме Н. М. Языкову от 18 ноября того же года: *Торопите Вяземского, пусть он пришлет мне своей прозы и стихов*).

8. *Пойду сегодня же назидать Уварова и кстати о смерти «Телеграфа» поговорю и о Вашей. От сего незаметным и искусным образом перейду к бессмертию, его ожидающему. Авось уладим* (Н. В. Гоголю, 13 мая 1834 г.). Вновь игра прямыми и

переносными значениями: *смерть* «Телеграфа», т. е. прекращение выхода журнала в связи с его запрещением сталкивается с использованием слова *смерть* в прямом значении (хотя и с некоторым преувеличением – речь идет всего лишь о слабом здоровье Гоголя); к этому прибавляется слово *бессмертие* в значении ‘слава’, которое вновь переводит семантику на переносный уровень.

9. *В корректуре я прочел, что Пугачев поручил Хлопуше грабеж заводов. Поручаю тебе грабеж Заводов – слышишь ли, моя Хло-Пушкина? ограбь Заводы и возвратись с добычей* (Н. Н. Пушкиной, не позднее 26 июля 1834 г.). Увлеченный историей пугачевского бунта, поэт играет словами, отгалкиваясь от совпадения *грабеж заводов* – поездка жены в Полотняный Завод с надеждой получить какую-то материальную помощь от родни (т. е. «*ограбить*»). Развиваясь, отождествление ситуаций приводит к игровому окказионализму *Хло-Пушкина*. На наш взгляд, данный факт интересен именно своей обнаруживающейся этапностью возникновения игровых фактов.

10. *Вы спрашиваете, кто секретарь у нас в академии? Кажется, еще не решено. Улисс Лобанов и Аякс Федоров спорят об оружии Ахилла. Но оно достанется чуть ли не Языкову-Нестору (по крайней мере, издателю Нестора)* (И. И. Дмитриеву, 26 апреля 1835 г.). Типичная для XVIII–начала XIX вв. эксплуатация античных образов приобретает игровой оттенок благодаря несовместимости античных имен и русских фамилий. Кроме того, античный Нестор отождествляется с Нестором древнерусским, продолжая переключку своего и чужого.

11. *Был вечер у Вяземской и видел у ней beau Bézobrazof* (Н.Н. Пушкиной, 27 сентября 1832 г.); *Красавец Безобразов кружит здешние головки...* (Н. Н. Пушкиной, не позднее 3 октября 1832 г.). В двух хронологически близких письмах обыгрывается оксюморонность сочетания семантики характеризующего слова (русское *красавец*, французское *beau* ‘прекрасный’) с внутренней формой фамилии *Безобразов*.

В последнем из рассмотренных примеров языковая игра проявляется не только в русском, но и в иноязычном фрагменте

текста. Языковая игра на двуязычном материале представлена и в других примерах.

12. *Батюшка, Ваше сиятельство! побойтесь Бога: я ни Львову, ни Очкину, ни детям – ни сват ни брат. Зачем мне *sot-действовать** (В. Ф. Одоевскому, декабрь 1836 г.). Сочетание русского *действовать* с французским *sot* ‘глупый’ (фонетически [со]) дает игровое наложение семантики ‘содействовать’ + ‘глупо действовать’ + ‘глупо содействовать’.

13. *Бель-сёрам поклон. Как надобно сказать: бель серы или бель сери?* (Н. Н. Пушкиной, 21 сентября 1835 г.). Грамматическое освоение французского *belle-sœur* ‘свояченица’ происходит не без ассоциации с прилагательным *серый* (бель серы) и известным глаголом не самого возвышенного значения.

14. *Жид забавлял его во всю дорогу приятным разговором, например, по-немецки рассказывал ему Iwan Wijiguin (ganz charmant!)* (Н. Н. Пушкиной, 8 декабря 1831 г.). Комизм ситуации (жид по-немецки рассказывает содержание русского романа) подчеркивается графически (название романа «Иван Выжигин» транслитерируется смесью французских и немецких приемов транслитерации) и на уровне лексической сочетаемости (немецкое *ganz* ‘очень’ + французское *charmant* ‘прелестно’).

15. *Ma foi oui – le joli frère est bien mal* (Е. М. Хитрово, август – первая половина сентября или конец октября – декабрь 1832 г.). Этот факт комментируется как каламбур в самом издании: во французском *beau frère* ‘шурин’ прилагательное *beau* ‘прекрасный, добрый’ заменяется на синоним *joli* ‘красивый, миловидный’. Поскольку второй из синонимов носит более сниженный характер, замена, очевидно, придает высказыванию иронический оттенок.

Как видно из материала, адресатами отмеченных языковой игрой писем оказываются только близкие поэту люди, равные ему (друзья, жена). Единственное исключение – письмо И. Дмитриеву, но в нем больше стилистической изысканности, чем языковой игры.

Является ли языковая игра у Пушкина фактом его идиостилия или обязательным компонентом функционирования языка, отве-

тить пока трудно. Отметим, однако, что в просмотренных нами письмах М. Ю. Лермонтова подобных фактов не обнаружено, а его «альбомные» стихи демонстрируют лишь самое банальное осмысление внутренней формы слов:

Не странно ль, что зовут Вас *Вера*?

Ужели можно *верить* вам?

В произведениях других писателей и поэтов XIX в. языковая игра, если и присутствует, не ощущается как заметное явление. Это особенно бросается в глаза, если сравнить XIX и XX века – налицо явный резкий скачок в сторону обостренной метаязыковой рефлексии. Пушкин же, как и во всем, вновь обогнал свое время и стал провозвестником нового явления в языке.

Литература

Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. – Екатеринбург, 1996.

©Рут М.Э., 2009

©Иванова Е.Н., 2009

РАЗДЕЛ II. ПРОСТРАНСТВО ЯЗЫКОВОГО КРЕАТИВА

Е.Л. Березович, Е.Д. Казакова
Екатеринбург

ВОКРУГ *БАЙКОВОГО ЯЗЫКА*: МЕТАЯЗЫКОВАЯ МЕТАФОРА КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ЛИНГВОКРЕАТИВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Воссоздавая окружающий мир, язык описывает и самое себя, причем такое отражение может быть и «прямым», и метафорическим, закрепленным в метаязыковых метафорах. Несмотря на то, что к подобным приемам прибегали классики лингвистической науки (ср., к примеру, метафорическую «широту» Соссюра, пробовавшего различные образные коды для обозначения языка и его связей с речью, или же «глубину» Шлейхера, детально разрабатывавшего натуралистический код), роль метаязыковых метафор для понимания сущности языка, как представляется, пока остается недооцененной. Особенно это касается «наивной» метаязыковой (и в то же время лингвокреативной) деятельности, которая станет объектом нашего анализа.

Будучи одновременно способом познания действительности и способом репрезентации результатов этого познания, метафора хранит комплекс представлений о процессе речи и системе языка. С ее помощью означиваются разные компоненты ситуации коммуникации: участники коммуникации, сам процесс речи и его свойства, результат речи и т. д. Различны и предметно-тематические коды, являющиеся источниками метафоры. Как показывает материал, в русской народной языковой традиции (диалектах, общенародном языке, просторечии, а также некоторых социолектах) наиболее продуктивным можно считать **производственный** код, позволяющий описать языковую деятель-

ность через процессыковки, литья, лепки, деревообработки, шитья, приготовления пищи и др.

В рамках этого кода, в свою очередь, наиболее активной и обширной является «**ткаческая**» / «**тканевая**» метафорическая модель, включающая в себя многочисленные обозначения речи, в основу которых положены наименования одежды, материалов для ее изготовления, а также процессов прядения, шитья, кройки и т. п. Мы рассмотрим лишь часть лексических единиц, реализующих эту модель, – метафорические обозначения различных дефектов речи или отклонений от норм речевого поведения (реже, в соответствии с метонимическим переносом, людей с такими дефектами и отклонениями), созданные на основе наименований **тканей**. Факты русской языковой традиции будут рассматриваться с привлечением параллелей из славянских языков (реже романо-германских), а также контактирующих с русским языком финно-угорских народов. Выбор этой группы лексики обусловлен тем, что она является более сложной в мотивационном отношении, чем другие составляющие «ткаческой» модели (положим, глагольные обозначения процессов речевой деятельности). Одним из «темных» слов, нуждающихся в мотивационной реконструкции, является обозначение известного арго – *байковый язык*. Оно легло в основу названия этой работы – и с него мы начнем анализ материала, систематизированного по наименованиям тканей и материалов, на базе которых образованы изучаемые метафоры. Таким образом, нами выделяются разделы **БАЙКА**, **ШЕРСТЬ** (ШУБА), **КОЖА**, **СУКНО**, **ШЕЛК** (этим перечнем не исчерпывается набор названий тканей, участвующих в метаязыковых метафорах, но другие названия либо менее продуктивны, либо мотивационно прозрачны. Они будут упомянуты в качестве мотивационных параллелей).

БАЙКА

По определению В. И. Даля, *байковый язык* (или *музыка*) – «вымышленный, малословный язык столичных мазуриков, воров и карманников» [Даль 1: 38–39]. Великий русский лексикограф в середине XIX в. составил словарь этого языка (см. современную публикацию в [Даль 1990]) и описал некоторые его

особенности, ср.: «Столичные, особенно питерские, мошенники, карманники и воры различного промысла, известные под именем мазуриков, изобрели свой язык, впрочем, весьма ограниченный и относящийся исключительно до воровства. Есть слова, общие с офенским языком: *клёвый* – хороший, *жулик* – нож, *лепень* – платок, *ширмам* – карман, *пропулить* – продать, но их немного, больше своих: *бутырь* – городской, *фараон* – будочник, *стрела* – казак, *канна* – кабан, *камышовка* – лом, *мальчишка* – долото. Этим языком, который называется у них *байковым*, или попросту, *музыкой*, говорят также все торговцы Апраксина двора, как надо полагать, по связям своим и по роду ремесла» [Даль 1: LXXVII].

Почти в одно время с Далем этим языком заинтересовался Вс. Крестовский, который упоминал его (и даже использовал некоторые слова) в своем романе «Петербургские трущобы» (1863): «У воров и у мошенников существует своего рода условный язык (*argot*), известный под именем “музыки” или “байкового языка”. <...> в нем <...> заметен сильный наплыв слов, звучащих очевидно не славянскими звуками. Не говоря уже о звуках отчасти польских, отчасти малорусских, вы весьма часто слышите в “музыке” слова вполне восточного происхождения <...>. Это смешение объясняется самим составом мошеннического сословия, служащего широким стоком для всех национальностей» (цит. по: [Козловский 1: 29–30])¹.

Существует несколько версий относительно происхождения выражения *байковый язык*. Две из них, упоминаемые чаще других², были сформулированы В. И. Далем: «от *байки*, суконный, картавый? или от глаг. *баить*?» [Даль 1: 38–39]. Если В. И. Даль подает эти версии как равноправные, то М. Фасмер (а вслед за ним и некоторые другие авторы) отдает предпочтение второй:

¹ Подробнее об изучении байкового языка см. в предисловии А. Л. Топоркова к публикации словарика В. И. Даля [Топорков 1990], а также в книге В. Д. Бондалетова [Бондалетов 2004].

² Другие версии менее вероятны, см., к примеру, предположение о связи выражения *байковый язык* с англ. *buy* ‘покупка, сделка; покупать’ [www.newparadigma.ru/engines/NPforum/read.aspx?m=230126].

«Возможно, первоначально шуточное образование от *байка* ‘сказка, небылица’» [Фасмер 1: 108]. Несмотря на правдоподобность этой версии, она встречает некоторые возражения: во-первых, от сущ. *байка* ‘небылица’ ни в одной форме существования русского языка, как свидетельствуют словари, не образуется прилагательное **байковый*; во-вторых, в основу обозначений тайных языков, вроде бы, не кладутся глаголы типа *баять*, с которыми связаны представления о красноречии (хотя, конечно, переход «сказка, небылица» → «что-то ложное» → «неправильное, непонятное» вполне возможен).

В свете идей, высказываемых в данной работе, более аргументированной выглядит «тканевая» версия: выражение образовано от *байка* ‘мягкая ворсистая хлопчатобумажная или шерстяная, полушерстяная ткань’. Сформулируем аргументы.

Изучаемое выражение, как и другие факты арготического лексикона, возникло, скорее всего, внутри арго, а не дано извне, – и значит, в нем реализуются особенности лингвокреативной деятельности носителей арго и законы арготического словообразования. Один из продуктивных способов словообразования в тайных языках такого рода – шифровка известных слов (общенародных, диалектных, просторечных) путем замены их гипо-гиперонимами, семантическими аналогами и т. п., ср., к примеру, *обруч* ‘кольцо’, *коньки* ‘сапоги’, *бурка* ‘шуба’, *квас* ‘виноградное вино’, *юбочка* ‘пиджак’; *босьяк* – пролетарий, *боты* – башмаки, *охота за дичью* – кража кур и всякой домашней птицы³ [Козловский 1: 22, 57, 58, 68; 3: 136].

Можно предположить, что и выражение *байковый язык* – это «кодирование» некоего широко распространенного семантического аналога. Поиск такого аналога привел нас к двум возможным «тканевым» источникам. Исходным могло быть общенародное выражение *суконный язык*, значение которого в середине XIX века отличалось от современного и в словаре В. И. Даля зафиксировано как ‘картавый, шепелявый (язык)’ [Даль 4: 358].

³ Здесь приведены как слова из «байкового языка» петербургских мошенников, так и факты других воровских лексиконов, образованные по сходным моделям.

Другой вариант источника кодирования – выражение *шерстяной (шубный) язык*, также обозначающее различные дефекты речи или отклонения от норм речевого поведения, а также людей с такими отклонениями. Подробнее об этих выражениях, об их семантике и мотивации см. ниже – соответственно в разделах ШЕРСТЬ (ШУБА) и СУКНО.

Воровское аргю «малословно», речь «мазуриков» воспринимается как картавая (ср. *картавые* ‘прозвище жителей г. Коврова (за офенский язык)’ [ПРН: 334]⁴), в ней, судя по описанию Крестовского, много заимствований, в том числе польских, которые воспринимались как «шепелявые», – и эти характеристики наилучшим образом соответствуют свойствам «шерстяного» и «суконного» языка. В то же время они сопротивляются семантике глагола *баять*, который, как указывалось выше, употребляется обычно по отношению к многословной, свободно текущей речи.

Существенным аргументом в пользу высказываемой версии являются лингвогеографические характеристики выражений *байковый* и *шерстяной (шубный) язык*. «Шерстяная» («шубная») метафора фиксируется в той среде, которая окружала Петербург (архангельские, вологодские диалекты, русские говоры Карелии). Эта языковая стихия, несомненно, была известна петербургским «мазурикам» и являлась (в силу своей территориальной ограниченности) благодатной почвой для их лингвокреативной деятельности.

Таким образом, *байковый язык*, по нашему мнению, – арготический аналог широко употребительного в говорах Русского Севера *шерстяного (шубного) языка* или же общерусского *суконного языка*.

Перейдем к рассмотрению других «тканевых» метафор речи и языка.

⁴ Приведем пояснение Г. П. Смолицкой: «Это прозвище дано жителям Коврова потому, что среди них было много коробейников, офеней – торговцев мелким товаром, имевших свой тайный (профессиональный), непонятный окружающим (отсюда и картавый) язык» [Смолицкая 2002: 156].

ШЕРСТЬ (ШУБА)

Стержнем рассматриваемой нами метаязыковой метафорической модели являются обороты *шерстяной* и *шубный язык*, обладающие наиболее широким спектром значений и дающие наиболее разработанное представление о различных гранях народного восприятия процесса речи и системы языка. По данным лексикографических источников, интересующие нас выражения имеют следующие лингвогеографические характеристики: *шерстяной язык* – арх., влг. [КСГРС, КСРНГ], *шубный язык* – арх., влг., карел. (рус.), перм., свердл., тобол. [КСГРС, Патканов–Зобнин, СВГ, СПГ, СРГК, СРГСУ]. Таким образом, фразеологизмы фиксируются на Русском Севере и в дочерних говорах Среднего Урала и Западной Сибири.

Эти обороты имеют в целом совпадающие спектры значений, поэтому целесообразно описать их совместно. Чтобы не дублировать подачу значений при каждом факте, представим обобщенные формулировки, иллюстрируемые показательными контекстами:

– о речи с артикуляционными дефектами (картавой, шепелявой и т. п., о заикании): арх. «Плохо говорит или не выговаривает слова, дак язык у него шубный или шерстяной»; «Я вот щас шерстяной язык, зубов-от нет»; «У него шерстяной язык, он полузапинается, чего-то не выговаривает. Когда произношение нечеткое»; «Шубный язык – это когда буквы не выговаривает: “р” не выговаривает или вместо “л” говорит “в”»; «Шубный язык, картавит ли чё, каша во рту, мямля»; влг. «А бывает, что и не выговариват человек некоторых букв, так про его и говорят, что у него шубный язык» [КСГРС]; влг. «Шубный язык-то у меня, худо говорю. Слово дак не выговорить другое» [СВГ 12: 106]; тобол. *шубенный язык* ‘так характеризуют выговор того лица, которое пришепetyвает, вместо *шуба* говорит *сшуба* и пр.’ [Патканов–Зобнин: 518];

– о тихой, приглушенной речи: арх. «У него шубный язык, слова-то получаютя глуховато, толстоязыкий он такой» [КСГРС];

– о косноязычной, немногословной речи: влг. «У меня язык-от шубной, эдак не вороциет так ловко. Дак уж я буду по-своему...» [СВГ 12: 132]; карел. (рус.) *шубный* ‘косноязычный’ [СРГК 6: 913]; арх. *шубный язык* ‘о человеке, говорящем невнятно и неохотно’: «Бывает, что буквы-то пропускают. И потом еще скрытный он. Так это все обобщить – шубный язык. Он как инвалид, этот шубный, и он говорит-то, не все слова поймешь» [КСГРС];

– о речи пьяных: влг. «Пьяный вот нацънет ляпать шубным языком» [КСГРС];

– о детском лепете: влг. «Вот вымнет шубный язык-от, тогда и поймешь, чего говорит» [СВГ 12: 131];

– о нелитературной, диалектной речи, которая оценивается как «неправильная»: влг. «Языки шерстяные у нас, вы культурные, а мы что прежде воротим»; арх. «Шубный язык, деревенский, не может говорить, слабо выговаривает слово»; арх. «Язык-от был шубной у старух, не вымят, что наши шубы»; «Серость в деревне, языки-то шубные, неразвитые языки, говорим мало»; влг. «По шубному языку видно, што вологодский телёпал»; «Шубный язык приехала изучать?»; «Шубные слова все наши записали» [КСГРС]; перм. *шубный язык* ‘невыразительная, неправильная речь’: «Язык-от шубной у нас, у стариков, а у вас, у молодых-то, шелковый» [СПГ 2: 571];

– о склонности к болтовне, сплетням, злословию: арх. «Вечером меня посватали, наутро вся деревня уж знала, вот у него шерстяной язык, продажный, сплетник»; «У него шубный язык. Болтает и врет. Мелет и мелет. Когда уж шубный язык скажут, то это Емеля настоящий. Так ему и не верят» [КСГРС];

– о речи, содержащей недоброе предсказание: влг. «У меня язык шерстяной: что скажу, то и делается, сказала, что здесь ничего не вырастет, так и вышло» [СВГ 12: 132]; арх. ‘о человеке, который часто предсказывает недоброе’: «Эх, шубный язык, беду гадаешь»; «Шубный язык ты, чего керкаешь⁵!» [КСГРС]; влг. «Шубный язык заранее все знает» [СВГ 12: 106].

⁵ Ср. арх. *керкать* ‘«каркать», говорить что-л. недоброе, кощунственное’ [КСГРС].

Интересно, что это значение оказалось отраженным в художественном тексте, ср.:

«– Ты же заметил, что я скажу, все сбывается?»

– Не заметил, – отозвался Космач.

– Как? Помнишь, зимой, когда рыбачили у мельницы? Я же сказал, не лезь на кромку, провалишься! И ты провалился!

– Да у тебя просто язык шерстяной!

– Ну вот посмотришь!» (С. Алексеев. Покаяние пророков) [allbest.ru/library/texts/tr/alek13/1.shtml].

Особенности ввода оборота *шерстяной язык* в текст, кажется, говорят о том, что это в данном случае не окказиональный авторский образ, а известное писателю узуальное выражение. Возможно, автор текста знаком с севернорусскими говорами; нельзя исключить и того, что фразеологизм известен за их пределами.

Данный набор значений⁶ характеризует как план выражения, так и план содержания речи, но акцент делается на содержательной стороне, поскольку из внешних параметров выбираются те, которые препятствуют пониманию смысла (картавость, заикание, приглушенный голос и др.). Таким образом, общий признак, объединяющий данный спектр значений, – смысловая неполноценность / ненормативность речи. Значение ‘недоброе предсказание’ производно, по всей видимости, от значения ‘сплетни, злословие’ (другие факторы, обусловившие появление этого значения, будут рассмотрены ниже).

Значимым фактором, обуславливающим разработанность этой метафоры и множественность возможных мотивационных решений, является особенность семантики производящих слов *шерсть* и *шуба*. В общенародном (в том числе литературном) русском языке словом *шерсть* обозначается ‘волосной покров

⁶ В представленном семантическом перечне слово *язык* употребляется в «коммуникативном» смысле. Особняком стоит значение, связанное с языком «соматическим» (который, как и «коммуникативный» язык, плохо выполняет свои функции): арх. *шубный язык* ‘язык, плохо чувствующий вкус пищи’: «Шубный стал язык – это вроде как обожженный или не чувствует вкуса» [КСГРС].

животных' и 'волокно (и сотканная из него ткань), изготовленное из этого волосяного покрова'. Производящее слово *шуба* имеет общенародные (литературные) значения 'верхняя зимняя одежда из меха, на меху (обычно с длинными лапами)' и 'шерстяной покров некоторых животных'. В то же время в говорах ставятся специфические акценты: если носитель литературного языка воспринимает 'шерстяной покров животных' как некоторую метафору на базе «одежного» значения (звери «носят» свои шубы «при жизни», как люди), то в диалектах, помимо такого восприятия, делается также акцент на снятой шкуре, пригодной для изготовления различных изделий – собственно шуб, рукавиц, одеял и др., ср. влг., карел. (рус.) *шуба* 'шкура, мех (чаще всего овчина)' [КСГРС; СРГК 6: 912], влг. *шуба* 'одеяло' [СВГ 12: 105], арх., влг., карел. (рус.) *шубенки, шубницы* 'меховые рукавицы (как правило, овчинные); варежки из овечьей шерсти' [КСГРС; СВГ 12: 105–106], арх., влг. *шубный* 'меховой, шерстяной' [КСГРС], влг. *шубный* 'сделанный из овчины' [СВГ 12: 106] и др. Таким образом, рассматриваемые слова обозначают как волосяной покров животных, так и изделия из него (но шерстяные изделия более тонкие, изготавливаются прядением, шубные – обработкой шкур и шитьем).

Соответственно производная семантика может высвечивать свойства шерсти и шубы как атрибута животных или же как материала для изготовления одежды (самой одежды), т. е. исходить из «природной» или «культурной» трактовки этих реалий. По этой причине мотивация данных фразеологизмов не может не быть комплексной, многогранной. В ходе семантической реконструкции мы постараемся учесть различные грани образа, тесно связанные между собой.

Шерсть – атрибут животных \Rightarrow *шерстяной язык* имеет свойства «звериного» языка. Молчаливому или говорящему грубо и невнятно человеку могут приписываться свойства животного: арх. «Шубный язык – это что шерстяной, они все относятся к мехам. С мехами сравнивают, потому что

они неровные. Торчмя торчит шерсть у дикого зверя»⁷ [КСГРС]. Человека, говорящего как зверь, на Русском Севере называют также *дикошёрстным*, ср. арх. *дикошёрстный* ‘неразговорчивый, некоммуникабельный’, ‘болтливый’, ‘такой, который говорит неправду’: «Дикошёрстный врёт всю дорогу и всё: “Ну, ненормальный, чё-то не хватает у него. Бабушка на фронте, дедушка в тылу”»; «Молоть языком может без конца. Много, дико говорит. Дикошёрстная она» [КСГРС].

Для народного образного мышления вполне естественно приписать свойства языка как орудия коммуникации языку как части тела. Отсюда образ нарастающей на «соматическом» языке или зубах шерсти⁸, которая вызывает аномалии в речевом поведении⁹. Этот образ обнаружен нами как в славянских языках, так и в германских и финно-угорских. Например, чешские диалектные фразеологизмы содержат представление о том, что выросшая на языке шерсть «тормозит» речь, становится причиной молчания: *jazyk mi zchlupatěl* («язык у него стал мохнатым») ‘сделался молчаливым’, *narostou mi chloupky na jazyku* («у него выросли шерстинки на языке») ‘то же’ [Zaorálek: 141, 143]. Согласно образной фразеологии коми, шерсть на языке влечет за собой косноязычие: литер. *гõна кывъя* («с покрытым шерстью (перьями, волосами) языком») ‘косноязычный’ [КРС: 154], диал. иж. *гõна кылъя*, *гõна кыла* («с шерстяным языком») ‘шепелявый, неясно говорящий’ [СКЗД: 87]. Синонимом *шер-*

⁷ Образ «торчащих» слов отражен также в смол. *слова торчмя идут* ‘о грубой, неграмотной речи’ [ССГ 10: 48].

⁸ Ср., кстати, карел. (рус.) *язык зарастет (заросся)* ‘о невозможности пошевелить языком’: «Молчать все время, да язык зарастет» [СРГК 2: 189, 191].

⁹ Отметим, что образ нарастающей шерсти свидетельствует об «озверении» человека не только в плане владения языком, ср., например, новг., пск. *обрастать волчьей (собачьей) шерстью* ‘становиться своевольным, нахальным’, волгогр. *обрастать волчьей шерстью* ‘становиться нелюдимым’ [БСРП: 749]. Вспоминается метафора нарастающих шерстью ушей, которые служили в повести А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу» индикатором интеллектуального «одичания» научных сотрудников.

сти является *мех*, ср. *мех на языке* ‘о невнятно говорящем человеке’ [ЛЗА: просторечие г. Саранска]. Этот образ встречается и как авторская метафора: «...А Вы сказали мне: “Порви, // Порви навек со здравым смыслом!” // Вскочив, махнули помелом, // И разразились диким смехом, – // Стал треугольным в горле ком, // Язык во рту покрылся мехом... // Мех с языка я сбрил мечом. // Мне не впервой, привык – рутина...» (Шурик-медик <псевдоним автора>, интернет-газета «Навязчивая мысль», № 184)¹⁰.

Наоборот – отсутствие шерсти расковывает речь, ср. серб. *без длаке на језику* (*говорити*), *длаке на језику немати* ‘открыто, без стеснения, без каких-либо предосторожностей (говорить)’ [РСХКНЈ 4: 362]. Рассматриваемый образ может повернуться другой своей гранью: «животная немота» сменяется агрессивностью, несдержанностью в речевом поведении, ср. чеш. *mluvit od srsti* ‘говорить прямо, естественно, «как Бог на душу положит»’ [Zaorálek: 366], *chlupatý jazyk* («мохнатый язык») ‘о том, кто развязан, несдержан на язык, неприятен своими речами’ [PSJČ I: 1053], а также нем. *Haare auf den Zähnen haben* («шерсть на зубах иметь») ‘быть зубастым; быть бойким на язык’ [АВВУУ Lingvo 11].

Говоря о «звериных» аллюзиях *шерстяного языка*, следует упомянуть еще один момент. Как было показано выше, *шерстяной язык* имеет некоторые черты необщезвестного языка и даже языка «посвященных» (ср. значения ‘местный говор’ и ‘недоброе предсказание’). Тайные языки могут получать «животные» наименования, ср. литер. *птичий язык* ‘тайный, закодированный язык’ [ССРЛЯ 11: 1642], жарг. *рыбий язык* ‘воровской жаргон’ [БСРП: 768]: это поддерживается важным для народной культуры представлением об особых магических свойствах языка животных, в том числе способности предсказывать будущее [Гура 1997: по указателю (язык животных)]. Таким образом,

¹⁰ Здесь и далее цитаты из авторских текстов подробно не паспортизируются, даются только указания на автора. Цитаты извлечены преимущественно из ресурсов Интернета. Если автор использует псевдоним или ник-нейм, дополнительно указывается название сайта.

шерстяной язык (как тайный, магический = звериный) может встать в один ряд с *птичьим* и *рыбьим*.

Фразеологизм *шерстяной язык* в значении 'недоброе предсказание' может отсылать также к нечистой силе – к черту. Как известно, наличие шерсти – устойчивая черта внешнего облика этого демонологического персонажа, которая отражена и в языке, ср. *косматый* 'черт' [РДС: 577]. «Чертовы аллюзии», на наш взгляд, содержатся в некоторых обозначениях бранной речи, «чертыхания», ср. забайк. *дать косматого* 'выругать, выбранить' [СГСЗ: 114], а также *мохнатое слово* 'бранное слово' [ЛЗА: просторечие г. Пермь]. Однако предположение о «чертовом следе» в выражении *шерстяной (шубный) язык* по своей доказательной силе выглядит пока весьма слабым и нуждается в дополнительных аргументах, которые могут обнаружиться в ходе дальнейших исследований.

Рассмотрев возможности истолкования *шерстяного языка* в связи с отсылкой к животным (черту?), обратимся к другим мотивационным линиям.

Шерсть ворсистая ⇒ *шерстяной язык* негладкий, грубый. Возможность такой мотивации осознается носителями диалекта, ср. арх. «Шубный язык у него, слова не выговаривает, у шубы ворсинок много – поэтому шубный»; «Речь невнятна, непонятная, букву не выговаривает. Говорят: шубный или шерстяной язык. В речи непорядок. Шерсть шершавая, поэтому и говорят так» [КСГРС]. В данном случае на первый план выходит еще одна сторона изучаемого мотивационного комплекса – тактильные ощущения от шерсти, меха. Они с особой наглядностью отражены в контексте «Речь твоя словно по сердцу шерстит», который приводится В. И. Далем как иллюстрация к твер. *шерстит* 'царапать, драть, как сукно по телу' [Даль 4: 630]. Речевые характеристики *гладкий / негладкий, грубый* говорят о естественности восприятия языковой деятельности через призму осязания; ср. коми (рус.) *шершавый язык* 'кто-либо имеет дефект речи, говорит непонятно, невнятно, нечленораздельно' [Кобелева 2004: 298], а также крылатое выражение *говорить шершавым языком плаката*, восходящее к знаменитому стихо-

творению В. Маяковского. В польском языке фиксируется оборот *słowo szorstkie* 'грубое слово' [Skogupka 2: 144], при этом прилагательное *szorstki* в настоящее время имеет значения 'шероховатый', 'суровый, резкий'¹¹, 'незвучный, хриплый', однако этимологически оно связано с *шерстью*: заимствовано из укр. *шерсткий*, производного от сущ. *шерсть* [Boгуś: 605]. Укр. *шерсткий* 'жесткий, шероховатый' также получает «речевое» значение 'негладкий (о произношении)', ср.: «Наші голосні і згласні літери в його виходили такими шерсткими» [Гринченко 4: 493].

Субстантивная метафора шерстяного языка как «шершавого», жесткого материала органично дополняется метафорой глагольной: процесс обретения речи трактуется как обработка шкур, кож, их «смягчение»¹², ср. влг. *вымять*¹³ *шубный язык* 'научиться говорить (о ребенке)' [СВГ 12: 131]. Язык, не прошедший еще такой обработки, осознается как *невымятый*, ср. влг. *невымятый язык* 'нелитературная речь': «У нас язык корявой, невымятый»; «Невымятый язык-то, ты говори мне, а то ведь и обижу зазря» [СВГ 5: 89]; напомним также приведенный выше архангельский контекст: «Язык-от был шубной у старух, не вымят, что наши шубы»¹⁴.

Другая грань образа связана со структурой материала. Шерсть, мех – рыхлый, неплотный материал ⇒ *шубная речь* «глухая», негибкая, бесструктурная. Как в предыдущем случае, «рыхлость» материала сказывается и на внешней, и на содержательной стороне речи. Образная трак-

¹¹ Ср.: «– Nie ma pan większych zmartwień? – odpowiedziała szorstko» (А.Осиека).

¹² Эта идея отражена, к примеру, и в карел. *kiel'i pehmenöw* («язык смягчился») 'заговорил' [ФСКЯ: 77].

¹³ Ср. арх., влг. *вымять* 'сделать мягким, эластичным, размять' [АОС 8: 30; КСГРС].

¹⁴ Помимо образного представления языка как необработанной шкуры, фиксируется еще образ шкуры, вывернутой наизнанку, ср. перм. «У нас здесь язык шкура навыворот, по-своему говорим» [СРГКП: 266].

товка внешних качеств речи (точнее – свойств звучащего голоса) посредством «шубной» метафоры основана на том, что неплотная, толстая материя поглощает звук, «изолирует», приглушает его. Ср. в русских авторских текстах: «Ты! – пискнул Драко, и удивился своему внезапно осипшему голосу – что-то в горле набухло, язык стал сухим и шерстяным, как рукавица...» (Ledi-Aribet, сайт «Фантворчество»); «Говядин прошипел шерстяным голосом, беззвучно» (А. Н. Толстой); «Голос при этом был глухой, как будто говорили через толстую шерстяную вещь» (Imperioir, сайт «Электронная библиотека gin.ru»); «На пристани, – негромким, каким-то шерстяным голосом отвечал Дельми» (Ю. Фридман) и др. Глухое звучание «шерстяного» голоса отмечается и в узуальных сочетаниях со словом «голос», ср. чеш. *chlupatý hlas*: «Vy, kteří máte hlasy příjemně upravené, jděte na kruchtu, a vy kteří máte hlasy chlupaté, jděte dolů a odpovídejte» [PSJČ 1: 1053], а также англ. *woolly voice* ‘сиплый голос’ [Мюллер: 828], нидерл. *ullen* ‘приглушенный (о звуке)’ [БНРС: 622] и др.

Вообще, свойства голоса нередко получают образную трактовку через свойства ткани. При этом в качестве основы для метафор берутся именно «толстые» ткани, как бы «гасящие» и смягчающие звук. Наиболее известная метафора такого рода – «бархатная», ср. рус. литер. *бархатный голос* ‘о голосе: приятный, нежный, мягкий’: «Людмила засмеялась, смех ее звучал негромко, бархатисто» (М. Горький) [ССРЛЯ 1: 286–287], чеш. *sametový hlas, bas etc.* («бархатный голос, бас и др.») [PSJČ V: 29] и др. В художественных текстах встречается также *фланелевый, вельветовый, плюшевый голос*, ср.: «Когда кто-то слышал ее голос (фланелевый мягкий и завораживающий голос), то все сразу оборачивались, чтоб узнать, кто это так говорит» (Free Mind, интернет-форум Kavkazchat); «Позади него, приговаривая нежным плюшевым голосом, кто-то чистил апельсин» (А. Мамедов); «Существо смущенно потупилось и мягким плюшевым голосом представилось: “Я – Флонн...”» (Karasu-san, интернет-форум «World Art»); «Сергея своим вельветовым голосом, вечно сорванным из-за неумения говорить тихо и спокойно, без педаля-

жа, начал...» («Литературное рок-кабаре А. Дидурова»); «... вельветовым голосом мурлыкала певица Dido» (А. Гришанова) и т.п.

Помимо качеств голоса, образ рыхлого материала может использоваться для обозначения свойств «соматического» языка, ср. *шубный язык* ‘язык, плохо чувствующий вкус пищи’. В данном случае точным синонимом *шубного языка* выступает *ватный язык*. Вата – материал, в котором в максимальной полноте воплощено свойство рыхлости, идеальный глушитель и изолятор, – и эта ее «непроводимость» отражена в медицинском термине *симптом ватного языка* ‘об ощущении онемения языка’¹⁵.

Перейдем к характеристике внутренних качеств речи, «кодируемых» через образы шерсти и шубы. Негибким, неповоротливым языком трудно владеть, говорить искусно, красиво, поэтому *шубный язык* воспринимается как затрудненный, немногословный, невнятный. Здесь у *шубного языка* вновь обнаруживается *ватный* синоним, ср. литер. *ватный язык* ‘о невыразительной, бедной речи’: «Но все это не отменяет, конечно, ватного языка, дурацкого философствования и нагромождения банальностей, сквозь которые приходится продираться...» (Анна Ё-Наринская, «Коммерсант», № 24, 2007).

Есть и другая сторона содержательной «шубности». Ворсинки, пушинки легки и «эфемерны», расположены неупорядоченно, поэтому данный образ подходит для обозначения болтовни = «облегченной», беспорядочной, неструктурированной речи. Соответствующие значения встречаются в семантическом спектре анализируемых фразеологизмов¹⁶.

¹⁵ Кстати, кроме языка, «немыми» могут быть ноги, ср. литер. выражение *ватные ноги*, у которого тоже есть *шубная* параллель: арх. *шубные ноги* ‘«ватные», онемевшие ноги’: «Ноги шубные бывают: не держат они никак. Стакан пива деревенского выпьешь – и ноги шубные будут» [КСГРС].

¹⁶ Ср. также чеш. *hádaří se o kozí chlup* («они спорят о козьей шерсти») ‘(они) спорят из-за пустяка’ [VČRS: 241]¹⁶, *vata* ‘вода (в тексте)’ [VČRS: 1154], рус. жарг. *катать вату* ‘говорить вздор, обманывать кого-л.’ [БСПИ: 72] и др.

Помимо свойств материала, в интересующих нас выражениях могут быть отражены обстоятельства функционирования, использования шерстяных тканей. Ткань и изготовленная из нее одежда – индикатор социального статуса человека. Шерсть – непрестижная, «деревенская» ткань ⇒ *шерстяной язык* «простой», крестьянский. На Русском Севере, в зоне с холодным климатом, шерсть, мех, шкура – основной материал для изготовления одежды, которая использовалась едва ли не весь год (даже летом в холодных избах ходили в валенках, на покос надевали шерстяные рукавицы или «наголенники» и др.). Поэтому у шерсти (особенно грубой, плохо обработанной) есть «простонародные» коннотации, которые особенно ощутимы при сравнении с дорогими и изысканными тканями, например, с шелком (подробнее об этом ниже). Эти коннотации могут выступать на первый план в значении ‘нелитературный язык, диалект’.

Итак, «шерстяная» метафора речевой деятельности питается целым комплексом мотивационных признаков, среди которых «звериное» происхождение шерсти, ее тактильные характеристики, структура материала, особенности использования изготовленной из него одежды. Каждый из этих признаков имеет свои особенности актуализации – в отдельных значениях изучаемых фразеологизмов или же в «рисунках» внутренней формы.

Говоря о происхождении сочетаний *шерстяной язык* и *шубный язык*, которые, как говорилось выше, фиксируются в говорах Русского Севера, Среднего Урала и Западной Сибири, необходимо учитывать фактор русско-финно-угорских контактов. Мотивационные параллели обнаруживаются в коми, ср. приведенные выше коми литер. *гöна кывъя* («с покрытым шерстью языком») ‘косноязычный’, диал. иж. *гöна кылъя*, *гöна кыла* («с шерстяным языком») ‘шепелявый, неясно говорящий’, а также в карельских говорах, ср. карел. твер. *šargakiel’i* («шерстяной¹⁷ язык») ‘о косноязычном человеке’: «Šargakiel’i nasul’i šanua viäkel’d’äw» («Косноязычный с трудом слова складывает») [СКЯ: 264; ФСКЯ: 193]. Коми и карельские диалекты соседст-

¹⁷ Ср. карел. твер. *šarga* ‘шерстяная ткань, пряжа; домотканое сукно, сермяга’ [СКЯ: 264].

вуют с говорами, где фиксируются русские «шерстяные» фразеологизмы; в зоне непосредственных и актуальных до сих пор коми-русских контактов находится Ленский район Архангельской области (здесь функционирует и *шубный*, и *шерстяной язык* [КСГРС]), карельско-русских – Пудожский район Карелии (*шубный язык* [СРГК]).

Встает вопрос о направлении заимствования. По нашему мнению, вектор контакта направлен из русского языка в коми и карельский, а не наоборот. «Шерстяные» метафоры не отмечены, судя по имеющимся у нас словарям, в тех финно-угорских языках, которые удалены от ареала русской «шерстяной» модели (в финском, марийском, мордовском, удмуртском, хантыйском и др.). В то же время в славянских языках фиксируются фразеологические обороты, которые, хоть и не имеют строгого структурного тождества с русскими, содержат сходную образную фактуру (образ растущей на языке шерсти и т.п.). Таким образом, «шерстяную» метафору речевой деятельности в русском языке можно считать исконной.

КОЖА

Кожа, наряду с шерстью, может рассматриваться как «природный» и «культурный» объект. Свойство кожи быть материалом для изготовления одежды позволяет включить ее наименование в круг рассматриваемых нами фактов. Ср. влг. *кожаный язык* ‘о том, кто неотчетливо, невнятно говорит’ [СРНГ 14: 51], пск. *кожаный язык* ‘о грубой манере разговора’: «У Зинули вашъй кожынный язык» [ПОС 14: 299]. Очевидно, в данном случае подчеркивается грубость, «шероховатость» кожи, шкуры, ср. этимологическое значение этого слова – «козья шкура», а также пск. *кожа* ‘цельная необработанная шкура животного’ [ПОС 14: 296], пск., ряз., литов., эст. (рус.) *кожа* ‘кора дерева’, пск. ‘внешняя оболочка стеблей льна’, смол. *кожанеть* ‘грубеть, скорюзнуть (о коже на руках)’, *кожанка* ‘о давно не бритой бороде’, *кожановатый* ‘загрубевший, твердый, как кожа’ и др. [СРНГ 14: 49–51]. Интересная параллель обнаруживается во французском языке, ср. *cuir* («кожа, шкура (бычья)») ‘неправильное (грамматически) соединение слов в речи (например,

pas-t-à moi вместо *pas-z-à moi*), *faire des cuirs* («делать кожу») ‘неправильно соединять слова (в произношении)’ [АВВУ Lingvo 11]; аналогом «кожи» является «велюр»: франц. *velours* ‘неправильное (грамматически) соединение слов в речи’ [Там же].

Кожа, шкура противопоставляется мясу по признаку «внешнее – внутреннее». Такая оппозиция особенно актуальна, думается, для тех территорий, где сильны охотничьи традиции (в том числе для Русского Севера). Кажется, она реализуется и в рамках рассматриваемой нами системной метафоры, ср. арх. *мясной язык* ‘о человеке с правильной речью’: «Говорит хорошо, правильно. Не мясной ли у него язык? Мягкое чё-то – мясной язык» [КСГРС], а также укр. поговорки *Хто масно говорить, той пісно їсть, Хоч пироги пісні, та слова масні* [ПП-1990: 289, 298]. Таким образом, правильная, хорошая, *мясная* речь противопоставляется плохой, невнятной, *кожаной*. В языке отражается и другой вариант такого противопоставления – пара «мясо – кости», которая тоже характеризует свойства языка, ср. коми (рус.) *костяной язык* ‘кто-либо заикается, говорит с затруднением, запинаясь’ [Кобелева 2004: 52]. Эти факты говорят о том, что изучаемая метафора глубоко «врастает» в систему наивно-анатомических народных представлений.

СУКНО

«Тканевая» метафора, детально прорисованная в мотивационных линиях диалектных оборотов *шерстяной язык* и *шубный язык*, используемая для метаобозначения «тайного» *байкового языка*, находит свое отражение и в русском литературном языке – в широко известном и наделяемом в настоящее время четкой «бюрократической» привязкой выражении *суконный язык*.

В современном русском литературном языке выражения *суконный язык*, *суконная речь* обозначают ‘невыразительный, бледный, шаблонный язык’ [СРЯ 4: 304]. Кажется, словарную формулировку «шаблонный» можно усилить: *суконный язык* – бюрократический, казенный, формально-бездушный. В восприятии нынешних носителей языка данный образ прочитывается с опорой на особенности использования сукна: этим материалом покрывают столы в официальных учреждениях, поэтому у слова

сукно появляются устойчивые «бюрократические» коннотации, ср. разг. *класть (совать) / положить под сукно* ‘откладывать какое-либо дело, оставлять его без рассмотрения, не давать ему хода’, *лежать под сукном* ‘оставаться без внимания, без движения (о документе, деловой бумаге)’ [БСРП: 651].

Однако язык XIX в. и говоры хранят другое содержание образа. Как говорилось выше, В. И. Даль дает выражению *суконный язык* определение ‘картавый, шепелявый (язык)’; в псковских говорах *язык суконный* – ‘оскомина’; ‘*шутл., ирон.* о местном наречии, о человеке, говорящем на местном наречии’: «Нам язык не пряменивать, всё такой будя суконный. Кружева назывались карункам, такие языки суконные были» [СПП: 83], в одесских говорах *суконный язык* – ‘иностранный язык’ [БСРП: 768]. Эти значения повторяют и развивают те смыслы, которые характерны для *шерстяного языка* (‘оскомина’ переключается со значением ‘язык, плохо чувствующий вкус пищи’; ‘иностранный язык’ усиливает идею непонятого, объединяющую несколько «шерстяных» значений).

Очевидно, выражение *суконный язык* исходно было весьма точным образным синонимом *шерстяного*. Дальнейшее развитие семантики обусловлено переосмыслением слова *суконный*, получившего «бюрократические» коннотации.

ШЕЛК

Невнятной, неправильной речи, речи с дефектами, обозначаемой с помощью метафоры негладких, грубых, колючих тканей, противопоставляется правильная, красивая, гладкая речь – и обозначения ее, в основании которых лежит метафора *шелка*.

О существовании оппозиции *шубный язык* ⇔ *шелковый язык* говорит приведенный выше пермский контекст «Язык-от шубной у нас, у стариков, а у вас, у молодых-то шелковый» (ср. перм. *шелковый язык* ‘плавная, гладкая речь’: «Язык-от шелковой, дак словами кого хошь укладет» [СПГ 2: 571], литер. *говорить как по шелку* ‘говорить гладко, плавно, красиво’). «Плохая» речь противопоставляется плавной и красивой как шероховатое и колючее полотно шерсти – гладкой и блестящей шелко-

вой материи¹⁸. Кроме того, как отмечалось выше, шерсть – простая, своедельная, «деревенская» ткань; напротив, шелк – дорогая (ср. ниж. *дорог* ‘шелк и все шелковое’ [Даль 1: 474]), изысканная, «заморская». «Социальное неравенство» шерсти и шелка отражено в болг. диал. *копринена жена с вълнен мъж* («шелковая жена с шерстяным мужем») ‘говорят в том случае, когда муж, в отличие от жены, неученый, простак’ [ФРБЕ 1: 537].

В поэтических текстах изысканность, совершенство языка также ощущается как его «шелковистость», ср.: «Кто создал этот шелковый язык, ... шелестящий, точный, гладкий...» (В. Жилин); «Я перевел свой тихий бред на шелковый язык мороза. Ночного неба ломкий свет теперь читается, как проза» (В. Приезжев).

Однако умение говорить гладко, как по шелку, не всегда оценивается положительно. Красивой речью, как шелком, можно «оплетать», «окутывать» не самое приятное для слушателя содержание, ср. польск. *słowa w jedwab obwijać* («оборачивать слова в шелк») ‘стараться кому-л. говорить что-л. как можно деликатней, вежливей’ [Skorupka 1: 309]¹⁹. Блеск, чрезмерная роскошность шелка, обвивающего слова, обманывает слушающего, скрывает правду, ср. укр. *як (мов, ніби и др.) шовком шие*

¹⁸ Вообще, шерсть и шелк нередко выступают «в паре». Например, в некоторых детских играх вопрос *Шелк или шерсть?* используется для того, чтобы играющие разбились на команды: те, кто выбирают *шелк*, попадают в одну команду, *шерсть* – в другую [МД: 367].

¹⁹ В польской фразеологии функцию «окутывающей смысл» ткани может брать на себя и хлопок, ср. *nie owijać słów w bawełnę* («не оборачивать слова в хлопок») ‘говорить открыто, правдиво, называть вещи своими именами’ [Skorupka 2: 144], а также *Niech pan mówi po prostu, bez obwijania w bawełnę* [NKPP 1: 68] и др. В сербской фразеологии такую же роль может играть шерсть, ср. приведенное выше выражение *длаке на језику немати* ‘открыто, без стеснения, без каких-либо предосторожностей (говорить)’. Таким образом, ситуативно шерсть становится синонимом шелка и хлопка. В подобных выражениях на первый план выходит мотив покрытия языка (слов) тканью: снимается покров с языка – открываются и сокрытые смыслы.

(*ganmye*) (употребл. с гл. *brexatu*) ‘очень умело, тонко (врать)’: «Знав я і таких, що в живій очі тобі бреше, як шовком шиє – хоч би моргнув, вражий син!» [ФСУМ 2: 962]; чеш. *hedvábná slůvka dávat někomu* ‘говорит льстивые слова’ [Zaorálek: 58]; кашуб. *jedwáb ovijac* ‘лицемерно, хотя и сладко говорить’ [Sychta: 92]; польск. *jedwabne słowa (słówka)* ‘ласковые, но лицемерные или льстивые слова’ [НКРР III: 242]; в плане типологии ср. также карел. *šulkkuni kieli* («шелковый язык») ‘льстец’ [ФСКЯ: 207]²⁰, англ. *silken* («шелковый») ‘лицемерный (о словах, речи)’ [АВ-ВУУ Lingvo 11]²¹.

Вообще, излишество, избыточность содержания того или иного положительного признака в сознании носителей языка нередко получает отрицательную оценку. В этом отношении символика *шелка* близка символика *сахара и масла*²², ср. примеры, приводимые К. В. Пьянковой: пск., твер. *sáхариться* ‘добиваясь чьего-либо расположения, проявлять внимание, заботу, заискивать, льстить’, тобол. *слати́ть* ‘говорит небылицы, врать’, литер. *масленный* ‘слащавый, льстивый, заискивающий’ и др. Слишком сладкая или жирная пища – это отступление от норм повседневной жизни, соответственно, этими признаками могут наделяться различные не соответствующие нормам действия или речи [Пьянкова 2008: 127].

²⁰ Скорее всего, в карельский язык это выражение калькировано из русского.

²¹ Ср. контекст, в котором идея лицемерия, льстивости усилена за счет игрового столкновения образов «коммуникативного» и «соматического» языка (последний может использоваться для «лизания»): «5-му каналу можно было смело дать 14-ую награду как каналу, лизнувшему президента откровеннее всех <...>. Это будет награда в номинации “Шелковый язык”» (интернет-портал «Феодосийский портал Фотона»). Обыгрывается «тактильная» гладкость и шелковистость языка и «содержательная» льстивость, слащавость.

²² *Масло и шелк*, обладая сходством на уровне денотативных признаков (гладкость, матовый блеск), нередко контекстуально соположены и взаимозаменяемы. Ср.: «Касаясь кожи – шелк и масло – блаженства музыка во мне» (О. Андрус); рус. литер. *как по маслу* ‘гладко’ и *как по шелку* ‘то же’, *масляный голос* и *шелковый голос*.

Если учесть, что *шелк*, обладающий сходной с *маслом* и *сахаром* символикой «избыточности», может развивать те же вторичные значения, то становится понятно, как объяснить еще один «шелковый» фразеологизм со значением речевой деятельности, ср. карел. *шёлковая частушка* ‘непристойная частушка’: «А частушек я умею шелковых, от них молодые-то краснеют» [СРГК 6: 855]. Это значение тоже имеет аналоги среди «сахарных» и «масляных», ср. калуж. *Слащавый* ‘прозвище грубияна’ [СРНГ 38: 240], арх. *высахарить* ‘выругать’ [АОС 8: 176], *жирный* ‘непристойный, сальный’ [ПОС 10: 244–245], ленингр. *масляга* ‘безобразник и сквернослов’ [СРГК 3: 200]. Важный мотивирующий момент состоит в том, что сладкая, жирная пища, роскошные ткани могут получать негативную оценку с точки зрения христианской этики и рассматриваться как связанные с невоздержанностью, распутством.

Рассмотренные метафоры входят в системные отношения друг с другом. Так, *байка*, *сукно*, *шерсть*, *кожа* дают образную «синонимию», а *шелк* вступает с ними в отношения «антонимии». Системные отношения позволяют, как говорилось выше, прояснить мотивацию темных наименований (*байкового*, *кожаного* и др. языков). Помимо коррелятивных смыслов, каждое из интересующих нас названий тканей имеет и свои, специфические. Это связано с особенностями образной номинации, которая пристально всматривается в весь комплекс свойств и функций соответствующих реалий. Мотивационное и смысловое богатство изучаемой модели позволяет говорить о ее продуктивности и проясняет особенности народной метаязыковой рефлексии.

Литература

- АОС* – Архангельский областной словарь. – М., 1980. Вып. 1–
Бондалетов В. Д. В.И. Даль и тайные языки в России. – М., 2004.
БНРС – Большой нидерландско–русский словарь. – М., 2002.
БСРП – В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. Большой словарь русских поговорок. – М., 2008.
БТСДК – Большой толковый словарь донского казачества. – М., 2003.

Гринченко – Словарь украинского языка / Сост. Б. Гринченко. Киев, 1907–1909. Т. 1–4.

Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. – М., 1997.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд. – СПб.; М., 1880–1882 (1955). Т. I–IV.

Даль В. И. Условный язык петербургских мошенников, известный под именем музыки или байкового языка // Вопросы языкознания. 1990. № 1.

Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. – М., 2002.

Кобелева И. А. Фразеологический словарь русских говоров Республики Коми. – Сыктывкар, 2004.

Козловский – Собрание русских воровских словарей / Сост. В. Козловский. – Нью-Йорк, 1983. Т. 1–4.

КРС – Коми–русский словарь / Отв. ред. Л. М. Безносикова. – Сыктывкар, 2000.

КСГРС – картотека Словаря говоров Русского Севера (кафедра русского языка и общего языкознания УрГУ, Екатеринбург).

КСРНГ – картотека Словаря русских народных говоров (Институт лингвистических исследований РАН, Санкт-Петербург).

ЛЗА – личные записи авторов (материалы современной русской городской разговорной речи).

МД – Мудрость народная. Жизнь человека в русском фольклоре. Вып. I. Младенчество; Детство. – М., 1991.

Мюллер В. К. Новый англо-русский словарь. – М., 2003.

Патканов–Зобнин – Список тобольских слов и выражений, записанных в Тобольском, Тюменском, Курганском и Сургутском округах, в двух первых д.чл. Паткановым, в трех последних чл. сотр. Зобниным, и приведенных в алфавитный порядок студ. И. Спб. Унив. Николаевым // Живая старина. 1899. № 4.

ПОС – Псковский областной словарь с историческими данными. – Л., 1967 –. Вып. 1–.

ПП-1990: Прислив'я та приказки: Людина. Родина. Життя. Риси характеру. – Київ, 1990.

ПРН – В. И. Даль. Пословицы русского народа. – М., 1957.

Пьянкова К. В. Лексика, обозначающая категориальные признаки пищи: этнолингвистический аспект: Дис. ...канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2008.

РДС – Русский демонологический словарь / Авт.-сост. Т. А. Новичкова. – М., 1995.

РСХКНЈ – Речник српскохрватског књижевног и народног језика. – Београд, 1959–. Књ. 1–.

СВГ – Словарь вологодских говоров. – Вологда, 1983–2007. Вып. 1–12.

СГСЗ – Словарь говоров старообрядцев (семейских) Забайкалья. Новосибирск, 1999.

СКЗД – Сравнительный словарь коми-зырянских диалектов. – Сыктывкар, 1961.

СКЯ – Словарь карельского языка (тверские говоры). Сост. А. В. Пунжина. – Петрозаводск, 1994

Смолицкая – Г. П. Смолицкая. Топонимический словарь Центральной России. – М., 2002.

СПГ – Словарь пермских говоров. – Пермь, 1999–2002. Вып. 1–2.

СПП – Словарь псковских пословиц и поговорок. – СПб., 2001.

СРГК – Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. – СПб., 1994–2005. Вып. 1–6.

СРГКП – Словарь русских говоров Коми-Пермяцкого округа. – Пермь, 2006.

СРГСУ – Словарь русских говоров Среднего Урала. – Свердловск, 1964–1987. Т. 1–7.

СРНГ – Словарь русских народных говоров. – М.; Л., 1965–. Вып. 1–.

СРЯ – Словарь русского языка. – М., 1981–1984. Т. 1–4.

ССГ – Словарь смоленских говоров. – Смоленск, 1974–2005. Вып. 1–11.

ССРЛЯ – Словарь современного русского литературного языка. – М.; Л., 1948–1965. Т. 1–17.

Топорков А. Л. [Из истории науки] // Вопросы языкознания. 1990. № 1. С. 133–134.

ФРБЕ – К. Ничева, С. Спасова-Михайлова, К. Чолакова. Фразеологичен речник на българския език. – София, 1974–1975. Т. 1–2.

ФРС – Финско-русский словарь / Под ред. В. Оллыхайнен, И. Сало. – Таллин, 1998.

ФСКЯ – В. П. Федотова. Фразеологический словарь карельского языка. – Петрозаводск, 2004.

ФСПГ – К. Н. Прокошева. Фразеологический словарь пермских говоров. – Пермь, 2002

ФСРГС – Фразеологический словарь русских говоров Сибири. – Новосибирск, 1983.

ФСУМ – Фразеологічний словник української мови. – Київ, 1993. Кн. 1–2.

АВВУУ Lingvo 11 – АВВУУ Lingvo 11: шесть языков. Электронный словарь [www.lingvo.ru].

Boryś W. Słownik etymologiczny języka polskiego. – Kraków, 2005.

NKPP – Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich. W oparciu o dzieło S. Adalberga. – Warszawa, 1969–1978. Т. 1–4.

PSJČ – Příruční slovník jazyka českého. Praha, 1935–1957. D. 1–8.

Skorupka S. Słownik frazeologiczny języka polskiego. – Warszawa, 1967–1968. Т. I–II.

Sychta B. Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej. Т. II H–L.

VČRS – Velký česko-ruský slovník. «Leda», 2005.

Zaorálek J. Lidová rčení. – Praha, 1963.

©Березович Е.Л., 2009

©Казакова Е.Д., 2009

И.Т. Вепрева
Екатеринбург

КРЕАТИВ *КРЕАТИВА*, ИЛИ О ФУНКЦИОНИРОВАНИИ ЛЕКСЕМЫ *КРЕАТИВ* В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Название конференции «Лингвистика креатива»²³, тематика которой послужила основой создания данной монографии, спровоцировало обращение к осмыслению места лексемы *креатив* в современном русском языке. Материалом для исследования послужила выборка из российских СМИ, собранная с помощью поисковой базы данных Интегрум.

Займствованное слово *креативный* и производное от него *креатив* являются новыми в современном русском языке, быстро вошедшими в активный оборот. Зафиксирован момент вхождения слова *креатив* в русский лексикон. Впервые лексема встретилась в начале 90-х в статье Натальи Кротовой «Группа “Менатеп”: Покупай все российское!»: *Раньше упаковки для “Колосса” изготавливала финская компания.... Сейчас комбинат работает с российскими производителями упаковки, у которых креатив находится на весьма невысоком уровне. Спустя месяц слово креатив взяли на вооружение журналисты «Коммерсанта».*

Слово *креативный* вошло в русский язык раньше, но употреблялось только в качестве термина в научном обороте, например: *Ученые пишут об «агонистическом» (т. е. состязатель-*

²³ Международная конференция «Лингвистика креатива» была организована в 2008 г. кафедрой общего языкознания и русского языка Уральского государственного педагогического университета (зав. каф. проф. Т.А.Гридина) при поддержке гранта РГНФ.

ном) стиле жизни античного общества — стиле, в котором ведущей и всепроникающей характеристикой является неукротимая и **высоко креативная** по своему эффекту жажда самоутверждения индивида в соревновании с равными себе (Полис; 01.02.1991); В МОСКВЕ НАЧАЛ РАБОТУ ВСЕМИРНЫЙ ФИЛОСОФСКИЙ КОНГРЕСС. Митрополит Питирим, выступление которого председательствующий Э. Агацци представил как свидетельство новых веяний и возможностей в современной России, говорил о необходимости синтеза, включающего науку, которая дошла до пределов аналитического, разлагающего подхода к миру и должна быть заменена **креативным** подходом, философией и религией (как выражение проявления человеческого духа. (Агентство PostFactum (Постфактум), Москва; 23.08.1993).

Войдя в широкий речевой обиход наряду с массой других новых слов, единицы *креативный*, *креатив* приобрели статус модных, т.е. высокочастотных и престижных в своем употреблении, ср.: *Из игры медленно и верно уходит то, что сегодня принято называть модным словом «креатив»* (Итоги; 10.07.2006).

Как всякие модные единицы, эти слова оказались окруженными, с одной стороны, аурой неодобрения, осуждения, неприятия, с другой стороны, они характеризуются привлекательностью, помимовольной сверхупотребительностью [см. о модном слове: Мустайоки, Вепрева 2006]. Приведем ряд рефлексивных высказываний, которые иллюстрируют спектр оценочного восприятия носителем языка данного слова.

1. Неприятие модного слова как иностранного: *Да я не против того, чтобы языки взаимно обогащались! Просто у меня критерий такой: если есть нечто, для чего в русском языке обозначения не существует – надо использовать иностранное слово. «Компьютер» же по-русски не скажешь? Но если что-то можно сказать по-русски – говори по-русски. «Креативный» – это «творческий». От слов «творение», «творить». А «креативный» – что-то от «кретина» слышится; Если по-ганым словом западным сказать: я креативил, занимался*

*креативом; В русском языке есть хорошее слово. Такое русское слово, которое мы заменили **не очень хорошим западным словом «креатив»**. А в русском есть «придумка».*

2. Неприятие престижно-прагматического характера модного слова:

*Слова «интеллектуальный» и «креативный» вообще, кажется, выполняют теперь ту же функцию, что «элитный» и «эксклюзивный» в 90-е: **они помогают срубить бабла**; Если к дизайну сделать маленькую приставку «креатив» – **креативный графический дизайн, то цена поднимается многократно**.*

3. Массовость употребления модного слова: «**Креатив**», «позиционирование» или слово «бренд», такие слова, которые омерзительны совершенно. **Не нравится оккупация этого ношения**; Мы придумываем и создаем оригинальные события и праздники «под ключ», занимаемся тем, что называется **почти уставшим словом «креатив»**; **Вообще производных от слова «креатив» тут почему-то столько же, сколько от известного заборного слова в живом русском языке**.

Массовое подражание какому-либо модному образцу часто осознается как недостаток: «мы и можем получать удовольствие, одновременно мы и глубоко страдаем от связанного с этим распада рациональности, когда разум попадает во власть простого, чистого чередования знаков» [Бодрийяр 2000: 170].

4. Привлекательность модного слова: *И скажу я честно, долго очень объяснять, что я графический дизайнер, когда я это раз объяснял, понял, что не понимают люди, а **вот креативный директор – это всем понятно, что это человек, который рулит креативом**; Это сладкое, это загадочное модное слово «креатив».*

Притягательной силой модности обладают преимущественно новые заимствованные слова, которые в соединении с субъективным ощущением новизны придают слову эстетическую модальность необычности слова. «Русская ментальность воспринимает такие слова как слова высокого стиля речи – необычные, часто непонятные и почему-то важные – ритуально. Это тысячелетняя традиция русского языка» [Колесов 2005: 245].

Обратимся к английскому языку, который оказался источником заимствования лексемы *креативный*. В языке-доноре словообразовательное гнездо с вершинным словом *create* [крэйт] – *творить, создавать* – достаточно разветвленное: оно включает отвлеченное отглагольное существительное *creation* (создание, творение), прилагательные *creative, creatural*, существительные со значением лица *creator* и ряд отвлеченных существительных *creature, creationism, creativity* (в этом ряду мы не приводим термины и сложные слова с этим корнем) [Webster's new universal unabridged dictionary 1996: 472-473].

Из гнезда было заимствовано два слова: прилагательное *creative-креативный* и *creator* – существительное со значением лица *криэйтор*. Но очень скоро в русском языке наряду с прилагательным *креативный* появилась усеченная форма прилагательного – существительное *креатив*, которое, пожалуй, становится употребительнее, чем исходное прилагательное. Модель, по которой образовано слово *креатив*, относится к продуктивным моделям образования отадъективных существительных с помощью нулевого суффикса, и производные единицы этого словообразовательного образца имеют, по мнению авторов Русской грамматики-80, окраску разговорности и неофициальности. Например: *серьезный – серьез, интимный – интим, примитивный – примитив, позитивный – позитив* и др. Производные существительные имеют «значение отвлеченного признака»: о чем-то серьезном, интимном, примитивном, позитивном и т.д. [Русская грамматика 1980, I.: 225]. Таким образом, слово *креатив* является отвлеченным существительным и имеет значение «творческое начало, творческий подход, творческая идея».

По данному продуктивному образцу образованы многие актуальные единицы современного русского языка. При этом новообразования в речевом употреблении могут реализовать разные значения. Например, существительное *корпоратив* закрепилось в языке в значении «корпоративное мероприятие развлекательного характера, обычно с целью отдыха», например: *А звезды тем временем здесь же, в Витебске, расппевают по корпоративам* (МК; 14.07.2008); *Он так ей и объяснил: «На все*

мероприятия - презентации, банкеты, **корпоративы**, – чтобы достойно представлять меня, мне нужна молодая жена» (МК; 07.11.2008). Другие производные этого типа, помимо отвлеченного значения, могут вести себя как аналитические прилагательные, по терминологии М.В.Панова, являясь компонентом сложного слова, например: *Стремление сильного пола к **экслюзиву** сегодня распространяется на нижнее белье так же, как на видимые приметы стиля – часы или авто* (Известия; 04.08.2006); *Есть массовые марки, парфюм для среднего класса, люксовые и **экслюзивы*** (Известия; 1.10.2008), ср.: *Это **игрушка-экслюзив**: сделана в одном экземпляре и обладает собственным номером* (Известия; 01.09.2006). М.В.Панов отмечал, что «складывается новый разряд слов – аналитических прилагательных, которые, выполняя функцию определителей при существительном, не имеют обычной для прилагательных морфологической оформленности. Выражая признак в отвлечении от форм рода, числа и падежа, такие прилагательные свою отнесенность к имени выражают простым примыканием. Для одних при этом характерна постоянная препозиция, другие всегда постпозитивны» [Русский язык и советское общество. Словообразование... 1968:105]. Или: *Наоборот, случилась лишь душевная близость, а **до интима** так и не дошло* (Комсомольская правда; 06.09.2008). Ср.: ряд сложных слов с первым компонентом *интим-*, выступающих в роли несклоняемых прилагательных: *интим-клуб, интим-услуги, интим-салон, интим-служба, интим-девушки, интим-юноши* и др.

Заканчивая разговор о словообразовательном потенциале слова *креативный*, можно сказать, что слово хорошо укоренилось на русской почве. Выборка материала позволила выявить целый ряд производных. Во-первых, группу существительных со значением лица: помимо указанного *криейтора / креатора*, зафиксированы *креативщик, креативщица, креативист*; глаголы *креативить / скреативить*, отвлеченное существительное *креативизм*, уменьшительная форма к *креативу* – *креативчик*, наречие *креативно* и целый ряд сложных существительных, в которых *креатив* может выступать как в качестве первого, так и

второго компонента композита: *креатив-шоу*, *креатив-массаж*, *креатив-гель*, *авангард-креатив*, *треш-креатив*, *креативИнтерьер* (название магазина), *КреативИзда* (агентство). Производные единицы, входящие в словообразовательное гнездо с вершинным словом *креативный*, пополняют все знаменательные части речи: глаголы, существительные, наречия, напоминая словообразовательную судьбу многих заимствованных единиц [см. о словообразовательном потенциале лексемы *пиар*: Вепрева, Кутенева 2008]. В контексте языковой системы появление новых производных – это «своего рода восстановление нарушенного иноязычным влиянием равновесия между своим и чужим, производным и непроизводным» [Никитина, Казкенова 2003: 414].

«Карнавализация» (В.Г.Костомаров) языка СМИ, являясь одной из примет современного состояния языка, способствует превращению речи в поле для словообразовательных экспериментов. Лексема *креатив* попала на сайт www.udaff.com и оказалась включенной в языковую игру с орфографическим обликом слова: в языке подонков *креативом* называют нарочито искаженный в орфографическом плане текст. В этом языке слово *креатифф* (через два *эф* в конце) означает литературное произведение. Суть существования подонков сводится к написанию, чтению и обсуждению креативов. Аудитория после прочтения организует критику написанного (см. о языковой игре в Интернете: [Вепрева 2007]).

Обратимся к содержательной стороне обсуждаемых языковых знаков. Заимствованная лексема *креативный* и производное от нее *креатив* появились в языке, дублируя известные русские слова *творческий*, *творчество*, при этом выполняя эстетическую потребность носителя языка в обновлении языка, смене формы знака при тождестве содержания. Подтверждение этому мы находим в контекстах, в которых авторы осмысливают семантику заимствованного слова, например: *Русский аналог слова «креативный» — «творческий»* (БОСС; 15.10.2002); *Творчество всегда присутствовало в человеческой деятельности. Те-*

перь его зачастую обозначают иностранным словом «**креатив**» (Вопросы экономики; 23.05.2007).

Обычно контексты подтверждают синонимичность данных единиц. Материал подтверждает сходство и формальной сочетаемости сопоставляемых единиц, ср.: *склонность к креативу (творчеству), заниматься креативом (творчеством), способность к креативу (творчеству), нет предела креативу (творчеству), возможности креатива (творчества), уровень креатива (творчества)* и т.д.

Мы обнаружили в нашем материале уникальный факт речевой избыточности, своеобразное лексическое приращение, которое усиливает смысловой эффект употребления данных единиц в речи, например: *Творческий креатив; Креативный она человек все-таки, творческий; Роднянский в большей степени человек творческого и креативного плана; Его любимая – самая креативная и творческая девушка на свете; Вы креативный, общительный и творческий интеллеktуал; Если у русских атмосфера душевно-домашняя, то у них – скорее креативно-творческая; Короче говоря, там живут абсолютно творческие и креативные люди* и др.

Производные единицы с корнем *твор-* входят в словообразовательное гнездо с вершинным глаголом *творить*, основное значение которого 'творчески создавать' [Ожегов и Шведова 1999: 791] имеет стилевую помету «высок». Ощущение высокого, заданное культурной традицией, в соответствии с которой творческий труд оценивается как высокое достижение «чистого» духа, отчасти распространяется не только на производную лексику с корнем *твор-*, являющуюся стилистически нейтральной, но и на синонимичную заимствованную лексему *креативный*. В высказываниях и текстах с данной лексемой значение, связанное с ценностной категорией из сферы высокого, поддерживается лексическими партнерами, несущими положительную коннотацию: *Радио в России самое креативное, самое яркое, самое масштабное, самое творческое; Действует с размахом, на редкость изобретательно, или как нынче принято говорить, креативно; Меня привлекают яркие, креативные лично-*

сти; Самая ценная, креативная часть общества; Женщины, которые активны, креативны; Очень креативный и энергичный аспирант; Сейчас российская политика куда более креативная и гибкая; Самые креативные и одаренные школьники; Медаль Столыпина получают самые верные и креативные госчиновники; честная и креативная конкурентная борьба.

В то же время современный речевой быт обнаруживает неприятие пафосной лексики. Отрицательная оценка высокого слова, вымывание высокого стиля, возможно, одна из причин появления синонима-заимствования. «В бытовой речи нам присуща боязнь громких слов» [Колесов 1998: 216]. Мы избегаем их, так как хотим сохранить высокие слова для тех моментов, когда они окажутся уместными в речи. При дальнейшем сопоставлении единиц *креативный – творческий, креатив – творчество* видна стилевая дифференциация этих слов. В слове *творчество* нет той семантики прагматизма, которая есть в слове *креатив*. Высокое слово *творчество* требует осторожного употребления, и по-настоящему творческие люди не любят говорить о своей деятельности как о творчестве, их коробит высокий стиль. В качестве иллюстрации к высказанному положению приведем фрагмент диалога журналистов и дизайнера:

Елена Фанайлова: *Я маленький комментарий себе позволю. Слово «креатив» ведь означает всего-навсего слово «творчество». Но почему-то для русского уха слово «креатив» звучит примерно так же, как и слово «гламур». В этом есть что-то такое новенькое, сладенькое и гламурненькое.*

Сергей Серов: Из одного и того же исторического периода.

Аркадий Троянker: *Творчество – тоже какое-то плохое слово, потому что когда говорят «я в своем творчестве», я готов схватиться за пистолет. Работа, есть работа, есть процесс. Какое творчество, извините?*

Сергей Серов: *Это Аверинцев еще в свое время отрефлексировал, что у нас есть один Творец. Мы занимаемся в лучшем случае сотворчеством.*

Елена Фанайлова: *А он был дизайнером? Если следовать логике Аверинцева, главный Творец был дизайнером?*

Сергей Серов: *А как же.*

Аркадий Гроянкер: *Да, таким тотальным.*

Елена Фанайлова: *Он сотворил свет и тьму* (Радио Свобода 16.10.2005).

Творческая личность часто отказывается как от высокого слова *творчество*, так и от разговорного *креатив*. Приведем еще один эпизод обсуждения этих слов (вопросы задаются дизайнеру Алексею Логвину, автору известного плаката «Жизнь удалась»: надпись черной икрой по фону из красной икры):

Алексей Логвин: ***Моя область называется модным словом «креатив», что в переводе на русский язык означает просто «творчество». Это все, что можно придумать. Вот я все и придумываю. В общем, мы занимаемся всем чем угодно.***

– *А ты себя считаешь дизайнером или, скорее, художником?*

– *Это для меня давно вопрос решенный. Очень смешно один мой приятель на меня наехал, когда мы обмывали премию. Он посмотрел медальку и говорит: «То, что ты делаешь, это же нельзя назвать ни литературой, ни искусством». А мне все равно. В сущности, чем Леонардо да Винчи занимался? Такой же байдой, если разобраться. Он делал коммерческие заказы. А в перерывах какие-то сумасшедшие проекты.*

– *Но есть же традиционное восприятие. Дизайнер – это человек, который делает функциональную вещь или функциональный плакат. То бишь вы – креативная личность.*

– ***Слово «креатив» запрещено у нас в студии. Отвратительное слово «креатив», им, как правило, прикрывают кучку в лесу...***

– *А какое разрешено?*

– ***Делаем, думаем... работаем*** (Коммерсант-Власть. 26.06.2001).

Таким образом, при освоении русским языком анализируемых заимствований слова *креативный*, *креатив* воспринимаются двояко: с одной стороны, как синонимы лексемам *творческий*, *творчество*, с другой стороны, как стилистически сниженные, сленговые варианты русских слов высокого стиля. Отсюда – расширенная сочетаемость *креативный*, *креатив* по

сравнению со словами *творческий, творчество*. См., например, сочетаемость прилагательного *креативный*: *креативная мысль, креативный замысел, креативная энергия, креативные способности, креативное начало, креативные сыщики, креативный продюсер, креативная обложка, креативная кухня, креативные сэндвичи, креативное меню, креативные часы, креативные маечки, главная креативная часть мужского организма* и др. Широкая сочетаемость позволяет выявить у слова *креативный* дополнительные оттенки значения: 'нестандартный, небанальный, свежий, талантливый'.

Мы наблюдаем, что при усвоении анализируемых слов за ними закрепляется определенная (профессиональная) сфера употребления. Креатив – это творческая составляющая в разработке рекламной кампании. Чаще всего слово *креатив* употребляется для обозначения творческой (визуальной и звуковой) части рекламного сообщения. Кроме того, большинство российских рекламистов использует лексему *креатив*, когда подразумевает творческую идею, при этом предполагая обязательное присутствие оригинальных, самобытных, своеобразных, творческих моментов. Креативом же в PR принято называть нестандартные решения тех или иных задач. Креатив рассматривается скорее как творчество в бизнесе.

Этому специализированному значению способствовало и появление романа «Generation П» В.Пелевина, герой которого в определенный момент получил предложение войти в штат известной компании:

– Кем? – спросил он. – **Криэйтором**. – Это творцом? – пере-спросил Татарский. – Если перевести? Ханин мягко улыбнулся. – Творцы нам тут не нужны, – сказал он. – **Криэйтором, Вава, криэйтором**.

Кроме указанных выше профессиональных областей, нам удалось выявить еще две сферы специализированного употребления данных слов:

1) парикмахерское дело: *Лучшими в номинациях «Женская стрижка с креативным окрашиванием» и «Вечерняя прическа из длинных волос» были признаны работы тулячки Ирины Ко-*

ролевой; Зато мужскую стрижку с креативным окрашиванием лучше всех сделала калужанка Наталья Корнеева. Существуют и профессиональные композиты-номинации с этим словом, например, **креатив-гель** сверхсильной фиксации.

2) спортивная сфера: Игру футболистов комментаторы оценили как креативную.

Подведем итоги нашим наблюдениям. В русском языке наряду с синонимичным употреблением слов *креативный – творческий, креатив – творчество* формируется специализированное значение, закрепленное за определенными профессиональными сферами употребления, прежде всего, в рекламном деле. Креативом называют прикладное творчество, ограниченное рамками поставленных целей. Многообразие оценочных обертонов, ирония, нередко сопровождающая употребление заимствования, рост однокоренных образований – все это свидетельствует о национально специфическом освоении актуальных слов **креативный, креатив** в русском языке и общественном сознании.

Литература

Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М., 2000.

Вепрева И.Т. Игровые манипуляции с орфографией в Интернет-общении // Материалы XI Конгресса МАПРЯЛ «Мир русского слова и русское слово в мире». Т.1. Новое в системно-структурном описании современного русского языка. Речевая деятельность: современные аспекты исследования. – София, 2007.

Вепрева И.Т., Кутенева Т.А. Лексема *пиар*: к вопросу о деривационном потенциале заимствованных слов // Современная языковая ситуация в свете лингвокреативной деятельности: Материалы Междунар. науч. конференции «Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива», 24 – 26 апреля 2008 г. Уральский государственный педагогический университет. – Екатеринбург, 2008.

Колесов В.В. Русская речь: Вчера. Сегодня. Завтра. – СПб., 1998.

Колесов В.В. Риторические основы президентской речи (Послесловие к послесловию) // М.В. Гаврилова Когнитивные и риторические основы президентской речи (на материале выступлений В.В. Путина и Б.Н. Ельцина). – СПб, 2004.

Мустайоки А., Вепрева И.Т. Какое оно, модное слово: к вопросу о параметрах языковой моды // Русский язык за рубежом. 2006, №2.

Никитина С.А., Казкенова А.К. Заимствованное слово в словообразовательной системе современного русского языка // Русское слово в мировой культуре. Мат-лы X Конгресса МАПРЯЛ. СПб, 30 июня–5 июля 2003 г. Пленарные заседания: сб. докл. В 2-х т. Т.1. – СПб, 2003.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. 4 изд. – М., 1999.

Русская грамматика. Т.1. – М., 1980.

Русский язык и советское общество. Словообразование современного русского языка / Под ред. М.В.Панова. – М., 1968:

Webster's new universal unabridged dictionary of the English Language. – New York. 1996

©Вепрева И.Т., 2009

Н.И.Коновалова
Екатеринбург

**ТВОРЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ТАБУИРОВАНИЯ
И ЭВФЕМИЗАЦИИ В САКРАЛЬНОМ ТЕКСТЕ**

Сакральность в системе народных представлений, в системе архаической народной культуры – это комплексное явление, представленное бинарной оппозицией: священное / демонологическое. Понятие *священное* при этом лишь один из компонентов, составляющих сверхъестественное, одна из его ипостасей. От сакрального человек в беде ждет помощи как от сверхъестественной силы, которую он старается склонить или принудить к действию, прибегая для этого к разного рода «уловкам», условным конвенциям коммуникации с ирреальным, поскольку именно с таинственным сверхъестественным связываются как желаемое или выпадающее человеку благополучие, так и несчастья и болезни. Это свойственно любой самой развитой и самой примитивной религии, безотчетному страху перед необъяснимым и почтению к нему (см., например: [Кайуа 2003: 148-185]).

Отмеченные характеристики демонстрируют воплощение сакрального в некотором персонифицированном или опредмеченном начале. Ср. понимание сакрального как свойства, носителем которого может стать лицо, вещь, пространство, некоторые «моменты времени» и т.п., но не сами по себе, а только если их наделяет этим свойством некая мистическая благодать. Она может предстать как всемогущий Бог, как души умерших, как неопределенно-диффузная сила и т.п., и все, что кажется вместилищем этой силы, предстает как сакральное, одновременно опасное и драгоценное, завораживающее [Кайуа 2003]. Подобное понимание сакрального мы находим у представителей

французской социологической школы²⁴, которые рассматривали сакральное как психологическую категорию («кате­горию чувствительности»). Религия при этом является лишь системой управления сакральным, свойства которого используются в обрядах.

Вполне закономерно, что при расширительном понимании сути сакрального в фокус интерпретации попадают как языковые единицы религиозного (и шире – культового, обрядового) содержания, так и демонологическая лексика и фразеология как два полюса одного феномена: «Сакральное обладает благоприятным или неблагоприятным действием и характеризуется противоположными понятиями чистого и нечистого, святого и кощунственного, которые своими границами как раз и обозначают пределы религиозного мира» [Кайуа 2003: 166]. Ср. также замечания о сакральном в древнегерманских языках, где «выделялись два аспекта сакрального – положительный, связанный с присутствием божественного начала, и отрицательный, запрещающий человеку входить с ним в контакт» [Гопорова 1994].

Именно такое широкое определение понятия представляется нам продуктивным для интерпретации сакрального текста (далее – СТ) в плане выявления в нем особенностей русской ментальности, в том числе – творческих «находок» табуирования и эвфемизации в сфере сакральной коммуникации. Анализ функционирования СТ в традиционной народной культуре показывает, что сакральная семантика может быть передана разными кодами: вербальным (тексты, языковые формулы), акциональным (действия, обряды, ритуалы), предметным (вещи, здания, постройки, костюм и пр.), субъектно-объектным (существа, персонажи, лица) и т.д.

Сакральный текст – это произносимый по особым правилам или в особых условиях суггестивный текст, символически насыщенный, обладающий относительно устойчивой формально-

²⁴ В частности у Э. Дюркгейма, основателя теории «коллективных представлений» (см.: [Мелетинский 1976]).

содержательной структурой, которая отражает особенности мифологического сознания.

Основным элементом культурного содержания СТ является регламентация адресату сообщения выполнять определенные действия *post factum* с учетом смоделированной в тексте типовой ситуации (реальной или воображаемой) и «отфильтрованных» народной аксиологией стереотипов поведения. Интерпретация полученной информации осуществляется на основе существенных для адресата сообщения социальных, этнопсихологических, лингвокультурных и т.п. пресуппозиций.

Любой СТ характеризуется символичностью и суггестивностью (от лат. *suggestio* «подсказывание, внушение, намек»), т.е. воспринимаемым без критической оценки активным воздействием текста на воображение, эмоции, чувства слушателя посредством образных, символических, цветовых, ритмических, звуковых и т.п. ассоциаций.

Сакральному тексту присуща своя логика – логика условной партиципации, согласно которой принципиально различные связи предметов и явлений представляются в едином семантическом комплексе магической сопричастности. Сложность заключается в том, что, во-первых, рассматриваемая область культуры, связана и с бытом, и с духовными традициями, а следовательно, «... двойственна по своей природе. На границе мира вещей, погруженных в практику, и мира смыслов и значений она выступает как практическая реальность в мире знаков или как знак в мире практической реальности ... вообще все рубежи ... – районы зарождения новых смыслов и семиотических экспериментов» [Лотман 1994: 385-387].

Сакральные тексты характеризуются ритуализованностью, т.е. непременно включением текста в ритуал его исполнения. В этом смысле табуирование и регламентация являются для СТ в какой-то степени неразделимыми условиями существования: табу на произнесение определенных слов и совершение действий влечет за собой необходимость введения чего-то взамен, наиболее «подходящим» для этого выступают «установления как надо, как должно быть». Для того чтобы СТ возымел дейст-

вие, для каждого жанра существуют свои правила произнесения. Так, заговоры проговариваются интонационно невыразительной скороговоркой или шепотом; заклинания – с особой интонационной и ритмической выразительностью, сопровождающейся экзальтацией и усиленной жестикуляцией; тексты детских страшилок произносятся с устрашающей интонацией, протяжным акцентированием «угрожающих» звуков (гласных переднего ряда, шипящих и свистящих согласных).

Условия произнесения СТ также регламентированы традицией. Заговоры читаются чаще всего немолодыми женщинами, обладающими «тайным знанием»; обязательными условиями существования страшилки являются детская аудитория дошкольного или младшего школьного возраста, рассказ только в темноте, желательно в замкнутом пространстве, в отсутствие взрослых и т.п. Приметы произносятся всегда «к случаю», регламентируя действия адресата. Произнесение СТ детально «прописано» ритуалом (обрядом), который, выступая как зеркало морально-этических, национально-культурных, культовых и других представлений народа, детально «алгоритмизирует» действия участников. Например, жестко закрепленными компонентами ритуала излечения были место и время его проведения. Так, прострел («острая пронизывающая кратковременная боль») лечили *обязательно где-нибудь на дверном пороге* (считалось, что эта боль «входит» в человека с порывом ветра, когда кто-нибудь чужой входит в дом); *в бане* сначала лечили вывихи (ср. ослабление мышц от тепла), потом почти все болезни изгоняли в бане: *Наешься луку, ступай в баню, натришь хреном да запей квасом // Баня - мать вторая. Кости распаришь, все тело направишь* [Даль 1993, т.2: 170 - 171]; место *у огня (у печи, костра)* использовалось при лечении от лихорадки, а *между огнями* – от повальных болезней и мора скота, когда стадо скота прогоняли между огнями; на *межу* (символическое воплощение грани жизни и смерти) выносили особо тяжело больных, когда непонятна была причина заболевания, другие способы не помогали и надежд на выздоровление было мало (ср. выражения *пограничное состояние, между жизнью и смертью*). Время проведе-

ния ритуального действия было приурочено к восходу и заходу солнца, например, *по трем зорям* – вечером, утром и вечером следующего дня изгоняли лихорадку; *на вечерней заре* читали заговоры против зубной боли, *на утренней заре* – от «насыльных» болезней (порчи, сглаза, испуга и прочих детских болезней, которые, как традиционно считалось, были «насланы» на детей специально в наказание родителям). Лишь «обманные» ритуальные действия совершались *ночью*: прятались от лихорадки, притворялись мертвыми, заменяли человека куклой (чучелом) и т.п.

В отличие от профанных текстов, СТ должен обладать *устойчивостью* формально-содержательной структуры. Этот существенный параметр, с одной стороны – «требование» его магической функции, с другой – проявление регламентирующего начала. Устойчивость проявляется в разных жанрах СТ по-разному. Например, для текста страшилки она определяется в большей степени не ее лексикой, а набором сюжетов и фабульных ходов, фиксированным составом действующих лиц и элементов хронотопа. Для примет – тематикой предсказаний и совокупностью регламентаций, для заговоров – набором клишированных языковых формул и т.д. Общим признаком устойчивости СТ является то, что основная его часть воспроизводится, а не порождается, варьироваться могут отдельные детали, но не инвариантная формально-содержательная структура.

СТ не простое бытописание, это представление о бытии по модели архаичного сознания, которому была свойственна произвольная эмоционально-ассоциативная связь реального и воображаемого, природного и человеческого, вещи и ее имени, слова и действия и т.п. СТ – это особый ритуализованный мир, насыщенный символическими знаками, понять смысл которых можно только при соотнесении их друг с другом. Ср. понимание ритуального символа как семантической единицы сакрального контекста, сохраняющей специфические особенности ритуального поведения и вовлеченной в отношения знаков и символов с вещами, с которыми они коррелируют [Тэрнер 1983].

Ассоциативный потенциал символа в ритуале реализуется в опоре на самые общие социальные, культурные, бытовые и др. имплицитные, что дает возможность установления различных ассоциативных связей для формирования содержания СТ. Ассоциативную связь мы, вслед за Т.А.Гридиной, понимаем как «основу вариативности планов выражения и содержания словесного знака ... во всех возможных аспектах его актуализации, включая системные и асистемные тенденции его функционирования в языке и речи и намерения (интенции) интерпретатора» [Гридина 1996: 38]. Это соответствует психолингвистическому пониманию значения как «некоего идеального эквивалента знаков, взаимозаменяемых в процессе семиозиса» [Леонтьев 1977: 10-11]. Ср. также психолингвистическое понимание смысла как аналога значения в конкретной деятельности [Выготский 1999], что является принципиально важным для декодирования СТ, где акциональная и вербальная составляющие чаще всего выступают как единое целое сакральной коммуникации. Ср., например, ритуальные благопожелания, вербализованные формульные запреты и правила, связанные с ночью. Ночь – сакрально негарантированное, нечистое (= демоническое) время, поэтому следует заручиться помощью ангелов-хранителей: *К ночи не поминай чертей // На ночь избу подпахать* (подмести), *чтобы ангелам чисто прохаживаться* [Даль: 2: 557] // *Спокойной (покойной, доброй) ночи* – пожелание на ночь хорошего сна, отдыха // *Не к ночи будь сказано* – не время, не следует говорить, упоминать о ком-либо или о чем-либо, так как эта мысль может вызвать чувство страха. Первоначально: не следует говорить перед сном о ком-л. или чем-л. страшном, так как из-за этого человек не сможет спать ночью, или же ночью его будут мучить кошмары [Яранцев 1985: 109] // *Не к ночи будь помянут* – о ком-(чем)-либо страшном, очень неприятном. Выражение напоминает о древних суевериях: наши предки верили, что достаточно вслух произнести имя зверя, злого духа или чертей, как они тут же появятся. На такие слова налагалось табу [РФ 2005: 480]. Примерами проявления табуизации действий и / или слов являются предостережения, устрашения, угрозы (типы СТ – страшилки,

заговоры, направленные на злые силы, приметы). Этот вид прагматической установки может выступать в разных качествах:

а) как одна из частных тактик, применяемых в СТ (ср. традиционный элемент колыбельных: *придет серенький волчок и укусит за бочок*; устрашение детей, которые не хотят спать: *вот заберет тебя бука // буканко*);

б) как отдельная текстообразующая стратегия. Например: *Не свисти в доме – домового спугнешь. Подойник закрой, если с молоком идешь, иди молча, не здоровайся, не говори, а то молоко проговоришь. В новый дом с пустыми руками не входи, кошку или петуха неси, а не то нечисть на руки сядет. Кошку убить – семь лет счастья не видать. Женщине нельзя смотреть на покойника, подходить к падали и брать ее в руки. Будет цинга. Если женщина спит, то шторы должны быть закрыты, чтоб лунный свет не падал, на живот. Не то ребенок лунать (лунатить) может. Беременной нельзя есть со сковороды или из кастрюль, иначе ребенок родится с черными пятнами. На воду долго не гляди – ребенок косым на глаза будет. Отяжелевшая не должна смотреть на плохое, уродливое – ребенок уродцем может уродиться. Рыбу не ешь – ребенок долго не будет говорить, ежели ты тяжелая. Если тяжела – смотри на здоровых детей, мужа и на все красивое – ребенок будет здоровый и на мужа похож. На Федору не выноси сору – соседка можешь выкинуть [КДФЭ, 2004]. Ср. также приметы, составляющие неотъемлемую часть народного сельскохозяйственного календаря: *В день Василиска, по народному поверью, нельзя пахать и сеять, иначе одни васильки родятся. На Фрола и Лавра досевки. Кто к этому сроку не отсеется, у того потом одни фролки (сорняки) родятся.**

Приведенные примеры – яркое проявление особого типа регламентаций, в которых запрет объясняется (более типичны ситуации запрета «нельзя, потому что нельзя»²⁵ и регламентиро-

²⁵ Ср.: *Над водой и над едой не ругаются* [повсем.]. Примета отсылает к ритуальным пиршествам, элементам языческих культов (унаследованных поздней христианской культурой), в которых питье и пища были символами благополучия и здоровья. Еду и питье нужно бы-

ванных правил «так надо, потому что так принято»). Причем именно объяснение в данном случае придает силу СТ, так как предостережения и угрозы касаются наиболее значимых моментов человеческого бытия.

Вообще, табуирование (запрет на произнесение определенных слов, использование предметов и действий) и эвфемизация (замена запретных слов, предметов, действий другими, сходными по функции)²⁶ – существенные содержательные характеристики, отмечаемые во всех жанрах СТ. «Репертуар» приемов эвфемизации в СТ достаточно разнообразен. Это может быть:

а) синонимическая замена или замена «подставными словами, которые своим содержанием должны воздействовать на природу называемого существа или даже предмета в желательном направлении» [Зеленин 1929, 8: 6];

б) замена сакральных наименований профанными, бытовыми или терминами родства;

в) образование уменьшительно-ласкательных наименований;

г) использование тактик задабривания и лести;

д) объяснения намеками;

е) использование фигур умолчания и т.п. (см. об этом подробнее в: [Коновалова 2007]).

ло сопровождать пожеланиями добра, не разрешалось недоедать и недопивать, чтобы не оставлять зло.

²⁶ См., например, табуирование и эвфемизацию зоонимов: волк – одно из наиболее мифологизированных животных, персонажей различных СТ, он посредник между людьми и нечистой силой, а также между тем и этим светом [СД, т. 3: 411-418] и, следовательно, обладает зловещей предвещательной символикой. Это объясняется тем, что основными семантическими компонентами в его дефиниции являются ‘чужой’ и ‘опасный’. Известно табу даже на упоминание его имени, поэтому существует множество номинативных вариантов эвфемистического характера: *серый, зубастый, клык, назуб, зверь, матерой, бижок* и др.

Рассмотрим творческие стратегии табуирования и эвфемизации в двух жанрах СТ: примете и заговоре

Семантика приметы как СТ включает и разнообразные формы выражения апотропеических смыслов, направленных на нейтрализацию возможных неприятностей и бед. Наиболее популярный для приметы в этом смысле способ – выводимая импликатура. Ср.: *Перед дорогой нельзя зашивать одежду – удача покинет (путь себе зашьешь)* – [повсем.]. Импликатура: к дороге надо готовиться загодя, не на скорую руку, поэтому шить (зашивать) одежду нужно тоже заранее.

Другой вариант апотропеической приметы – развернутое объяснение причины запрета и «рецепт» действия-оберега:

Никогда не плюй на правый бок, на правую сторону, потому что ангел-хранитель при правом боке, а дьявол при левом: на него и плюй, говори: «Аминь», - и растирай ногой [Богд.]²⁷.

Родится теленок, ягненок, хоть кто, первый раз идешь смотреть, надо взять в рот соломинку, чтоб не обайкать. Вот берешь в зубы-то и помалкиваешь, а скажешь: «Ай, какой теленок родился!» – и обайкаешь. У знакомых второй год пропадают телята, потому что бабушка сразу обрадуется, обайкает, у ей, может, глаз тяжелый или слово какое нехоршее [Талиц.]²⁸.

Ты подошла, надо закрывать полотенешком, чтоб кто придет в это время, дак не видели, сколько ты молока доишь, разны-ть люди есть, кто-то посмотрит, скажет: «О-о, ничё у ей корова-то доит!». И все, как обрежет, или вымя заболит, или чё-нибудь присунется [Талиц.].

²⁷ Ср. у А.С.Пушкина: *Когда, бывало, в старину являлся дух иль привиденье, то прогоняло сатану простое это изречение: «Аминь, аминь, рассыпья!»*

²⁸ В данном случае *обайкать* имеет сакральный смысл ‘сглазить’, что, возможно, свидетельствует о связи данного глагола с *баять* и выражением *байковый язык* в соответствующем значении (см. [Березович, Казакова 2009 – раздел II монографии]). Вариантом народно-этимологической мотивации является сближение с *айкать*.

Такие пояснения нетипичны для традиционных устойчивых примет и отмечаются, как правило, в разговорном употреблении в ситуации направленного опроса информанта. Ср. предлагаемые ниже игровые вербальные обереги, сопровождающие табу: *Нельзя спрашивать на дорогу: «Куда идешь?». Если все же спросят, чтобы не сглазили, надо ответить: «На Кудыкину гору» (или: «На Кудыкину гору воровать помидоры») – [СМ, повсем.];*

Как первую рыбу поймал, нельзя радоваться, надо говорить: «Попалась, да не та». Дедушка-то у меня рыбак, вот мы поедим с ним, рыбу поймал, я радуюсь, а он говорит, не радуйся, скажи: «Попалась, да не та». Я говорю: «Как не та, большая ведь». А он говорит, что если сказать так: «Попалась, да не та», – то еще крупнее попадет [Талиц.].

Более частотным является введение лаконичного вербального оберега во вторую часть текста приметы: *Коли почудится, что кто-то зовет по имени, то надо сказать ответ домовому: «Приходи вчера», – эвфемизм, основанный на алогизме и лексической несочетаемости элементов ритуальной формулы.*

Тексты примет включают также и указание на невербальные апотропеи: *Если ожидают к умирающему священника с дарами, то кладут нож на стол для острастки смерти [Панкеев].* Символическую основу приметы составляют представления об апотропейческой функции острых предметов и железа, которое считалось металлом, способным отгонять демонов и злых духов.

Коли собака ночью воет, то перевернуть под головами подушку, сказав: «На свою голову!» - и она замолкнет [повсем.]. Здесь апотропейческую функцию выполняет ритуальное действие (*перевернуть* подушку), направленное на изменение хода событий.

Когда новую корову приводишь, надо соли ей сыпать на челку между рогами, там челка така есть у ей кудрявая, чтоб никто не сглазил, это как бы литературно – не сглазил, у нас говорят не изурочил [Талиц.]. Соль – предмет, обладающий высоким сакральным статусом, относится к числу универсальных оберегов, применяемых в любой опасной ситуации, в том числе – от сгла-

за. См. описание ритуала привязывания соли на рога коровам при первом выгоне, при лечении, при покупке новой скотины и т.п. [СД, т.3: 67, 591, 681 и др.].

Принцип ложноэтимологического сближения реализует сакральные мотивы при реализации профанного смысла приметы. В подобных случаях построение приметы часто базируется на поведенческих стереотипах, связанных с сакральными запретами табуистического характера: «*Не пей нападкой* (то есть лежачи или став на колени), *не то подтолкнет черт лопаткой*.

В основе лежит мистический запрет пить воду из открытых водоемов, не отделяя себя от них, а наоборот – соединяясь с ними, как бы кланяясь водяному и другой нечисти, покоряясь им» [Панкеев 1997: 57].

Прагматическая доминанта запрета – не допустить чего-либо, не предусмотренного определенными (социальными, семейными и т.п.) нормами. Ср.: запрет – ‘действие по глаголу *запретить* – не разрешить сделать что-либо, воспретить’; *запретный* – ‘которым запрещено пользоваться, воспрещенный, недозволенный’ [МАС, I: 560-561].

Логическая модель приметы-запрета содержит модальность непозволительности, недопустимости, основным средством выражения которой является слово *нельзя*:

В Благовещенье нельзя девицам косы заплетать: своего дома не будет [Календарь].

Нельзя, чтобы за столом было тринадцать человек, не садись тринадцатым [повсем.].

Голубя убивать нельзя, кто убьет, у того не будет скотина водиться [Талиц.].

Лингвокогнитивная структура СТ данного типа может быть представлена формулой: «Нельзя делать (допускать) то-то – иначе будет (может быть) то-то (отрицательный прогноз)». Вторая часть, собственно прогнозирующая, может быть опущена, прогноз от этого не становится менее угрожающим, поскольку неопределенность психологически всегда страшнее реальной, конкретной опасности.

Слову *нельзя* в народном сознании соответствует понятие *грешно*²⁹, выступающее в примете в качестве семантического эквивалента табу. *Запретное, грешное* может быть связано с самыми разными сторонами человеческого бытия. По замечанию С.М. Толстой, «то, что можно условно назвать народной концепцией греха, представляет собой сложное переплетение религиозных (христианских) и мифологических (дохристианских, языческих) представлений, элементов устной и книжной культуры, постулатов народного права и традиционной системы ценностей ... семантические границы славянского слова *грех* в его литературном и диалектном употреблении значительно шире <чем в христианском толковании>: грехом называется нарушение всякого закона, нормы, правила, будь то закон Божий, закон природы или установленные людьми нормы поведения» [Толстая 2006: 12]. Ср.:

До яблочного спаса яблоки грешно есть [Календарь].

Хлеб выбрасывать грешно [повсем].

Порядочным людям грешно купаться после Ильина дня (20 июля), а после Ивана постного (29 августа) грешно уже всякому, даже и сорванцу [Даль 1993].

Божий огонь (пожар от грозы) грешно гасить. Пожар от грозы заливай молоком от черной коровы. Пожар от грозы гасят квасом, пивом, молоком, яйцами [СМ].

В эту модель семантически вписываются и приметы «жесткого», императивного запрета, не обращенного ни к кому и в то же время обращенного к любому: *Не покидать ниток на веретене к воскресному и праздничному дню, чтобы не рвались* [Алап.]. Здесь инфинитив с отрицанием выражает значение недопустимости чего-либо (ср.: **нельзя покидать ниток на веретене к воскресному и праздничному дню, иначе, они будут рваться*). Импликатура «*в выходные и праздничные дни работать – грех*» основана на следующей пресуппозиции: кто не соблюдает предписанные правила хозяйственных работ, к тому

²⁹ В говорах запрет выражается более широким синонимическим рядом, дифференцирующим разные аспекты этого понятия, например: *не приходится, не вера делать* [СРНГ, 4: 120], *не след* и др.

приходит полуночица (полудница), запутывает и рвет пряжу. Ср. известное выражение *делу время – потехе час*, а также общеизвестный повсеместно соблюдаемый запрет на работу в неурочное, считавшееся опасным время: накануне праздников, в сами праздники, в пятницу и т.п. [СМ, СД и др.].

Ядерными средствами выражения запрета в примете являются предложения со значением побуждения, направленного к адресату, который мыслится как любое лицо:

Не зашивай ничего прямо на себе – память можешь зашить [повсем.].

На отданье Пасхи не плюй под окошко – нищего убьешь [Тугул., Богд.].

Руки в головы не клади – память проспишь (заспишь) – [Богд.].

В один день двумя вениками не мети – все богатство и благополучие дома разметешь [Средн.].

К приметам данной группы, по-видимому, следует отнести тексты с имплицитным запретом, условно говоря, приметы-разрешения, представляющие обратную сторону запрета. Логическая формула таких примет представлена следующим образом: «Можно то-то (так-то) ...» и предполагает наличие имплицитур: «другое (по-другому) нельзя, иначе ...». Ср.:

Снимать обручальное кольцо можно было не опасаясь на семейную жизнь, после рождения первого ребенка [Краснотур.].

На углу стола можно садить только замужних (женатых). Имплицатура: *нельзя сидеть незамужней (холостому) иначе ...*. Предполагаемые варианты угрожающего прогноза являются исчислимыми применительно к данной ситуации: *семь лет счастья не видать; семь лет в девках оставаться (парню – не жениться); жизнь косяком пойдет; в жизни будут одни углы и все острые* (два последних варианта – «современные» традиционные прогнозы).

Особое место в системе СТ занимает заговор. Его устойчивость и востребованность в мифоритуальной традиции объясняется прагматической значимостью в «обеспечении условий» безопасного и благополучного существования человека с мо-

мента рождения до смерти. Заговоры в известной степени регламентируют каждый «шаг» человека (ср. заговоры на счастливый исход родов, на первый зуб, на здоровье, на счастливую любовь, на богатство, на верность и т.п.). Этим обстоятельством определяется, с одной стороны, семантико-тематическое разнообразие заговорных текстов, с другой стороны, – их аксиологическая направленность (противостояние магическим силам или привлечение их на сторону человека для достижения желаемого).

Смысловая организация заговора отличается максимальной степенью «слитности» разнокодовых (вербальных и невербальных) знаков сакрального содержания, которые демонстрируют отражение в тексте не только языковой стереотипии, но и языкового творчества, обусловленного «специальной прагматической установкой речевого акта и индивидуальными возможностями говорящих в реализации потенциала языковых единиц» [Гридина 1996: 3].

Клишированность существующих заговорных формул соотносится с моделями представления сакрального опыта в наивном сознании. Такие модели отражают прагматические намерения субъекта заговора, ориентированного на социокультурные стереотипы поведения в определенных традицией ситуациях. Ср., например, модели сакральной коммуникации, связанные с избавлением от болезни, которые требуют от субъекта заговора последовательного исполнения определенных действий, регламентированных сакральным канонам. Субъект заговора апеллирует к различным видам магии с целью достижения желаемого эффекта и в первую очередь использует разнообразные языковые формы взаимодействия с виртуальной реальностью (табу, иносказания, умолчания, задабривания, команды и т.п.). Особую роль в этих магических ритуалах играют «некоторые случаи и смыслы», в которых произнесение слова есть совершение действия [Остин 1999: 24]. Ср. также: «Ритуал, эстетизируя действие, как бы обращает его в речь, магическая речь сама по себе уже действие» [Арутюнова 1998: 647].

Запрет в тексте заговора чаще всего адресован воображаемому объекту³⁰ (нечистой силе, персонифицированной болезни и пр.), кроме того, сам субъект (отправитель) заговора может осознавать несправедливость производимых им действий. Естественно, что в том и другом случае избираются разные стратегии табуирования и эвфемизации: если для ситуаций первого типа используются посулы, угрозы, уговоры, задабривание, выдвижение альтернативных предложений и т.д., то в ситуациях второго типа максимально проявляется креативная «изворотливость ума» исполнителя, прибегающего не только к простому обману (в том числе самообману), но и к разнообразным уловкам, хитрости, игре. Однако в любом случае ведущим фактором, определяющим специфику сакральной коммуникации, является условность моделируемого семантического пространства ее осуществления.

Сути табуирования максимально полно соответствуют различные *фигуры умолчания*. Специфическим для заговоров можно, по-видимому, считать так называемое невысказанное сравнение, выступающее как своеобразное табу на произнесение названия болезни, названия нечистой силы и т.п. Ср.: *От угля плод не живет, от камня трава не растет, в мертвом теле душа не живет* [РЗиЗ-1872] – заговор от *чирия*, который сам никак не называется. Ассоциативная связь между представленными и «достаиваемой» предикативной структурами логически

³⁰ Объект заговора – это своего рода «симулякры», не реальные персонажи, а те, которые созданы коллективным сознанием как воплощение сил добра и зла, помогающих человеку или наносящих ему вред. В соответствии с этим выбор прагматических клише заговорного СТ осуществляется с учетом верований и сакрального канона жанра: «Знаки можно использовать, чтобы информировать кого-либо о свойствах объектов или ситуаций, побудить кого-либо к предпочтительному поведению по отношению к определенным объектам или ситуациям, вызвать определенную линию поведения, организовать предрасположенность к поведению, уже вызванную другими знаками» [Моррис 2001: 141].

вычисляется: импликатура «так и тебе, чирею, не расти на теле». Корректность такой экспликации подтверждается сравнением с аналогами, записанными в разное время в разных районах. Ср., например, текст, где вторая часть сравнительной конструкции представлена эксплицитно: *От камня плоду нет, от угля трава не растет, в мертвом теле души нет, тебе, чирею, вереду, гнойнику, пупышу, на белом теле места нет* [РЗиЗ-1874].

Заклинательная часть заговоров обычно содержит указание на желательные действия, с помощью которых можно достичь результата, а также описание действий субъекта заговора. Ср.: *Я им помолюся, умоюся росой целебною, утруся мхами шелковыми (белым полотенешком), поклонюся красному солнышку, ясной зорюшке. Попрошу...присушите (раба Божьего), разожгите алую кровь и ретивое сердце* и т.д. Однако же в отвороте («отсушке») эта часть составляет фигуру умолчания: исполнитель заговора как будто бы самоустраивается, осознавая несправедность своих действий. Описываются лишь деструктивные действия мифологических персонажей, населяющих смоделированное в тексте «нечистое» пространство: *Они грызутся, ненавидятся, плюются, харкаются, режутся ножами, секутся топорами, врозь лицами сидят, одной думы не думают, совета не советуют* и т.д. Исполнитель заговора остается как будто бы в стороне, он и встает не по правилам заговорного канона (не на восток лицом, на запад хребтом, а, наоборот – на восток затылком, на запад лицом), чтобы «не видеть», что творит нечистая сила.

Самоустранение субъекта заговора подчеркивается и тем, что он «открещивается» от произносимых им слов: Ср.: *эти слова взяла я со dna омута* (в отличие от традиционной формулы *вот вам мои слова – ключи и замок*).

Кроме того, традиционное зааминивание в «отвороте» сопровождается закрепкой *тьфу* (*Аминь. Тьфу!*).

Табуирование одних действий, как правило, сопровождается **предложением альтернативы** «делай то, а не то»: *Полуночника-щекотунья, вот тебе полук, вот тебе каменка, вот тебе*

порог. Щекочи да улетай, моего раба Божия (имя) младенца не задевай [РЗиЗ-83].

Все компоненты заговорного текста ориентированы на выражение семантических оппозиций «праведный – неправедный», «восток – запад», «чистый – нечистый», «благо – зло», «светлый – темный» и т.п. Эвфемизации, естественно, подвергается правая часть представленных оппозиций.

Так, в молитвенном вступлении заговоров «конструктивных» и «деструктивных» мы видим **зеркальное противопоставление лексических единиц** в тождественных синтаксических структурах, где перед каждым важным в логико-смысловом отношении словом ставится прямое отрицание частицей *не*. Ср.:

Встану я, раба Божья (имя-рек), благословясь, помолюсь, перекрестясь, во имя Отца и Сына, и Святаго духа, отцом прощена, матерью благословлена

Встану не раба и не Божья, не благословясь, не помолясь, не перекрестясь, отцом не прощена, матерью не благословлена. Не во имя Отца, не Сына, не Святого духа

В части, рисующей путь субъекта заговора в ирреальное пространство, тиражируется тот же прием:

Пойду из дверей в двери, из ворот в ворота (из двора воротами), в чисто поле под восточну сторону (на восток лицом, на запад хребтом, в праву сторону, на широкий двор, на широкую улицу, в луга изумрудные ...)

Пойду не из дверей в двери, не из ворот в ворота (не этими дверьми, нижним ходом), на запад лицом, на восток затылком, в темный лес собачьими тропами (кошачьей дорогой, по кротиным следам, мышьею тропою), косою огородой, змеиной норой

Часто табуируется имя демонологических персонажей (в том числе антропоморфизированных болезней), в этом случае в качестве их эвфемистических номинаций используются термины родства или описательные конструкции с обобщающим (семантически диффузным, как правило, оценочным) наименованием: *батюшка, дед, дедушка* (о домовом, лешем), *тетка, кумоха,*

бабушка (о лихорадке, эпилепсии, мифологическом персонаже – духе бани), *опасная болезнь, страшная болезнь, эта болезнь, одна болезнь, лихо* (о венерических заболеваниях) и др.

Одним из наиболее частотных приемов эвфемизации в заговорах является так называемый *обратный счет*, возникший из запретов в сфере охоты и распространившийся затем на разные сферы заговорной практики. Любопытную интерпретацию такого счета находим в работе Д.К. Зеленина: «Прямым выводом из требования соблюдать тайну <на охоте и иных промыслах> является запрет считать (не будет удачи), в виде компромисса возник особый счет – «отрицательный»: в нем перед каждым числительным ставится отрицание не. Получается впечатление, как будто счета совсем нет, потому что каждое числительное как бы аннулируется предшествующим ему отрицанием. Этим уничтожаются и дурные последствия счета» [Зеленин 1929, т.8: 85]. Ср. приведенный выше пример использования приема «сквозного отрицания» в отсушках («противолюбобной» магии), а также явление «семиотической аннигиляции» [Лекомцева 1995: 112], предполагающей уничтожение (исчезновение) означаемого при постепенном угасании означающего: *Не бывает вам, прикосы, уроки, переполохи, ни днем и ни ночью у раба Божия (имя). Не девять, не восемь, не семь, не шесть, не пять, не четыре, не три, не два, не один. Во веки веков. Аминь. Так сказать три раза, плюнуть по леву руку и перекреститься.*

В повествовательную структуру многих заговоров включен *ритуальный диалог*, который представляет собой своеобразную ролевую игру исполнителя заговора с разными силами, способными помочь в достижении желаемого результата. Такие диалоги, как правило, не сопровождаемые действиями, есть не что иное как *имитация деятельности* (изгнание болезни, снятие сглаза, ведение хозяйства и т.п.), часто даже без описания самих производимых действий.

Из печи – дымом, из избы – жаром, на улице – щепой, окладным бревном наулочным (указание пути изгоняемой болезни).

– *Что куришь?*

– *Полуночну, беспокойну, уроки, прикосы, исполохи.*

– *Курь пуще, курь сильнее, чтобы сроду не бывало, рабу Божьему (имя) покою давало* [РЗи3-95].

Ср. диалог, основанный на сравнении:

– *Месяц, месяц, был на том свете?*

– *Был.*

– *Видал мертвых?*

– *Видал.*

– *Болели у них зубы?*

– *Нет.*

– *Ну и у меня нет* – [РЗи3-1417]. Последняя реплика содержит импликатуру: пусть и у меня не болят зубы, так же, как у мертвых (само пожелание при этом не проговаривается в соответствии со стереотипом «чтоб не сглазить»).

В заговорных диалогах эксплуатируется специфический способ выражения позиции говорящего, который назван В.В. Химиком «риторической адресатностью». Она создается «на основе условной апелляции к адресату. Прагматическая искусственность ситуации заключается в выборе такого адресата сообщения, который не может быть реальным речевым партнером говорящего и занимает коммуникативную позицию адресата условно» [Химик 1990: 124]. Специфически представлен в заговоре уговор. Эта форма коммуникации предполагает «взаимное соглашение по поводу чего-либо», однако адресат заговорного обращения (вымышленный персонаж) «лишен права голоса». Субъект – отправитель заговора – должен поэтому прибегать к тактикам задабривания и посулов, чтобы «гарантировать» договоренность: *Встану, благословясь, пойду, перекрестясь, помолюся и поклонюся двум зорям, двум сестрам. Утренняя зоря Дарья, вечерняя зоря Марья, говорю я вам, уговариваю: а возьмите-ко вы у меня всю кашлету и удушье, а снесите-ко ее за океан-море. За океан-морем вас ждут-пождут, все примут. Там для вас напечено и наварено* [Асб.].

К другим, не менее частотным языковым средствам эвфемизации в текстах заговоров можно отнести *олицетворение (антропоморфизацию)* и обратный прием – *деантропоморфизацию*, когда утрачивается либо в целом значение одушевленно-

сти, либо сема 'лицо'. Поскольку «закон символической эквивалентности» предполагает уподобление различных элементов друг другу и установление между ними глубинной связи» [Топорова 1996: 38], субъект заговора для достижения своей цели либо наделяет антропоморфными характеристиками неживые предметы, явления, либо сам уподобляется последним:

Обжог Обжоговец, Обвар Обваровец прилетел без крыл, улетел без ног, у рабы Божьей (имя) ничего не обжег [РЗиЗ-1704] – антропоморфизация;

Осы вы, осы, железные носы, не клюйте меня, не жалите меня. Я ваша matka – вы мои детки // не троньте меня – осина горькая я [РЗиЗ-1979] – деантропоморфизация.

Отдельного внимания заслуживают случаи употребления ранее табуированных единиц в повседневной речи носителей современных говоров и городского просторечия. Ср., например, контексты, включающие табуированные обозначения нечистой силы и эксплицитно представленное слово, подвергнутое условной замене. Соотнесение прямого и табуированного обозначений нечистой силы осуществляется в контексте-толковании посредством устойчивых словесных формул, нанизываемых одна на другую и употребляемых в качестве вариантных: *ляд* 'нечистый, черт' – замена слова *леший*. Обычно объясняют из *ледачий* 'непутевый, негодный' или из польск. *ladaczy* 'черт' [МФ, т. II: 549]: *На кой ляд, на кой леший он с имя связался* (Слобод.). Вариантные названия являются системно закрепленными и имеют лексикографическую фиксацию не только в диалектных словарях. Такого рода обозначения нечистой силы следует, по видимому, считать уже десакрализованными и десемантизированными: они, как правило, имеют междометный характер, не выполняют номинативную функцию и выражают экспрессию (реже оценку). Ср. диал. выражение *на лешак натился* с пометой 'бранное' [Лютикова 2000: 74]; стилистически маркированные варианты фразеологических оборотов *на кой ляд // черт // бес // дьявол // шут // леший // пес // хрен // прах* 'прост.' [ФСМ: 519]; ср. также прост. 'выражение негативного отношения, неудовольствия, негодования и т.п.' *да ну тебя (вас, всех вас, его, её,*

их) к ляду // к черту // к аллаху // к дьяволу // к бесу // к лешему // к бабушке [Меликян 2001: 149].

В ряде случаев выявление эвфемистического начала в тех или иных языковых единицах возможно лишь при обращении к исходным мотивам номинации, культурным коннотациям, фольклорным источникам и т.п., позволяющим объяснить особенности современного функционирования десакрализованных элементов СТ. Например: *рябой* – символ выделенности, непохожести, связан с демоническим началом и мифологизацией «чужого». *Рябая* – эвфемистическое название оспы. Ср. отрицательную оценочность синонимов, связанных с данным цветообозначением: *пегий, пегáный, серо-буро-малиновый в крапинку* и т.д.; *пестрый* – цветообозначение в сфере народной духовной культуры связано с негативными представлениями: изменчивостью, несчастьем, болезнью, нечистой силой. Ср. *как пестрая баба* ‘злая, сварливая’: *оттого и баба пестра, что на пестрой неделе* (неделя перед масленицей, когда молочная и постная пища чередуются) *замуж шла*; эвфемизм *пестрая, пестрая горячка* – ‘сыпной тиф’, ‘лихорадка’. Пестрый, рябой, конопатый назывался печатым (т.е. отмеченным печатью нечистой силы) по признаку ‘не такой, как все: не белый и не черный’).

Таким образом, стратегии табуирования и эвфемизации в сакральных текстах традиционной (архаической) культуры демонстрируют симбиоз народной мудрости и народного творчества, ориентированного на культурные традиции русского этноса.

Литература

- Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека. – М., 1998.
Выготский Л.С. Мышление и речь. Изд.-е 5-е. – М., 1999
Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. – Екатеринбург, 1996.
Даль В.И. Пословицы русского народа. В 3-х тт. – М., 1993.
Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х тт. – М., 1989.

Зеленин Д.К. Табу слов у народов восточной Европы и северной Азии // Сборник музея антропологии и этнографии. – Л., 1929 – т.8.

Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. – М., 2003

КДФЭ – картотека диалектологической и фольклорной экспедиций факультета русского языка и литературы Уральского государственного педагогического университета

Коновалова Н.И. Сакральный текст как лингвокультурный феномен. – Екатеринбург, 2007.

Лекомцева М.И. Семиотический анализ латышских заговоров каббалистической традиции // Малые формы фольклора. – М., 1995.

Леонтьев А.А. Общие сведения об ассоциациях и ассоциативных нормах // Словарь ассоциативных норм русского языка / под ред А.А.Леонтьева. – М., 1977

Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб., 1994

Лютикова В.Д. Словарь диалектной личности. – Тюмень, 2000

МАС (малый академический словарь) – Словарь русского языка в 4-х тт. – М., 1984.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1976

Меликян В.Ю. Эмоционально-экспрессивные обороты живой речи. – М., 2001

Моррис Ч.У. Из книги «Значение и означивание». Знаки и действия // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. – М., 2001.

МФ – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка в 4-х тт. – М., 1986.

Остин Дж. Как производить действия при помощи слов // Дж.Остин. Избранное. – М., 1999

Панкеев И.А. Тайны русских суеверий. – М., 1997.

РЗиЗ-95 – Русские заговоры и заклинания: Материалы фольклорных экспедиций 1953-1993 гг. /под ред. В.П.Аникина. – М., 1995.

РФ – Бирих А.К., Мокиенко В.М., Степанова Л.И. Русская фразеология. историко-этимологический словарь / под ред В.М. Мокиенко. – М., 2005.

СД – Славянские древности: этнолингвистический словарь / под ред. Н.И. Толстого. – М., 1995.

СМ – Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М., 1995.

СРНГ – Словарь русских народных говоров / под ред. Ф.П. Филина. – М.; Л., 1965 - ...

Толстая С.М. Христианство и народная культура: механизмы взаимодействия // Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXI. – 2006.

Топорова Т.В. Семантическая структура древнегерманской модели мира. – М., 1994

Топорова Т.В. Язык и стиль древнегерманских заговоров. – М., 1996.

Тэрнер В. Символ и ритуал. – М., 1983

ФСМ – Фразеологический словарь русского языка / под ред А.И. Молоткова. – М., 1986.

Химик В.В. Категория субъективности и ее выражение в русском языке. – Л., 1990.

Яранцев Р.И. Словарь-справочник по русской фразеологии. – М., 1985.

©Коновалова Н.И., 2009

Т.В. Попова
Екатеринбург

**КРЕОЛИЗОВАННЫЕ ДЕРИВАТЫ КАК ЭЛЕМЕНТ
РУССКОЙ ПИСЬМЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ
РУБЕЖА XX-XXI ВВ.**

**1. Графодериваты как креолизованные производные
современного русского языка**

Русская письменная коммуникация конца XX - начала XXI вв. дает немало интересного материала для такого направления современного языкознания, как лингвистика креатива. Современные письменные тексты, окружающие человека, характеризуются, с одной стороны, демократизацией, относительной нестабильностью и вариативностью существующих норм, с другой – обвальным ростом передаваемой информации. Следствие этого – попытка «распределения» информации между разными каналами восприятия, что обуславливает постоянное преобразование собственно речевой, вербальной коммуникации в видеовербальную [Анисимкова 2003: 10]. Вербальная составляющая текста воспринимается в основном левым полушарием, поэлементарно, а иконическая – правым полушарием, целостно, холистически.

Визуализация коммуникации заставляет обратить особое внимание на графодериваты и креолизованные тексты, т.к. оба явления представляют собой некие гибриды, образования вербально-иконической природы. Креолизованные тексты обычно определяют как «тексты, фактура которых состоит из двух негетерогенных частей: вербальной (языковой / речевой) и невербальной (принадлежащей другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [Сорокин, Тарасов 1990: 180; Анисимова

2003: 10]. Такие тексты получили широкое распространение именно в XX веке вследствие формирования современных средств массовой коммуникации и коммерциализации общества, особую роль сыграло бурное развитие рекламно-информационных технологий.

К графодериватам относят многочисленные окказионализмы, построенные на сознательной модификации, обыгрывании их графо-орфографического оформления: «*PRO-Обзор*», «*PRO-новости*», «*Муз-Film*», «*ПуП-парад*», «*СВ-шоу*», «*ТВ-клуб*», «*ТелеГа*» (названия телепередач в «Телесемь» № 42, 2003)); *Прямой, на100яций, ве4чер, ч@т, ре:акция, НЕмного*. Аналогичные производные выделяют и другие исследователи: *МАВРоди сделал свое дело* (Огонек, 2003, №7), *ФИЛЬТруй базар* (КП.30.06.04 – о Филиппе Киркорове), *заКАННодатели стиля* (КП. 11.05.05), *Чем заКАННчивается кино?* (КП.21.05.05), *КАННай отсюда, Голливуд* (Экспресс газета, 2005, №20), *За-КРЫМа бывшей родины* (АиФ, 2004, №29) [Ильясова 2002].

Слова-гибриды, совмещающие в своей структуре элементы разных языков (латиницы и кириллицы), разных кодовых систем, графемные и параграфемные элементы, образуются в ходе графодеривации (графиксации). Графиксация как новый способ русского словообразования был выделен в качестве самостоятельного способа русской деривации В.П. Изотовым [1998], хотя словообразовательный и художественно-экспрессивный потенциал графики и орфографии отмечался в лингвистической литературе и раньше. Это «такой способ образования слов, при котором в качестве словообразовательного оператора выступают графические и орфографические средства (графические выделения, знаки препинания и т.п.)» [Изотов 1998], которые накладываются на традиционную буквенную основу русского слова. Поэтому графодериваты – по аналогии с креолизированными текстами - можно считать креолизированными производными словами.

В настоящее время креолизация русского производного слова может создаваться разными средствами – сочетанием в рамках слова:

✓ элементов одного языка, но разных хронологических пластов: *Коммерсантъ*;

✓ разнофункциональных элементов одного языка, например, букв и апострофа, букв и знаков препинания (восклицательного знака, вопросительного знака, многоточия и др.) в иной, нетрадиционной функции: «*Аз'арт*» (название рубрики об азах искусства в «Огоньке»); «*СТРОЙ!МАТЕРИАЛЫ*» (сеть магазинов строительных материалов); «*ЖЕЛЕЗНО!дорожные перевозки*» (фирма грузоперевозок);

✓ элементов разных естественных языков, в основном сочетанием латиницы и кириллицы: «*Web-издания*», «*PR-компания*», «*Ре:акция*», «*STARость – не радость*», *КАСИНО*, «*ИскRENнее телевидение*» (реклама REN-TV);

✓ элементов естественного языка и цифр: *7%-сезон скидок в новом магазине; за пли7кой, сан7ехникой и ски7ками* (реклама нового строительного магазина «Дом»);

✓ элементов естественного языка и идеограмм: значков Интернета, знаков валюты и т.п.: *\$пеццены* (специальные цены); *€окна* (европейские окна); *Ч@Г* «Дебют перв © курсник@: Ч@Тное_мнение_» («ГЭФтонский орден», 09.12.2005);

✓ элементов нескольких кодовых систем, например, названия рубрик газеты «*Ре:Акция*» или молодежного журнала «*NEгазета*»: «*Ре:Акция*»: *re:форма, re:актив, re:Зина, Стань re:активней!* – кириллица + латиница + знаки препинания + неузואальное использование прописных букв; *Все НовоЕ, ЖеNский дЕень, NEмного истории, ЖеNскиЕ штучки, NEобходимые знания, ПрикладNныЕ науки* – кириллица + латиница + неузואальное употребление прописных и строчных букв. Ср. также название повести С. Вебер «*LOVELESS: Повесть о HEнастоЯщей ЖенщинЕ*» /М., 2007/ - латиница, кириллица, неузואальное чередование строчных и прописных букв и цвет.

2. Сферы распространения русской графодеривации

Первоначально графодериваты представляли собой сложные слова, которые создавались в учебных и научных, преимущественно технических, текстах для обозначения разнообразных химических, физических, математических и иных понятий: 1,5-

километровый; α - и β -излучение; 3%-ный и под. В современных текстах, связанных с Интернет-, IT- и медиатехнологиями, такие производные продолжают широко употребляться, выполняя чисто номинативную функцию: *Web-издания, PR-компания, PR-технология, PR-ход, DVD-плеер, IBM-подобный, flash-баннеры, CD-ROMный, CD-диск, CD-плеер, CD-плеер, CD-проигрыватель, CD-чейнджер* и т.п.

На рубеже XX-XXI вв. сферы употребления графодеривации значительно расширились. В современных текстах графодериваты встречаются повсеместно: в СМИ, в рекламе, в Интернете, в SMSках, в названиях городских объектов, номинациях кафе, магазинов, банков и т.п.: бистро «*СТОПКА*», магазины «*CLASSIC-мебель*», «*DISKO-город*», «*TOYOTA-центр*»; торговый дом «*SIBсервис*», предприятие по авторемонту «*АвтоZONA*»; программа на MTV о жизни знаменитостей «*Starmрек*»; «*Deadyшки*» (рок-группа); «*Newвинка*» (надпись на аудиокассете); «*RECORDные новости*»; «*«Дивино»* (парфюмерный магазин и журнал) [Григорьева 2009]; «*вАшемУ КоМпьютерУ не НуГны ПуРа"Ц"кие ДуСки*»(реклама) и под.

Интересны наблюдения журналиста С. Казначеева в статье «Порча языка, или полный *абзац*»: «Идёшь по улице, и вдруг в глаза бросается яркая афиша: «Концерт *Земфиры*». Рядом кинотеатр приглашает тебя на просмотр новой ленты под названием «*Шуза*». Захочется перекусить, а на дверях ресторана красуется «*Бібліотека*». Придёшь домой, откроешь книгу, а там уже к тебе обращается новомодный писатель Илья *Стогоff*. Откладываешь в сторону его чтиво, берёшь газету, глядь – на первой странице сообщение «*Кур\$* валют». Включаешь телевизор, чтобы отвлечься, но и тут назойливо рекламируются охранные системы «*Алигатор*». В смятении подходишь к окну и видишь на стене соседнего дома приглашение на «*Ве4ер* отдыха» и теперь только понимаешь, что тебя обложили со всех сторон» [Казначеев 2005].

Креолизованные производные в XXI в. начали активно использоваться и в таких сферах коммуникации, которые ранее характеризовались строго нормативным оформлением, в частности, графо-орфографические игры широко распространяются

в области книгоиздания. В настоящее время графодериваты активизировались при номинации самых разных объектов, связанных с книгами. Они используются:

✓ в названиях издательств: «Аванта+», «Арсенал-К», «Б.С.Г.- Пресс», «Бахрах-М», «Век-2», «Вербум-М», «Весть-ТДА», «Book-ПРЕСС» и др.;

✓ в названиях серий книг: «Антикарма», «SMS – марафон», «SPA-салон на дому» (серии издательства «Центрполиграф») и под.;

✓ в оформлении имен авторов: *Илья Стогофф*,

✓ в названиях художественных произведений: *Робски О., Собчак К. Замуж за миллионера или брак высшего сорта. М., АСТ, 2007; О. Робски. Про любовь/он. М., Росмэн. 2005; О. Робски. УСТРИЦЫ ПОД ДОЖДЕМ. М., 2007; А. Рыбин. Бес смертный. М., Книжный клуб 36.6, 2007; Свешникова М. Fuck'ты. М., Гелеос, 2006; Солей Н. Рублевский KAZANOVA или кастинг для наследниц. М., Центрполиграф. Серия Рублевка Love. 2007; Н. Солей, Наташа. Нечто, или Рублевский POPS ART. М., 2007; Н. Солей. Ход Корбюзе или шерше бя fetте: М., Центрполиграф. 2006; Сотник С. Рекламист. Ирония реальности. М., Триумф, 2007; Стогофф И. mASIAfucker. М., Эксмо, 2002; Настя Такки ИнТРИга, или 33 совета как стать хищницей. М., Рипол Классик, 2008; Угаров М.Ю. Облом off. М., Эксмо, 2006; Л. Улицкая. Цю-юрихь. М., Эксмо-Пресс, 2002; О. Фомина. МоСковский паноптикум. Скандальные откровения коллекционерки мужчин. Серия: Рублевка Wife. М., АСТ, 2007; Фрай М. Проза-к. М., Амфора, 2004; Чайка Джонатан Ливингстон. нов. М, 2006.* Стоит отметить, что графодериваты используются при оформлении обложек книг разных жанров и разного содержания, не только художественных, но и научно-популярных.

3. Структурно-семантические и функциональные признаки графодериватов

Лавинообразный рост и активное распространение графодериватов в русской речи последних лет обусловили формирова-

ние нескольких научных центров, уделяющих графодериватам значительное внимание. Это московская школа, изучающая графо-орфографические игры в художественном тексте (Н.А. Николина, Н. Фатеева), нижегородская школа, анализирующая графодериваты СМИ (Л.В. Рацибурская, Д.В. Гугунава, А.А. Сивова), «южная» школа, обратившаяся к анализу графодеривации в рекламных текстах разных языков (С.В. Ильясова, Л.П. Амири, З.К. Беданоква и др.), «сибирская» школа, рассматривающая графодериваты языкового пространства города (Т.М. Григорьева, Л.А. Араева) и др.

Активное изучение графодериватов явно обнаруживает их разнотипность, причем не только функциональную, но и семантико-структурную, что обуславливает необходимость определения их природы. Среди графодериватов много единиц, словный характер которых неочевиден. Так, в следующих примерах название фирмы *РТИ* прочитывается по вертикали, а фирмы *МТС* - обыгрывается внутри строки:

Резиновые

Технические

Инструменты.

Мобильные ТелеСистемы

Моя Телефонная Связь

Моя Телефонная Сеть

Mobile TeleSystems

Возникает вопрос: «Являются ли буквы, «разбросанные» по разным строчкам, словами?»

Вызывает сомнение словный характер и таких графодериватов, как «*Вдохнуть!и!не!ды!шать!*» (роман М. Кетро, АСТ/Астрель. Серия: Автор ЖЖОТ. 2008); «*Больно.ru. Разорванное небо*» (сборник стихов Ничипурук Е.М., АСТ, 2008); *Мы же Санкт-черт возьми-Петербург, женщина я-мечтаю-о-счастье*³¹.

Вероятно, среди графодериватов есть вербально- и текстоподобные единицы, но большинство из них целесообразно относить к креолизированным словам, а не текстам, поскольку в обыч-

³¹ Последние 2 примера из [Изотов 1998: 38].

ной речи и в психолингвистическом эксперименте графодериваты воспринимаются и функционируют как слова³².

Краткий анализ графодериватов позволяет предположить, что **графодериваты обладают следующими особенностями:**

- 1) графодериваты существуют только в письменной форме;
- 2) которая является неузальной;
- 3) но эстетически ориентированной;
- 4) графодериваты обладают полиформностью, т.е. двойной актуализацией формы (сквозь одну форму просвечивает другая): *Во!Да!* = вода + во!, да!; *мНОГИе* = многие ноги / многие/ ноги (*Замечательная обувь / нового сезона. / мНОГИе / выбирают нас!* (Екатеринбург, реклама, магазин «Мир обуви», ЖБИ, 2007);
- 5) графодериваты фонетически нецельнооформленны (ср. *Во!Да!*), но грамматически цельнооформленны.

Семантические особенности графодериватов:

1) лексические значения графодериватов обычно неопределенны и размыты, не поддаются точной и однозначной формулировке, поскольку основаны на их ассоциативном потенциале и культурно-языковой компетентности воспринимающего. Например, существительное *(не)бытие* потенциально имеет несколько мотиваторов и соответственно несколько результатов словообразовательного процесса: *бытие* → *небытие*, *небытие* → *бытие*, *бытие* + *небытие* → *бытие–небытие*. Значит, *(не)бытие* – это одновременно «бытие», «небытие» и промежуточное состояние «бытие-небытие»; сосуществование в одном деривате этих взаимоисключающих фаз бытия и создает размытость, многослойность, неоднозначность его лексического значения. Контекст не позволяет выбрать один из смыслов в качестве доминирующего. Д.В. Гугунава предлагает называть подобное словообразование **виртуальной деривацией** [Гугунава 2003: 20-21];

³² Подробнее о статусе и характере графодериватов см.: [Попова 2008: 191-198].

2) графодериваты характеризуются двуплановостью значения – актуализацией не только поверхностного значения, но и тех смыслов, которые обусловлены внутренней формой слова и его ассоциативным потенциалом;

3) значение графодеривата часто носит связанный характер и раскрывается при опоре на контекст, конситуацию, культурно-исторический фон. Например, чтобы понять смысл окказионализмов *заКАННодатели стиля* (КП. 11.05.05); *Чем заКАННчивается кино?* (КП.21.05.05); *КАННай отсюда, Голливуд* (Экспресс газета, 2005, №20) [Примеры из работ С.В. Ильясовой], необходимо знать, что в Каннах проходит международный ежегодный кинофестиваль;

4) последние две особенности обуславливают идиоматичность значения графодеривата.

Функционально-прагматические особенности графодериватов:

1) графодериваты полифункциональны: номинативная функция не является для этой группы производных единственной, поскольку графодеривация часто рассматривается как разновидность языковой игры [Амири 2007, Ильясова 2002, Сивова 2006]. В этом случае исследуемые окказионализмы выполняют свойственные языковой игре эстетико-эмоциональные, экспрессивно-прагматические функции;

2) графодериватам свойственны номинативная, экспрессивная, эмотивная, оценочная, символическая, текстообразующая и иные функции.

Слова-кентавры могут быть средством связности текстов в гипертексте. Они придают изданию (журналу, газете и т.п.) целостность, формируют его индивидуальность и легкую опознаваемость: достаточно вспомнить названия рубрик в молодежной газете *«Ре:акция»*: *ре:форма*, *ре:зидент*, *ре:спондент*, *ре:визия*, *ре:актив*, *ре:спект*, *ре:густрация*, *ре:месло*, *ре:тро*, *ре:квием*, *ре:Зина*, *Стань ре:активней!* – или в журнале *«НЕгазета»*: *Все НовоЕ*, *ЖеNский дЕень*, *НЕмного истории*, *ЖеNскиЕ штучки*, *НЕобходимые знания*, *ПрикладNныЕе науки* и под.

Крайне редко роль неологизма-кентавра в создании текста неочевидна, например, представляется, что название информационного бюллетеня союза юнкеров «*Корабли Subкультур*» не вносит нового, дополнительного смысла в статью и осмысление положения самих юнкеров. Аналогичный пример: «*Вечер отдыха*».

Наиболее значим вклад игровых новообразований в формирование смысловой и эмоционально-оценочной структуры текста;

3) основными функциями являются экспрессивная и оценочная, что обусловлено их игровой природой, или номинативная; все остальные функции периферийны;

4) графодериваты активно формируют интертекстуальные связи слова;

5) в речи и психолингвистическом эксперименте воспринимаются как обычные слова.

Таким образом, графодериваты, активизировавшиеся в современном русском языке, – это новое гибридное явление, природа которого скорее вербальна, чем текстуальна. Графодериваты можно охарактеризовать как креолизованные, семантически перенасыщенные, структурно деформированные, окказиональные слова, требующие более глубокого анализа.

В настоящее время графодериваты рассматриваются в разных аспектах. Один из основных, на наш взгляд, – деривационный. Он предполагает определение места графодериватов в словообразовательной системе русского языка, выявление механизмов графодеривации и ее видов.

4. Графодериваты и деривационные классы слов русского языка

В русском словообразовании традиционно, вслед за М. Докулилом [Dokulil 1962: 129-149] и Е. Куриловичем [Курилович 1962], разграничивают синтаксическую и лексическую деривацию, что позволяет выделить 3 группы производных слов: 1) синтаксические дериваты (*синий* → *синева*, *бегать* → *бег*); 2) лексические дериваты мутационного типа (*синий* → *синяк*, *бегать* → *бегун*) и 3) лексические дериваты модификационного типа (*синий* → *синенький*, → *синющий*; *бегун* → *бегунья*). Их

выделение обусловлено разным соотношением лексического и грамматического значений производного и производящего слов [Улуханов 1996: 149-158].

Е.А. Земская выделяет 4-й класс производных слов, так называемые стилистические модификаты: *табурет* → ***табуретка***, *картофель* → ***картошка***, *тетрадь* → ***тетрадка***. В этих парах производные слова отличаются от своих производящих только сферой употребления: *табуретка*, *картошка*, *тетрадка* - это не «маленькие табурет, картофелина или тетрадь», а разговорный коррелят к нейтральным номинациям этих же явлений. Этот вид производных выделяется как самостоятельный или как часть модификационных дериватов.

Графодериваты не вписываются в приведенную выше классификацию: семантически они могут быть производными разного типа.

Графодериваты могут быть модификационными производными, лексическое значение которых отличается от значения производящих функционально-стилистической или эмоционально-оценочной семой. Например, многие графодериваты СМИ имеют разговорную окраску, в частности названия телепередач: «*PRO-новости*», «*Муз-Film*», «*ТВ-клуб*», «*ТелеGa*» и под. («Телесемь» № 42, 2003. Напротив, дериваты *бібліотека* или *банкъ* не употребляются в разговорной речи, они характерны для письменного литературного языка. Наличие устаревших, не используемых в настоящее время букв *і* и *ѣ* придает надежность, респектабельность содержащим их словам и обозначаемым последними явлениям, как следствие – положительную оценочность. Наличие в дериватах *встреч@ться в ч@те* и *Мурак@ми* элемента @ подчеркивает современность, «продвинутость» тех, кто пользуется такими новообразованиями: подобные дериваты свидетельствуют о владении говорящим компьютерными и современными информационными технологиями, что обуславливает формирование положительного имиджа носителя языка.

Экспрессивно-игровой дериват *1,5-цкий* отличается от своего производящего *Полторацкий* наличием семы положительной

эмоции – удовольствия от способности создать данный ребус и понять его. Лексические значения производного и производящего слов в этой паре тождественны во всех компонентах, кроме коннотативных. В названии газированной воды «*Во! Да!*» за счет сегментации узуального слова *вода* на междометия и использования восклицательных знаков явно появляется дополнительная сема привлекательности, полезности, отличного вкуса этой воды, что меняет лексическое значение мотиватора *вода*.

Более часто встречаются графодериваты, в которых использование иноязычной графики или инокодовых знаков приводит к серьезным семантическим сдвигам и смысловому обогащению, ассоциативному насыщению названия. Так, названия в области мобильной и сотовой связи, в частности названия салонов «*Sim-фония*» или «*Sim-сим*», вызывают ассоциации с *сим-картой*, неотъемлемой частью всех мобильных телефонов, *сим-фонией* как музыкальным жанром и волшебным заклинанием *сим-сим* (намек на неограниченные возможности сотовой связи). Название команды журнала «Cosmopolitan» *Космическая команда* (Cosmopolitan № 9, 2005) намекает на ее «звездность» - команда, избранных, лучших в своем деле. Название статьи «*PRямой разговор с народом*» (Моск. комсомолец, 2006, № 220) актуализирует связь с пиаром и ПР-технологиями, которые не предполагают прямого, честного и открытого разговора: их цель – формирование благоприятного имиджа власти в глазах народа – как показывает современная практика, позволяет использовать любые средства. Поэтому дериват *PRямой* приобретает значение «противоположный прямому, честному, открытому, квазипрямой». В названии статьи «*SOSунки*» (Трибуна, 2006, № 183) о младенцах, питающихся молоком матери, благодаря интернациональному *SOS!* актуализируется идея бедственного положения детей в современной России. Производное же слово *SOSунки* приобретает значение «грудные дети России, находящиеся в бедственном положении, нуждающиеся в экстренной помощи». Название статьи «*Жанна неDark*» (Собеседник, 2006, № 39) вызывает ассоциации с Орлеанской девой Жанной Д'Арк и аттракцию с английским прилагательным *Dark* «темный». Ге-

роиня материала – певица и актриса Жанна Фриске, сыгравшая представительницу темных сил в фильме «Ночной Дозор».

Вторая группа экспрессивно-игровых дериватов наиболее многочисленна. Значительная часть из них обладает и такой яркой семантической характеристикой, как полисеманτικότητα и размытость лексического значения.

Главная особенность графодериватов заключается не в том, что они могут быть и модификационными, и мутационными, и стилистическими производными, а в том, что это экспрессивно-игровые единицы. В них обыгрывается форма слова, что приводит к серьезным семантическим сдвигам не только в коннотативной, но и денотативно-сигнификативной частях лексического значения, как следствие такие дериваты эстетически и эмоционально ориентированы: они призваны доставить говорящему и собеседнику интеллектуально-эмоциональное и эстетическое удовольствие от игры словом, от создания и разгадывания вербальных головоломок и шуток.

Экспрессивно-игровые дериваты могут быть выделены в особый класс производных, поскольку отличаются от модификационных, мутационных и транспозиционных производных по нескольким параметрам:

1) имеют словообразовательные значения, не типичные для названных выше классов производных слов - значения «современности, престижности» / «принадлежности прошлому, респектабельности» / «ассоциативности» и под. – и характеризуются размытостью не только лексической, но и словообразовательной семантики;

2) при создании экспрессивно-игровых дериватов используются специфические словообразовательные средства, не употребляемые при образовании узувальных модификационных, мутационных и транспозиционных производных. Это операциональные, а не аффиксальные словообразовательные средства, которые приобрели в последние годы наибольшую активность в современном словотворчестве (Николина 2003: 386):

✓ пунктуационные знаки: скобки, слэш, кавычки, многоточие, дефис, восклицательный знак и под.; именно они отличают

производное новообразование от производящей базы: *время после нас* → *время-после-нас*, *азарт* → *Аз' арт*, *постатеист* → *пост(а)теист*, *суперидея* → “супер”идея;

✓ шрифтовое или регистровое выделение части производящего слова: *Оптима* → «**ОПТИМА**льное решение» (реклама сигарет «Оптима» /Комс. пр., 30.11.2001/), *про питание* → «**ПРО**питание» (рубрика в журнале): *сок* → «**Нужно СО**Колитное зрение» (заметка о способах определения качества сока /Биржа, 27.05.2002/);

✓ латинская, а не русская (кириллическая) графика: *internet*мэн, *coneц* (конец), *деконструкция*, *homoцентризм*;

✓ инокодовые (небуквенные) графические средства: *встреч@ться в чат*; *Мурака@ми*; *1,5цкий* ← *Полторацкий*;

✓ орфографические средства (окказиональное написание визуального русского слова): *тишина* → *Тишиииииииина* (С. Валаев) и др.

3) состав экспрессивно-игровых производных значителен и разнообразен: он не исчерпывается только графодериватами: к таким производным относятся все игремы (термин Т.А. Гридиной), созданные на базе словообразовательной системы русского языка;

4) экспрессивно-игровые дериваты характеризуются особой функционально-прагматической направленностью: их основное предназначение не номинация явления, а оценка последнего; характеристика тех, кто его использует; эстетическое и интеллектуально-эмоциональное удовольствие участников общения.

Все выше сказанное позволяет признать такие производные особым функционально-деривационным классом слов, активно формирующимся на рубеже тысячелетий.

5. Средства создания креолизованных дериватов

Если относить графодериваты к креолизованным словам, а не текстам, то и целесообразно рассматривать графодеривацию как разновидность русского окказионального словообразования. Это позволяет поставить вопрос о словообразовательных средствах (формантах) русской графодеривации.

В современном словообразовании не существует общепринятого определения сущности словообразовательного средства /форманта /форматива.

В.Н. Немченко полагает, что словообразовательный формант – это «формальное средство или совокупность формальных средств языка, которыми производное слово отличается от производящего (производящих) и с помощью которых выражается словообразовательное значение производного» [Немченко 1985: 201]. Аналогично мнение А.Н. Тихонова: «Под словообразовательным формантом ... понимаются все средства языка, принимающие участие в образовании слов (аффиксы, система флексий, ударение, чередование звуков и т.п.)» (цит. по [Немченко 1985: 201- 202]).

В.В. Лопатин, И.С. Улуханов, авторы разделов по морфемике и словообразованию в «Русской грамматике», полагают, что в состав словообразовательного форманта входят не только сегментные единицы (морфемы, в том числе интерфикс и система флексий) и их структурные модификации (произвольное /безразличное к морфемному членению/ усечение основ входящих в мотивирующее сочетание словосочетание слов); но и такие явления, как закрепленный порядок компонентов и единое основное ударение [РГ I 1985: §§ 198, 202-203].

Еще более расширяют круг словообразовательных формантов П.А. Соболева и В.П. Изотов: первая включает в состав словообразовательных формантов набор всех операций, применяемых к производящему слову для того, чтобы получить производное: наращения, усечения и чередования морфемного и неморфемного характера, а также перемещения ударения [Соболева 1980: 23-24], второй – операции присоединения, усечения, вставки разных элементов и графо-орфографические и параграфемные средства языка.

Анализ этих точек зрения позволяет определить словообразовательный формант как все формальные (структурные) различия, выделяемые между производным и производящим словом. Исследование графодериватов позволяет выявить в составе средств их создания несколько компонентов:

- ✓ выделяемый, заменяемый, добавляемый или удаляемый элемент;
- ✓ средство его выделения, добавления или усечения;
- ✓ операция, применяемая к производящей базе для получения графодеривата.

Соответственно их можно назвать субстанциональным, графическим и операциональным компонентами словообразовательного форманта.

Субстанциональный компонент такого **деривационного форманта** (т.е. сегмент, вставляемый в производящее слово или выделяемый в нем графемными или параграфемными средствами) может представлять собой:

а) **аффикс(-ы)**: *“супер”вещь, пост(а)теист; (предпост) модернизм, преди-(среди-, после-)словоие;*

б) **звук(-и)**: «рубрика «ПРОпитание»: *Нужно СОКолоиное зрение*» (заметка о способах определения качества сока /Биржа, 27.05.2002/);

в) **слово**: *не(слишком)леньые* (М. Липовецкий), в том числе фразеологизированное: *Мы же Санкт-черт возьми-Петербург;*

г) **сочетание слов**: *готовый-состоявшийся-уже-произошедший*: главное слово уточняется с помощью следующих за ним элементов;

д) **предложение** (одно или несколько): *Лю-воздуха!-воздуха!-блю.*

Для **графического выделения** словообразовательного элемента в производном слове используются:

1) пунктуационные и графические знаки: кавычки (*“супер”вещь*), скобки: *(до)модерн, наклонная черта (слеи): пред/постмодернизм, многоточие: «Оппозиция – оп...позиция»; двоеточие: «Ре:акция»: re:форма, re:зидент, re:спондент, re:визия, re:актив, re:спект, re:гистрация, re:месо, re:тро, re:квием, re:Зина, Стань re:активней!); дефис: время после нас → время-после-нас, восклицательный знак вода → «Во!Да!» (название газированного напитка одного из екатеринбургских заводов); вопросительный знак: : *спасая<сь?>*; апостроф: *азарт* → *Аз’арт*;*

2) **шрифтовое** или **регистровое** выделение части производящего слова: *Оптима* → «**ОПТИМА**льное решение» (реклама сигарет «Оптима» /Комс. пр., 30.11.2001/), *про питание + пропитание* → «**ПРО**питание» (рубрика в журнале): *сок* → «**Нужно СО**колиное зрение» (заметка о способах определения качества сока /Биржа, 27.05.2002/) – выделение слов *оптима*, *сок* и приставки *про-* в производящих *оптимальное*, *соколиное*, *пропитание* и *про питание* происходит с помощью изменения регистра - прописных букв на строчные – и нежирного шрифта на жирный в первом слове);

3) **инографика** – элементы другого языка, латинские, а не русские (кириллические) буквы: *internet*мэн, *сонец* (конец), *деконструкция*, *хомоцентризм*;

4) **инокодовые (небуквенные) графические средства**: *встреч@ться в чат*; *Мурак@ми*; *1,5цкий* ← *Полторацкий*;

5) **окказиональное написание** узуального русского слова: *тишина* → *Тишишишишина* (С. Валяев) и др.

Операциональный компонент графодеривационного форманта включает в себя такие операции, как вставка, удаление, замена, выделение:

1) **вставка** дефиса; скобок; кавычек; наклонной черты; двойной наклонной черты; знака вопроса; восклицательного знака; двоеточия; многоточия; апострофа; той же самой буквы; другой буквы; слова (слов); словосочетания; предложения (примеры см. выше);

2) **удаление** пробелов между словами;

3) **замена** строчных букв прописными; русского элемента латинским; буквы цифрой / знаками Интернета / другими инокодовыми элементами;

4) **выделение** с помощью шрифта, цвета, расположения ниже или выше уровня производящего слова любых субстанциональных элементов словообразовательного форманта.

Анализ выделенных выше **графодеривационных формантов** обнаружил такие их **особенности**, как:

– комплексный, неэлементарный характер: словообразовательные форманты графодериватов состоят из субстанциональ-

ного (**что** выделяется/ удаляется/ добавляется?), графического (**каким средством?**) и операционального (**как?**) компонентов, т.е. определенных операций по модификации исходного слова и единиц разных кодовых систем, разных языков или разных уровней одного языка, выделенных каким-либо способом с помощью графического средства;

– субстанционально-графическое и операциональное разнообразие (см. выше);

– грамматически разнообразную среду употребления: такие деривационные средства встречаются в производных словах разных частей речи: именах существительных (*бес-порядок*), прилагательных (*ОПТИМАльное*), глаголах (*отвалить(ся)*);

– незакрепленность за определенным местом в производном слове: графическое выделение может охватывать начальный (*анти-мета-физический*, *бес-порядок*), срединный (*преди-(среди-, после-)словие*) или конечный элемент деривата (*контекст(уальность)*, *отвалить(ся)*);

– ведущая роль графического компонента, формирующего неузуальность деривата и привлекающего к нему внимание;

– принадлежность к средствам как номинативного, так и экспрессивного словообразования;

– уникальность и недостаточную определенность передаваемой словообразовательной семантики (см. выше).

6. Виды графодеривации

Окказиональность словообразовательных формантов русских графодериватов позволяет отнести способы их образования не к узואльным, а к окказиональным (по типологии И.С. Улуханова).

Учет конкретных графодеривационных формантов позволит выявить виды и подвиды графодеривации. При этом целесообразно учитывать такие виды материальных средств, используемых при создании дериватов, как знаки языка / знаки других кодовых систем (цифровых, компьютерных и др.), элементы одного / нескольких языков, сегментные / суперсегментные средства языка. Это позволяет выделить внутри графодеривации моно-, поли-, кодо- и типографиксацию.

1. **Монографикация** – это создание неолексем графическими средствами одного языка: *до-история*, *(бес)порядок*, «ФБР ФаБРикует», *БУШечное мясо* (АиФ, 2004, № 37), «*Победила СПеСь*» (Известия. 6.04.2000).

2. **Полиграфикация (графогибридикация)** – создание новообразований с помощью графических средств разных языков «*STARость – не радость*», «*Концерт Земфиры*» (афиша), *Космическая команда* (Cosmopolitan № 9, 2005) (название команды журнала «Cosmopolitan»).

3. **Кодографикация** – создание неолексем с помощью сегментных средств разных кодовых систем, одна из которых не является естественно-языковой: «*На100ящие сейфы*», «*Кур\$ валют*». (нумеро-, инето-, пиктографикация: *€окна*).

4. **Типографикация** – создание неолексем с помощью суперсегментного средства, не являющегося собственно языковым, напр., выделение курсивом / полужирным / подчеркиванием или другим способом какой-либо части деривата, что приводит к актуализации некоторых смыслов, к перераспределению сем: «А я забыл, кто я. / Звук злата все звончей. / Казна – известно чья? / А я – чей казначей?» (В. Высоцкий).

5. **Комбинированная графодеривация** – создание неолексем с помощью сочетания средств вышеприведенных разновидностей графодеривации: «*Web-издания*» (полиграфикация + типографикация / дакографикация “выделение полужирным”), «*PR-компания*» (полиграфикация + дакографикация), «*Ре:акция*» (монографикация / бипунктуализация/ + полиграфикация + дакографикация).

Внутри каждого вида графодеривации можно выделить его разновидности в зависимости от типа, количества и однородности графических элементов графодеривационного форманта. Рассмотрим виды графодеривации подробнее.

7. Виды монографикации

Монографикация – наиболее разнообразный вид графодеривации, поскольку ее результатом является создание неолексем с помощью средств одного языка. В зависимости от количества

и однородности используемых средств монографикация может быть гомогенной и негомогенной.

1.1 Гомогенная монографикация – это создание неолексемы одним видом графических средств одного языка. К ней относятся:

1.1.1. Дефисация – разбиение слова дефисами на части или слоги с приданием ему другого значения: *а-историчный, до-культура, не-ансамбль, не-вечность, ре-мифологизировать, ре-ритуализировать, анти-подобие, гипер-единичность, квази-существующий, контр-субкультура, лже--соцреализм; не-герои, не-борцы* (из газет), *сер-реализм* [Литературная газета, 19.09.1987];

Аналогичные примеры: «И *полу-свой, полу-чужой* Иосиф Бродский», «знак *дву-ипостасности*» (Знамя, № 11, 1991), «Сама физика дошла до последних, «*мета-физических*» вещей» (Знамя, № 5, 2001); *до-директивное искусство* (Новый мир, № 10, 1992), «стремление к *до-культурным, до-сознательным ... феноменам*», «с ситуацией *до-культуры*» (Литературная газета, № 42, 1992); «Лишенный целостности человек предается *разврату, рас-тлившаяся* плоть расплзается в *рас-путстве*. Это дальнейшее *раз-ложение...*» (Т. Касаткина «Как мы читаем русскую литературу...») (М.А. Зайцева. Языковая игра в полемике. Харьков, 2006, с. 30-38).

1.1.2. Парентезис (ср. англ. *parenthesis* – ‘брать в скобки’) – разбиение слова скобками на части, что обуславливает модификацию его значения: *пост(а)теист* (М.Эпштейн); *(само)уничтожение, не(слишком)лепые* (М. Липовецкий); *(бес)порядок, (не)понимание (пост)советский, (пост)структурализм, (само)разрушение*.

1.1.3. Квотация (ср. англ. *quotation marks* – ‘кавычки’) – разбиение слова на части с помощью кавычек: “*супер*”*вещь* или “*супер*”*идея* (М. Эпштейн);

1.1.4. Слешинг (ср. англ. *Slash* – наклонная черта) – разбиение слова наклонной чертой на части, в том числе морфемного типа: *пред/постмодернизм*.

1.1.5. Бислешинг – разбиение слова двумя наклонными чертами на части (морфемы и неморфемы), что приводит к нетрадиционному делению слова на морфемы и актуализации его внутренней формы: *разговоры о // раз // оружии* (Костюков В.М., 1986).

1.1.6. Апострофизация – разбиение слова на части с помощью апострофа: «*Аз’ арт*» (название рубрики об азах искусства в «Огоньке»);

1.1.7. Эскламация (ср. англ. *exclamation* – ‘восклицание’): – использование восклицательного знака для разбиения узуального слова на две и более лексемы, обладающие прагматической значимостью: *СТРОЙ!МАТЕРИАЛЫ* (сеть магазинов строительных материалов); *вода* → «*Во!Да!*» (название газированного напитка одного из екатеринбургских заводов);

1.1.8. Квещинизация (ср. англ. *Question* – ‘вопрос’) – использование вопросительного знака для разбиения узуального слова: такой пример встретился только при комбинации графических знаков: *спасая<сь?>*.

1.1.9. Капителизация (ср. лат. *capitalis* – ‘главный’), или **регистрографикация**, – неузуальное чередование строчных и прописных букв, приводящее к актуализации в составе анализируемого (употребляемого) слова иных лексем: «*ОКна*» (реклама. Вабанк, 01.03.2007), *БУХГАЛТЕРиЯ* (объявление о наборе слушателей на курсы), *ТЕЛЕФОНиЯ* (объявление о новом виде телефонных услуг); *МАВРоди сделал свое дело* (Огонек, 2003, №7); «*ГАИшник*», «*СВ-шоу*», «*Плоды ВОЛАНтаризма*»; «*ФБР ФаБРикует*» [Костюков 1986];

1.1.10. Полипунктуализация (ср. лат. *punctum* – ‘точка’, *poly* – ‘много’) – использование многоточия для разбиения слова на 2 самостоятельные части: «*Оппозиция – оп...позиция*».

1.1.11. Слияние, или **голофразис**, или **интеграция** (Гугунава Д.В., 2003, 18-19) – написание сочетания слов или целого предложения без пробелов: *всечегонипожелаюимею*; *словаслилисьводнуфразу*, *амапapasынсобака* (Гугунава Д.В., 2003, 117).

1.1.12. Грамма-редупликация – повтор буквы, модифицирующий смысл слова: «Ну рай!... Только вот плохо – ждешь»

ждешь-ждешь... *Тишишишина*» (С. Валяев) (Изотов В.П., 1998, 77-78; Гугунава Д.В., 2003, 20-21; Николина Н.А., 2003, 376-387], *Р-р-р-екомендую!* (реклама окон), *Собирай сМАААйлики от ААА – Интернет* (реклама магазина «ААА»), *МММиллионы, поиМММенно, МММо* («Ре:Акция», № 10 /84/, 2007).

1.1.13. Аддитация (ср. англ. *to add* – ‘добавлять’), или **тмезис** – вставка буквы или другого элемента в написанное слово, приводящая к его переосмыслению: *Лю-воздуха!-воздуха!-блю!*

1.2. Негомогенная монографикация – это создание неолексемы разнотипными графическими средствами одного языка. Негомогенная графодеривация достаточно многообразна, поскольку она опирается на форманты гомогенного подтипа, в котором используется как минимум 13 графических средств. Поэтому подвиды негомогенной графодеривации пока не исчислены. В качестве примеров, иллюстрирующих эту группу способов, можно привести следующие ее разновидности:

✓ Капитализация + слияние + усечение одной из стоящих рядом совпадающих букв: *куПИКквартиру* (реклама агентства недвижимости «ПИК») (Москва, реклама);

✓ Капитализация + экскламация: *ЖЕЛЕЗНО!дорожные перевозки* (фирма грузоперевозок);

✓ Сложение с префиксацией + слияние + капитализация: *антиВИЧвакцина* (Большак, 30.12.2006).

8. Виды поли-, кодо- и типографикации

Поли-, кодо- и типографикации в отличие от монографикации более однородны, поэтому они рассматриваются вместе.

Полиграфикация предполагает оформление новообразований с помощью графических средств разных языков. Для русского языка характерна только **латинографикация** - оформление новообразований с помощью графических средств, основанных на кириллице и латинице: *«Web-издания»*, *«PR-компания»*, *«STARость – не радость»*.

Латиница обычно выделяет самостоятельное слово или морфему, но возможно также образование графодериватов не по морфемно-композиционному способу (Амири 2007): иногда символы кириллического и латинского алфавитов сочетаются

между собой хаотично, без определенного порядка: «*вАшемУ КоМпьютерУ не НуГны ПуРа"Ц"кие ДуСки*», либо использование латиницы определяется необходимостью выделения в разных словах важного однотипного компонента, позволяющего визуализировать этот компонент смысла: «*Все НовоЕ, ЖеНский дЕень, ЖеНскиЕ штучки, ПрикладНныЕе науки*» и под.

Буквы и знаки других языков, менее распространенных в России, менее значимых для общественного сознания русского общества, не используются, по нашим далеко не полным данным, для создания русских графодериватов. Русская полиграффиксация всегда гомогенна.

Кодограффиксация – это создание неолексем с помощью сегментных средств разных кодовых систем: букв и цифр / рисунков / значков Интернета/ смайликов и т.п. В состав кодограффиксации входят:

3.1. нумерограффиксация (буква + цифра) – замена буквы цифрой, контур которой похож на нее: «*Ве4ер* отдыха» (Ч – 4), *за пли7кой, сан7ехникой и ски7ками* (реклама нового строительного магазина «Дом») (Т – 7). Цифра может не только заменять букву, но и произноситься как заменяемый слог: «*На100ящие сейфы*»;

3.2. пиктограффиксация (буква + рисунок) – буква кириллицы заменяется знаком, похожим на нее графически и по произношению: «*Кур\$ валют*», *\$пециены* (специальные цены); *€окна* (европейские окна);

3.3. инетограффиксация (буква + интернетовский знак) – замена буквы элементом Интернет-языка, контур которого похож на нее: *Ч@Т, КабиNET, встреч@ться в ч@те* и *Мурак@ми*;

3.4. смайлограффиксация (буква + смайлик): «Дебют перв © курсник@: Ч@Тное_ мнение_» («ТЭФтонский орден», 09.12.2005).

Смайлограффиксация легко сочетается с инетограффиксацией (см. последний пример), их сочетание образует негомогенную кодограффиксацию, первые 3 разновидности – гомогенную.

Типограффиксация – создание неолексем с помощью суперсегментных средств графического (типографического) оформ-

ления текста: курсива, шрифта, подчеркивания, разного расположения относительно строки и т.п. В состав типографиксации входят:

4.1. курсивизация – выделение курсивом одной из частей слова, которая совпадает с реально существующим словом: «А я забыл, кто я. / Звук злата все звончей. / Казна – известно чья? / А я – чей казначей?» (В Высоцкий);

4.2. дакографиксация – (от англ. *dark* - ‘темный’) - выделение полужирным одной из частей слова. Достаточно часто она встречается в научных и учебных текстах при выделении заголовков или частей анализируемого слова, но при этом не создается слов-игрэм. В нашем материале эта разновидность графикации не встретилась, хотя потенциально она вполне возможна;

4.3. линографиксация – выделение одной из частей слова или мотивирующей базы подчеркиванием. Линографиксация встретилась только в сочетании с другими подвидами графодеривации, например, в сочетании со смайло-, инетографиксацией и частичным голофразисом: «Дебют перв © курсник@: Ч@Тное_мнение_» («ГЭФтонский орден», 09.12.2005). ;

4.4. саблинеаризация – выделение части слова помещением ее ниже основной линии: *ИМПОрТЕНЦИЯ* (АиФ, 3 6, 2007), *Отчего С_{цц}Аакашвили впадает в истерику?* (АиФ, № 40, 2006)»;

4.5. онлинеаризация – выделение части слова части слова помещением ее выше основной линии: *УРАЛЬСКИЙ БЕСП^Е-РЕДЕЛ* («АиФ», № 6, 2005);

4.6. шрифтографиксация – выделение части слова другим шрифтом. Этот способ часто встречается при оформлении рубрик газет, в нашем материале в чистом виде не встретился;

4.7. цветографиксация – выделение части слова другим цветом. Этот способ часто используется при оформлении обложек книг, но, как правило, в сочетании с другими подвидами графодеривации. Например, в названии повести «*LOVELESS: Повесть о НЕНАСТОЯЩЕЙ ЖЕНЩИНЕ*» прописные буквы выделены красным цветом (цветографиксация + капителизация), что актуализирует смысл: любовь – это состояние настоящей женщины, ее отсутствие - ненастоящей; прочтение выделенных регистром и

цветом прописных букв актуализирует смысл «Не я же ненастоящая женщина в отсутствии любви»; аналогичный пример «ГЛамурНЫЙ ДОМ» (гламур – амур – любовь; дом – любовь – покровительство Амура и т.п.).

Таким образом, подвиды типографиксации, обнаруженные в нашем материале, относятся к гомогенной (курсивизация, саб- и онлинеаризация) или комбинированной (лино- и цветографиксация) графодеривации; негомогенной типографиксации не выявлено. Вероятно, это свидетельствует о том, что типографикационные маркеры легче сочетаются с графическими компонентами формантов других видов графодеривации, чем друг с другом.

В современном русском языке широко распространены производные, созданные на базе **комбинированных способов графодеривации**, последние многочисленны, разнообразны, не поддаются окончательному исчислению (представляют собой открытый список) и могут быть только проиллюстрированы, в частности следующими примерами:

✓ **поликодификация (графогибридизация) + бипунктуализация** – оформление новообразований с помощью графических средств разных языков и двоеточия: «**Ре:акция**»:

✓ **поликодификация, или графогибридизация + дефисация** – оформление новообразований с помощью графических средств разных языков и дефиса: «**Sim-фония**», «**Sim-сим**» и др.

Названные выше способы создания графодериватов пополняются на наших глазах. Так, анализ обложек современных книг обнаружил модели создания графодериватов, которые не были отмечены ранее. Это:

✓ «калькирование» модели «имя сайта»: Минаев С., Багиров Э. **Литпром.ru**. М., Астрель. 2007; Дым (*Lightsmoke*) **Насулие.ру**. М., ЛексЭст. 2008; Каменецкий Ю. **WWW. Паутина.RU**. М., АСТ, 2001; Ничипурук Е. **Больно.ru**. Разорванное небо. Стихи. М., АСТ, 2008; Мур Д. **WWW. Мужчина. Com**. М., АСТ, 2006; Р. Бах. Чайка Джонатан **Ливингстон.нов**. М., София. 2006;

✓ использование не традиционной «собачки», а нового Интернет-элемента: Пунш Е. *Net. Любви. М., АСТ, 2007*; Лесли А. *Новая ЖЖизнь без трусов. М., Эксмо, 2008*;

✓ передача русских слов латиницей (своеобразная транслитерация): Афанасьева Е. *Ne bud duroi.ru. М., Захаров, 2004*. Этот продуктивный способ позволяет создавать целые тексты: *Дата @ sil.net*

Ждать - не дожидаться Гурова. 4

Доктор Апчехов, тебе привет

из уголка Дурова

от Капитанки по кличке Муму

и ее укротительницы.

Дата @ um.ru,³³

✓ добавление семантически пустого элемента: Фрай М. *Проза-к. М., Амфора, 2004*.

Активное формирование новых моделей создания графодериватов свидетельствует о продуктивности этого формирующегося на наших глазах класса номинативно-экспрессивных единиц современного русского языка.

9. Причины активизации графодеривации в современном русском языке

Появление графодериватов в русской речи рубежа XX-XXI вв. не случайно.

Во-первых, оно связано, как уже отмечалось, с качественно новым этапом развития современной коммуникации, в частности с ее визуализацией, усилением личностного и творческого начала в современном общении. Графодериваты – яркий пример этих явлений.

Во-вторых, распространению креолизованных дериватов способствуют и такие особенности сознания современного человека, как клиповое мышление, требующее краткости, лаконичности, максимальной экспрессивности и визуализации текста. По мнению Н.Д. Голева, это приводит к усилению холи-

³³ Это стихотворение В. Павловой - пример Н.А. Кузьминой.

стичности восприятия письменного текста, к опоре на его визуальную, идеографическую составляющую [Голев 2009].

В-третьих, визуализация информации обусловлена усилением лингвомаркетологической функции современного текста: графодериваты первоначально появились в технических текстах, в конце XX в. – рекламе, СМИ и художественных текстах. Распространение графодериватов свидетельствует о том, что в настоящее время «усиливается прагматическая функция языка в ее крайнем проявлении, которую можно назвать лингвомаркетологической функцией, проявляющейся тогда, когда язык становится объектом или средством купли-продажи ... Востребованным оказывается лишь то, что реально воздействует на сознание адресата, побуждая его к тем действиям, ради которых ... текст создается. Этим потребностям в рекламном тексте в большей мере отвечает параграфемика» [Голев 2009].

В-четвертых, появление и активизация графодериватов соответствует современному движению русской культуры (и сознания современного человека) от закрытого типа к открытому. Тип культуры, названный условно "закрытым", относится к культуре культовой, соборной. Границы такой культуры обычно тщательно охраняются, притом не только официальной культурной политикой, но и самой культурой, которая оберегает свою целостность и традиции. Такой культуре не требуется подпитка извне; она только мешает ей развиваться по своим законам, которые не предполагают взаимодействия с соседними культурами и по которым на свою территорию чужое не допускается. В самоописании культуры этого типа обязательно развивается идея самодостаточности и полноты. Культура закрытого типа оглядывается на свои истоки, уверенная в том, что они остаются неизменными, но не на другие культуры. Чужой опыт ей противопоказан.

Второй тип культуры - "открытый" — характеризует культуру, стремящуюся освободиться от единообразия мысли, направленную на эстетическую самоидентификацию творящей личности и потому активно взаимодействующую с разными типами окружающих ее культур.

Распространение культуры и сознания второго типа связано с тенденцией к глобализации, обуславливающей совмещение в одном слове элементов кириллицы и латиницы, а также вызывающей новые попытки создания на базе латиницы мирового языка. Вопрос о переходе на латиницу активно обсуждается в Казахстане, Татарстане, Узбекистане, других странах СНГ и рассматривается как способ синхронного развития с крупными капиталистическими странами, а приверженность кириллице - как признак стагнации или регресса. «Известно, что в Беларуси создание текста средствами латинской графики для националистически настроенной интеллигенции считается признаком элитарности, знаком оппозиции, противостоящей официальной кириллице» [Нарлох 2006].

В-пятых, графодеривация возникает под влиянием современной постмодернистской культуры и связана с представлениями постмодернизма о сущности мира, языка и текста: с идеями смерти автора и интертекстуальности, неизбежности языковой игры, равноправия и неиерархизированности разных кодов при создании текста, вариативности и неопределенности окружающих человека миров и под.

В-шестых, графикация, порождающая неоднозначность истолкования деривата, его некоторую виртуальность, соответствуют такой тенденции развития современной художественной речи, как культивирование «поэтики полуслова» [Зубова 2001], поэтики недоговоренности, что создает эффект многомерности окружающих человека миров. Отказ от определенности значений и закрепленных в слове смыслов приводит к тому, что читатель воспринимает прежде всего не реалии и явления, изображаемые в тексте, а авторские интенции, «существование на ... мерцающих, пульсирующих границах» [Бавильский 2000: 182].

Создание приведенных выше графодериватов эксплицирует и такие новые тенденции современного словотворчества, как активное развитие инкорпорирующего сращения, размывание границ между морфемами, отдельными словами и классами слов, и даже между словом и предложением. Усиление неопределенности языкового знака, в том числе в сфере словообразо-

вания [Н.А. Николина], отражает «катастрофический распад реальности» [Эпштейн 2000: 138], окружающей современного человека и воспринимаемой им, а также диффузность, нестабильность, текучесть его картины мира.

Литература

- Dokulil M.* Tvoreny slov v cestine. T. 1. – Praga, 1962.
- Амири Л.П.* Языковая игра в российской и американской рекламе. Кандидатская диссертация. – Ростов-на-Дону, 2007.
- Анисимова Е.Е.* Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). – М., 2003.
- Бавильский Д.* Из глубины // Знамя. – М., 2000. № 2.
- Голев Н.Д.* Массовое письменное сознание: о некоторых проблемах его изучения и возможных путях их решения // Интернет-конференция «Кириллица – латиница – гражданница». 15 марта – 15 апреля 2009 г. Новгородский МИОН. http://www.mion.novsu.ac.ru/gev/projects/cur/cur_1.
- Григорьева Т.М.* Латиница против кириллицы и vice versa // Интернет-конференция «Кириллица – латиница – гражданница». 15 марта – 15 апреля 2009 г. Новгородский МИОН. [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: http://www.mion.novsu.ac.ru/gev/projects/cur/cur_1. - Дата доступа: 12.04.2009.
- Гридина Т.А.* Языковая игра: стереотип и творчество. – Екатеринбург, 1986.
- Гугунава Д. В.* Специфика словопроизводства в литературной критике произведений постмодернизма. Канд. дис. – Н. Новгород, 2003.
- Зубова Л. В.* Поэтическая орфография в конце XX века // Текст. Интертекст. Культура. Материалы междунар. конф. (4-7 апреля 2001 года). – М., 2001.
- Изотов В. П.* Параметры описания системы способов русского словообразования. – Орел, 1998.
- Ильясова С.В.* Словообразовательная игра как феномен языка современных СМИ. – Ростов-н/Д, 2002.
- Казначеев С.* Порча языка, или полный абзац// Литературная газета, № 7-8, 2005.

Курилович Е. Деривация лексическая и деривация синтаксическая // Е. Курилович. Очерки по лингвистике. – М., 1962.

Нарлох О.А. Латиница в белорусском письме // Письменность славян: прошлое, настоящее, будущее. Gdansk – Красноярск, 2006.

Немченко В.Н. Основные понятия морфемики в терминах. – Красноярск, 1985.

Николина Н.А. Новые тенденции в современном русском словотворчестве // Русский язык сегодня. Вып. 2. – М., 2003.

Николина Н.А. Современное поэтическое словотворчество // Поэтика исканий, или Поиск поэтики: Материалы Международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX-XXI веков и современные литературные стратегии» (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 16-19 мая 2003 г.). – М., 2004.

Попова Т.В. Графодериват: слово или текст? // Русский язык: человек, культура, коммуникация. – Екатеринбург, 2008.

Сивова А.А. «Структурно-семантические особенности окказиональных слов в публицистике последней трети XX-XXI вв. (на материале газеты «Комсомольская правда»)». Канд. дис. – Нижний Новгород, 2006.

Соболева П.А. О структуре словообразовательного форманта // Единицы разных уровней грамматического строя языка и их взаимодействие. – М., 1969.

Соболева П.А. Словообразовательная полисемия и омонимия. – М.1980.

Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. – М., 1990.

Улуханов И. С. Единицы словообразовательной системы русского языка и их лексическая репрезентация. – М., 1996.

Эпштейн М. Постмодерн в России и теория. – М., 2000.

©Попова Т.В., 2009

Т.В. Шмелева
Великий Новгород

РУССКИЙ РЭП КАК ПРОСТРАНСТВО ЯЗЫКОВОГО КРЕАТИВА

Рассмотрение феномена креативности с позиций лингвистики будет неполным без обращения к такой молодой культуре, какую представляет собой русский рэп, где креативность оказывается культуuroобразующим моментом. Как попытка её осмысления в этом аспекте и задумана эта работа.

Материал для неё собрал и подготовил Виктор Карпушкин, студент инженерно-технологического факультета Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. Ему же я обязана и знакомством с рэпом как феноменом современной культуры, с ним обсуждены все положения этой работы, что можно расценивать и как апробацию со стороны рэп-сообщества.

Итак, слово *рэп*, отсутствующее пока в наших словарях, – американизм, понимаемый то как субстантив 'стук, удар' и глагол речи, то как аббревиатура: *Ритмическая*, а то и *Радикальная Американская Поэзия*. Обозначаемое этим словом у нас уже широко известно, большая статья посвящена ему в Википедии (<http://ru.wikipedia.org/wiki/Rap> 1/), а Яндекс на запрос «рэп» выдает более 27 миллионов страниц.

Отвлекаясь от истории рэпа в Соединённых Штатах, где он культивируется в рамках хип-хоп культуры, включающей танцевальную, музыкальную и стихотворную составляющие, уличные граффити, определённый стиль одежды и вообще внешнего

облика³⁴, отметим, что его история в нашей стране начинается с последнего десятилетия прошлого века. Стремительное проникновение хип-хопа в молодежную культуру шло в такой последовательности: **брейк-данс – музыка – треки с текстАми – клипы**. При этом речь идёт не о проникновении произведений американской культуры (это случилось гораздо раньше), а о появлении и распространении **отечественных продуктов** – то есть формировании собственно русского рэпа как особого феномена русской культуры. Разумеется, приверженцы русского рэпа были и остаются слушателями и знатоками американских образцов, и это не только не исключает опоры на них, но и предполагает известную долю подражания. Отрицать действие американского «фермента» в русском рэпе было бы нелепо, однако признать его своеобразной «калькой» американского – не согласится никто. Да это и невозможно в силу креативной природы этой культуры, что мы и собираемся показать.

За время своего существования – чуть больше полутора десятилетий – русский рэп из экзотических занятий энтузиастов-одиночек превратился в заметный фрагмент молодёжной культуры, о масштабах которого трудно судить по представленности на официальных каналах телевидения и радио: рэп локализуется главным образом в **интернете**, где активно действуют сайты, совершается обмен треками, клипами, и в **клубной жизни**, где организуются концерты рэп-групп, в том числе и гастрольные. Публикация в интернете записей концертов, обсуждение их там соединяет эти два «русла» жизни русского рэпа. Кроме того, действует индустрия тиражирования дисков с записями рэп-музыки, воспроизводящая как специально подготовленные альбомы авторов или групп, так и своеобразные антологии типа сборников «Русский рэп».

Имея в виду все эти формы существования, можно говорить о масштабах рэп-культуры в нашей стране. Так, на сайте RAP.PU зарегистрировано почти 30 тысяч пользователей. И это

³⁴ Кстати, в пользу аббревиатурного понимания слова *рэп* говорит и тот факт, что название другой составляющей хип-хоп культуры – *RnB* – представляет собой сложносокращенное слово (= Ритм энд Блюз).

не единственный сайт «бытования» русского рэпа: в рунете существует рейтинг ста (!) лучших сайтов о рэпе RAP TOP.

Понятно, что для нас наибольший интерес представляет именно **словесная** составляющая хип-хоп культуры, креативность которой наиболее очевидна, если не сказать неизбежна. Принципиальное отличие рэпа от других молодёжных культур состоит в том, что это культура не исполнительская, а **авторская** – отсюда главные действующие лица русской рэп-культуры не танцоры, а музыканты и те, кто читают тексты, их уже привычно именуют **МС** (произносится [эмси] – *ударение возможно на оба слога*).

Каждый МС выходит на публику с **треком** – собственным текстом, положенными на бит в сочетании с сэмплом (этот музыкальный комплекс называют *минус* – трек без голоса, «минус голос»³⁵). Минус может быть авторским, но может быть и заимствованным: *минусá* публикуются и тем самым как бы предлагаются к использованию. Эти условия создания треков и говорят, как кажется, о приоритете текста, то есть словесного компонента рэп-культуры.

Надо сказать, что рэп-культура, помимо публикаций в инете и концертного исполнения, выработала такую форму осуществления, как **батлы** (бэтлы) – состязания МС, в том числе на интернет-сайтах. Именно интернет-баттлы сделали рэп-культуру действительно массовой: участвовать в них может любой, кто соорудит собственный трек **на заданную тему**. Другое дело, что от качества трека зависит, как долго его автор продержится в состязании, где от раунда к раунду число участников уменьшается, выявляя в финале победителя. На батлы сайта НР-НОР.RU записываются до 1200 участников, и этот факт тоже говорит о масштабах рэпа как культурного явления.

В завершение характеристики русского рэпа следует сказать, что это рэп не только российский: русские рэперы живут едва ли не на всей территории Ближнего Зарубежья, а также в Праге и Нью-Йорке, в Берлине и Сан-Диего ...

³⁵ Слово распространено в шоу-бизнесе вообще, исполнение «под минус» противопоставляется выступлению с «живой» музыкой.

Думаю, есть все основания включить рэп в круг заинтересованного внимания лингвистов, тем более что это сулит нам открытие новых данных о современной словесной культуре и возможностях русского языка, в частности, в плане его творческого **взаимодействия с другими языками**, в первую очередь с английским. Именно на этой стороне креативности рэпа предполагается здесь сосредоточиться. При этом оказываются необходимыми понятия **ресурс** и **режим** креативности: под первым будем понимать тип языковых единиц, которыми оперирует создатель креатуры; под вторым – принцип самих креативных операций. Сделав исходным понятие режима креативности, рассмотрим такие явления, которые соответствуют режиму **многоязычия**, о действии которого уже приходилось писать [Шмелева 1998].

Осознавая огромность заявленной темы, хочу начать с микроскопически малого по масштабу, но весьма важного момента – обозначения, точнее самообозначения МС. Материал для рассмотрения составил список из почти 900 имён: более 420 заявивших о себе МС и более 440 команд. Понятно, что таким образом мы обращаемся к наиболее креативной части сообщества рэпперов, в которое, помимо них, входят слушатели и поклонники этой культуры во всех её проявлениях – от брейк-данса до одежды и сленга.

Итак, мы имеем дело с **рэп-ономастикой**, точнее, с её антропонимическим фрагментом: имена рэпперов соотносятся с таким видом антропонима, как *сценическое* или *корпоративное имя*³⁶; названия групп – с групповыми антропонимами [Подольская 1988: 31], которые в ономастике изучены менее детально, чем их другие виды. Ближе всего они оказываются к новым элементам антропонимии, которые сформировались в условиях

³⁶ К корпоративным именам относят партийные и уголовные клички, а также монашеское имя – его получают при постриге [Подольская 1988: 73]. Однако существенно, что рэп-имя не даётся кем-то, а принимается самим носителем по собственной инициативе и своему разумению.

интернет-общения, – интернет-псевдонимам, или **никам**³⁷, и часто таковыми и являются.

Рэп-ономастика, как и другие её фрагменты, несёт важную, культурно значимую информацию, в том числе характеризующую рассматриваемую корпорацию в интересующем нас креативном аспекте. Это тем более важно, что речь идёт о вторичной номинации (автономинации), которая осуществляется и воспринимается прежде всего как культурный **манифест**. Это и объясняет необходимость начать изучение рэп-дискурса с ономастики. При этом интерес представляет не столько исчисление всех типов самонаименований рэпперов и рэп-команд, сколько выявление их креативности.

Несмотря на то, что рэп по преимуществу устная культура, обратимся к **графике**, поскольку визуальное представление весьма существенно для присутствия в пространстве интернета, а значит, в рэп-сообществе.

Первое, что необходимо отметить: в самообозначении рэпперы активно пользуются **некириллической графикой**. Понятно, что на первом месте здесь оказывается латиница, воспринимаемая как «родное» для рэпа американское письмо. Имена, выполненные в такой технике, составляют примерно половину ономастикона, вторая бытует в привычной для нас кириллической графике.

Разумеется, два алфавита в рэп-графике не противопоставлены, а активно взаимодействуют, приспосабливаясь к отражению чуждых им в языковом отношении слов: латиница для русских – *\$er-Go*, *BRATSTVO SVOBODY*, *Bzik*, *DYADYA VASYA*, *GLAZ*, *iLuHa*, *KABAN*, *Kalashnekoff*, *MOLODAYA KROV*, *Ne Predel*,

³⁷ Этот вид антропонима уже привлекал внимание лингвистов [Сидорова 2006. С.91—104; Ономастика для всех, С.40,48 56]; термин *ник* – англицизм со значением 'прозвище' – NICKNANE. Часть таких имен включена в [Вальтер, Мокиенко 2007], где они представлены как «клички-самоназвания из русского Интернета, которыми инициаторы «чата» обозначают самих себя» (С.23). Кажется интересным предложение обозначать их термином **персоним** (от латинского *persona* – 'маска') [Голованова 2008].

Opasnye Uty, PESOCHNYIE LYUDI, PYANSTVU BOYS, Sewer, SHMEL; кириллица для английских – *Лаки, ЛИГАЛАЙЗ, СВИ-САЙД*. Интересно, что они соединяются в составе одного наименования – *Ночной Beat, ЛЕГАЛЬНЫЙ БИЗНЕС\$, Detu Soulнца, DJ ШУРУП, Koresh MC, М.с.Колбаса, Net Слов, Paraduss, Ренетиция, ReЦiDiV, Братья Praddd, Ваня Digital / Цифровой*.

Мы видим, что в русской рэп-культуре выработалась практика, объединяющая ресурсы латиницы и кириллицы, а такая графическая система обрекает пользователя на креативность, поскольку для неё правил не существует. Используя название одной из групп, можно сказать, что данные ономастикона показывают: рэп стал ТЕРРИТОРИЕЙ СВОБОДЫ – графической. Важно отметить, что графическая свобода интересна не сама по себе – как чистая игра формы: она работает на «высечение» дополнительных смыслов. Так, группа *PYANSTVU BOYS / ПЬЯН-СТВУ БОЙС*, записывая в качестве своего названия старый советский лозунг «Пьянству – бой!» латиницей, не только достигает одновременно эффектов узнавания и остранения, но и намекает на многочисленные попсовые группы, включающие в своё название *BOYS*, так называемые бойс-бэндзы противопоставляет им себя.

Проявлением графической свободы оказывается и графемное использование параграфемных средств, в том числе иероглифики типа &, и цифр: *!!!, 2.99, a5, B & B, Kla\$, VIA Чаппа#1, Pop-ovi4, San4Es*. Чтение такого рода имён – не простая задача; так, рэп-критик Андрей Никитин признается: *Еще студентом в родном Волгограде, где только строились первые робкие догадки о существовании интернета, я покупал украинский журнал ХЗМ. Название его, означавшее "экстрим", мы ничтоже сумняшеся толковали как "Ха Зэ эМ", что бы это ни значило. В "хазээме" (и более нигде!) можно было кое-что прочесть о хип-хопе: новости, переводные статьи, интервью, рецензии (<http://www.gar.ru/ru/reviews/id-29271>).*

Столь же свободны рэпперы и по отношению к орфографии. Речь, разумеется, не идёт об орфографических ошибках: выби-

раются нестандартные орфографические решения, отражающие произношения (как предлагали ещё Адодуров и Третьяковский): *ВАВЯН, Варчун, Спарцмен, Неканстанта, Шым, Цифра́*; или написания с «рецидивами» дореформенной орфографии: *МанифестЪ, С.О. Макъ, КузмитчЪ*.

Конечно, можно сказать, что такое орфографическое поведение характерно не только для рэп-культуры, им прославились интернет-обитатели, известные теперь как носители «языка падонкаф». Излюбленное рэпперами злоупотребление прописными – типа *Белый Шоколад, Бесконечные Мысли* – характерно и для рекламных текстов, отражая западный узус, что особенно хорошо видно на телеканале МУЗ ТВ. Но для рэпперов это не столько тип письма, сколько вид фиксации своего онима, и знаковость такого использования орфографии возрастает.

Итак, первый ресурс креативности обнаруживаем в написании имён, где наряду с отрицанием принятой орфографии разработана система особой свободной графики, объединяющей средства кириллицы и латиницы как в общей системе письма, так и в составе конкретных наименований. Как уже подчёркивалось, наиболее ценными в этом отношении оказываются такие написания, которые с помощью «графического иноязычия» достигают эффекта получения нового культурно значимого смысла. Если говорить о соотношении графических систем, то при алфавитном расположении в нашем списке оказывается 423 имени латиницей и 439 – кириллических, однако учитывая гибридные написания типа *DJ ШУРУП, Dj Бакс, МС Молодой, Братья Pradd, КрэZ*, вполне можно говорить об алфавитном равновесии при ошутимом удельном весе цифрографии.

Важно отметить, что обсуждаемый ресурс креативности, хотя и воспринимается как отражение культурной вторичности русского рэпа, оказывается в русле общих тенденций изменений постсоветского письма – пренебрежение правилами и канонами, активное включение иносистемных графических знаков, или полизнаковость письма [Григорьева 2004; Науменко 2003; Филлинова 2003; 2004а; 2004б]. Интересно, что если на рубеже XX—XXI веков, отмечая зарождение этой тенденции, говорили

о *варваризмах* в русских текстах [Дьяков 1999] и «расширении прав латиницы» [Науменко 2003: 168], то позднее это явление квалифицируется как *двуалфавитность* [Вепрева, Кутенева 2008: 35], что в большей степени соответствует уже почти равноправно двух графических систем. Характерен и предлагаемый для таких написаний термин *полиграфиксаты* [Попова 2008].

О продуктивности этого принципа современного русского письма говорит тот факт, что его действие отмечено в разных областях:

- письменной практике медиа [Науменко 2003; Филинкова 2003; Вепрева, Кутенева 2008];
- рекламе [Науменко 2003];
- языке города [Дьяков 1999; Филинкова 2004а];
- интернет-коммуникации [Сидорова 2006; Голованова 2008; Дзюба 2008];
- языке современной поэзии [Суховой 2008: 103—104];
- поэтике книжных названий (см., например, самые известные книги С. Минаева ДУХLESS и THE ТЕЛКИ).

Из этого можно сделать вывод о том, что креативность рэпа реализуется в русле тенденций современной культуры письма, что подтверждает его русскую природу при инокультурном происхождении. Сам принцип многоязычия характерен для современной культуры, что также говорит об органичности рэпа для современной России.

Вторым ресурсом креативности, как легко предположить, оказывается **лексика**, формирующая рэп-ономастикон и интересующая нас сейчас со стороны креативности в режиме многоязычия. Увидеть это можно, как кажется, проанализировав ключевые смыслы рэп-культуры и их воплощение в лексике ономастикона.

Характерный для рэп-культуры **пафос отрицания**, стремление идти против правил проявляется и в том, что отрицательные частицы включаются в имена, при этом находим как *NO LIMIT*, *No Problem*, *no fat*, *Nonamerz*, *No Sens*, так и *Ne Predel* / *He Предел*, *HE ВОПРОС*, *He норма*, *He стандартный вариант*, *HeБезДари*, *Heброско*, *Heканстанта*; в этом же ряду оказыва-

ются и имена групп **БЕЗ КОНТРОЛЯ**, *Вопреки стереотипам, Отверженные, Оппозиция, Отрицательное влияние/Отрицалы, чужой город, Другие эмоции, Другие, Иной*. Нельзя не заметить, что русские средства выражения отрицания многочисленней и разнообразней.

Тема городских **улиц** как пространства зарождения и бытования рэпа проявляется в рэп-ономастиконе в таких именах, как **ALLIANZ-STREET**, Panfilka **Street** и *14-я Улица, ТЕНИ УЛИЦ, Ulichnyi Dialekt*, а также 7-ой **район**, *13-й Район, Район Моей Мечты, Темный квартал* и *Белый Квартал*, 9-ый **СЕКТОР**, *Западный Сектор, Южный Сектор, Rap City, чужой город, ТЕРРИТОРИЯ СВОБОДЫ*. Вообще лексика пространственной семантики легко включается в рэп-ономастикон: **СФЕРА**, *Сфера Замкнутости, КРАЙ СВЕТА, Ближний Круг-Ион, 9 Мир*.

Важнейший смысл рэп-культуры '**единство, объединение**' реализуется в таких именах, как **ALLIANZ-STREET**, Bad B. **Альянс**, *Сибирский Альянс/ Sib-aliance; Bounce Music Group, Группа Риска; БАНДА, БАНДА BACKFAIR, БАНД'ЭРОС, БАНДЕРОЛЬ; Bullet Proof Crew, Good-G Crew; Digital Squad, G-Squad, I.SQAD, M.SQUAD, U.eR.A SQAD; Jawa Clan, Military Clan, Som Clan, Triadaklan; Klika (Clique), бонано клика; Legion-X, R.I.P.-Legion; Severnyi Blok/Северный Блок, The BADBLOCK; СИНДИКАТ, Сибирский синдикат; Северная Лига, СЕРАЯ ЛИГА; , Туса100 Грамм , Туса Тени Улиц, BLACK & WHITE FAMILY, North West family, XP Family, DotsFamily, Злой Дух Фамилия, Glavi 5 semiei, Крестная Семья; BRAT-STVO SVOBODY, Братство, Братство теней*. Как видно из этого списка, наиболее популярные имена с семантикой сообщества в рэп-ономастиконе составляют чуть больше десятка. При этом специфически англоязычных в нём не так много: *Crew, SQAD*, большая часть взята из интернационального запаса: *альянс, банда, блок, синдикат, клан, коалиция, антанта*. Из собственно русских здесь находим слово *братство*.

Помимо этих популярных имен, входящих в серии однотипных наименований групп, в рэп-ономастиконе есть одиночные, список которых говорит о креативных поисках автономинаторов

в лексических ресурсах родного и чужого языка с явным преобладанием первого: *DOB COMMUNITY, Seniors Company, TANDEM Foundation, X-Team, Brigada United; Гвардия, Гильдия, Ду'Аспора, Забытый Полк, 5 Рота, 6-ой отряд, Картель, КАС-ТА, ОРДА, Формация, Хищная Паства.*

Важно отметить, что значение единства множества в русском языке выражается и грамматически, без привлечения специальной лексики – с помощью форм множественного числа, и в рэпономастиконе этот способ представлен весьма продуктивно. Так, наряду с именами, включающими слово *братство*, находим группы *Белые братья, Бит братья, Братья Praddd, Братья Наличные*. Аналогично семантика множественности выражается в названиях групп *Свободные, Рождённые Свободными, Убитые Рэпом, Чёрно-Белые, Солдаты Бетонной Лирики, ЧЁРНЫЕ ДРАКОНЫ*. Другой вариант обозначения множества как единства – лексика нумеративной семантики и нумеративы, напр.: *ТРИАДА, Тринадцать*.

Таким образом, для выражения смысла объединения рэпперами найдено множество возможностей, и результаты этих поисков вполне возможно воспринимать как свидетельства креативности.

Интересным примером в этом плане могут послужить слова **цветовой** семантики. Лексема *Black* – символическое обозначение рэпа как искусства чернокожих американцев – включается в названия групп *Big Black Boots, Black Lyric, BLACKOUT*. Наряду с ними обнаруживаем и *Чёрно-Белые, ЧЁРНЫЕ ДРАКОНЫ, Чёрный Пояс, Чёрный Принц*. Как можно заметить, *чёрный* в русских именах не так тесно связан с указанием на принадлежность рэпа темнокожим рэпперам – аналогом английского *BLACK* в этом значении оказывается слово *ниггер*, которое однако прямо нигде не фигурирует, а только графически обозначается в составе русских слов – например, *Ниггатив, Бледнолицые Нигга'дяи, Ниггер'и'я*³⁸.

³⁸ Техника, с помощью которой иноязычное слово «вычитывается» из русского, заслуживает специального рассмотрения, скажем только, что её можно отнести к явлениям нелинейного синтаксиса [Шмелева 2007].

Как антоним *чёрного* эксплуатируется прилагательное *белый*, опять же на двух языках: *White Stile*, *WhiteHotIce* и *Белые Тени*, *ПЛОХИЕ БЕЛЫЕ*, *Белый Квартал*, *Белый парень*, *Белый Пес*.

Игра на контрасте *черное/белое* видна уже в англоязычных именах *BLACK & WHITE FAMILY*, *WHITE BLACK*, *WHITE NIGGAZ*, *black ice*, *Black White Side* и русских – *Чёрно-Белые*, *По белому черным*, *Белый Шоколад*.

Черно-белый мотив поддерживается и колористической лексикой менее контрастного звучания: *Бледный*, *Бледнолицые Нигга'дзя*, *DARK PLAYER s*, *DARK SIDE*, *Темный квартал*, *СЕРАЯ ЛИГА*, *Big Shadow*, *ТЕНИ УЛИЦ*, *Тень Востока*, *Братство теней*, *99 Тень*.

Таким образом, этническая координата американского рэпа включена в русский рэп-ономастикон, и использование её в реальных именах отмечено креативностью в режиме двуязычия. Кстати можно отметить, что принцип черно-белого контраста можно считать не только номинативным ресурсом для ономастики, но и важным элементом рэп-поэтики, но это сюжет для отдельного исследования. Отдельного исследования также заслуживают такие режимы креативности рэп-ономастикона, как словотворчество, в частности, аббревиация, лингвоцентричность, но здесь мы решили остановиться только на одном режиме креативности – многоязычия, и потому перейдём к рассмотрению того, как он реализуется в плане текстостроения. В завершение же сюжета хотелось бы отметить два момента.

Первый состоит в указание на то, что активное включение иноязычной лексики оказывается, как и графическая полизнаковость, общекультурным свойством, а не спецификой русского рэпа. Так, в языке русской науки издавна сосуществуют пары терминов – собственно русский и латинизированный – типа *азбука/алфавит*, *приставка/префикс* и даже терминологические морфемы типа *водо-/гидро-*, *тепло/термо-*.

Второй момент важно подчеркнуть как действительное много-, а не двуязычие. Так, при бесспорном преобладании в рэп-ономастиконе англоязычной лексики, находим и имена с ориен-

тацией на франкофонию – *Comme-il-faut*; характерно при этом, что именем становится французское выражение, известное из автобиографических романов Льва Толстого (такой способ освоения галлицизмов – универбация синтаксических конструкций типична для русского лексикона: *одеколон, кордебалет, тет-а-тет* и мн. др.). Итальянские мотивы можно увидеть в именах MAESTRO-A-SID, Mafia 13, Mezza Morta. Испаноязычные элементы, которые в контексте рэп-культуры следует воспринимать как намёки на мексиканскую культуру, находим в именах *El Rico, Gino Fernandez, Ramirez, San4Es*. Приметы восточных языков, например, японского, несут в себе имена *Ki.mono, Mizuro*, хотя трудно сказать, насколько это входит в замысел самоименования и какой именно смысл вкладывается в это.

Таким образом, лексический анализ рэп-ономастикона показывает, что лексика активно используется в режиме многоязычия. При этом параллельные наименования обнаруживаются не только из английского, что вполне ожидаемо, но и из других языков. Здесь стоит отметить, что поликультурность характеризует и американский рэп, то есть это принципиальное свойство усвоено, но его реализация требует творческого подхода.

Переходя к третьему ресурсу креативности – **текстостроительству**, следует отметить, что рэп-тексты на рассчитаны на «чтение с листа», их восприятие очень зависит, во-первых, от «сплава» с музыкой, и, во-вторых, от мастерства читки MC. В идеале все наши иллюстрации должны звучать, и это вполне возможно, если читатель обратится к помощи интернета.

Проиллюстрируем режим многоязычия как принцип построения текста на примере известного трека группы SixtyNine «В белом гетто» (текст записан с интернет-версии трека А.Е. Губернаторовой). Этот текст построен как диалог, точнее – спор между рэппером и рокером о том, нужен ли рэп русскому человеку. Говоря о чуждости рэпа, рокер утверждает, что это «музыка гетто», «нигерский фуфел». Соглашаясь с ним, рэппер предлагает оппоненту «посмотреть вокруг» и убедиться в том, что и у себя мы увидим те же проблемы: «*No power, no job, no women,*

по money – Нашу страну у нас же украли». Далее он перечисляет впечатляющие детали жизни в белом гетто:

Дороги разбиты, стены исписаны.

В мусоре с писком грызутся крысы.

На каждой квартире железная дверь.

За каждой стеной неудачник и зверь.

Итогом этого выразительного монолога становится понимание, проявляющее не словесно, но визуально в клипе. Рэпперу удаётся убедить оппонента горькой правдой своих аналогий:

Вся разница только в оттенке лжи и кожи.

И все же наши гетто, как ножи, похожи.

Разумеется, содержание трека, а тем более клипа, не сводится к такому пересказу, но сейчас для нас важен принцип столкновения разнокультурности и однотипности социальных проблем, существо которых для рэпа важнее цвета кожи и различий топонимов, на которых построена вторая часть текста:

Марьино, Алтуфьево, Сабурово, Бескудники –

Злость, боль, отчаянье – ваши спутники.

Двуязычие этого диалога проявляется не только в том, что в строках встречаются английские слова *мэн, job, money, shit*, но и в том, что они рифмуются с русскими, вступают с ними в аллитерации:

И на руках все больше заметно отметин.

Ответить, где ты, мэн? В белом гетто.

или

Ты был рождён в этой стуже,

чтобы стать ненужным.

Это твой рок и это мой рэп.

И хоть ты белый, как снег, снаружи

Внутри ты черный, как хлеб,

мэн.

Этот трек, имеющий явно программный характер, отстаивающий рэп острого социального звучания, в котором англо-русское двуязычие подчёркивает единство социальных проблем тех, к кому обращается MC: «Твоя окраина – это дно». В других двуязычие решает иные художественные задачи, перечислить

которые исчерпывающим образом не входит в наши планы. Скажем только, что таких текстов собрано более полутора десятков. Приведем несколько примеров.

Наиболее очевидно и естественно двуязычие совместных треков разноязычных МС – featching. Они призваны продемонстрировать единство принципов и творческое содружество рэпперов всех стран и языков, а также единство музыкальных пристрастий и мастерство читки.

Так, в треке нью-йоркской группы СТОРОНЫ РА и Los Dog «Башни сорваны» преобладает русский текст, но включения по-английски «глобализируют» его содержание, тем более что речь идёт о «всех наших от Кутузы до Нью-Йорка». Трек московской группы ЦЕНТР и нью-йоркской КОНСТАНТА «На Запад» построен как житейский разговор типа «А у нас, а у вас...», русские американцы привычно пересыпают свою речь американизмами, создавая эффект эмигрантского двуязычия. Существо этого трека выражает его припев:

Жигули, бублики, вьюги,

Водка, мороз, дураки и дороги.

Или бьюки, бургеры, Бруклин – обёртка.

Включай мозг и плати налоги.

Странно: у них зелёные, у нас – деревянные,

Там Джоны, а тут Иваны,

Через оба океана мы шлём саламы.

Ну чо, вы как там сами, парни?

Ну и мы нормально.

Англо-русское двуязычие, безусловно, наиболее характерно для рэп-культуры, но им не исчерпывается креативность русских рэпперов в режиме многоязычия. Так, группа РЕКРУТЫ записывает в 2008 году альбом «Марсель», заглавная песня которого построена на оппозиции *здесь/там*, включает французские фразочки типа *Vonne voyage!, Ça va bien!*; *Марсель* рифмуется с *отсель*, упоминаются Зидан, фильмы «Такси» – один, два... В совместном треке СМОКИ МО и АРНОЛЬДА «Отрывки из стихов» звучат французский, а затем русский тексты на фоне вокализа женским голосом по-французски; французский

MC заканчивает куплет английским (или теперь уже международно-рэпперским?) восклицанием *PEACE* ('мир'), русский лирический текст включает цитаты на латыни – многоязычие продемонстрировано с бесспорностью. В треке русской группы RUSSIAN BOUNCE с MC SNO и OPTIMA GRASZAH «Zuhaelter» звучат русский, немецкий, английский и итальянский языки, тогда как музыкальная составляющая трека однозначно отсылает нас к восточным ритмам и мелодиям – просто воплощение европейской мультикультурности.

В другом культурном и языковом пространстве помещается трек краснодарской группы ТРИАДА «Дружба», где третий куплет неожиданно начинает звучать на непонятном языке, который оказывается армянским. Этот же язык возникает и в треке группы КРАСНОЕ ДЕРЕВО «Госка краснодеревщика». Завершить этот парад многоязычия может трек «Уникальная идея» московской группы M.SQUAD, участник которой заявляет:

*Рэп читаю с любой позиции, хоть на иврите,
Могу продемонстрировать, если хотите.*

И действительно следующий куплет читает на иврите.

Шедевром в плане многоязычия можно признать совместный трек Влади из КАСТЫ и рижского рэппера GUSTAVO «No luraṁ lasi / Глупо, Но Класс». Диалогический текст здесь построен на межъязыковой паронимии: латышские фразы осмысляются как русские по приблизительному созвучию, латыш подхватывает русские реплики и продолжает на родном языке – в результате получается квазисвязный и весьма выразительный диалог, показывающий, в частности, что различие языков – не помеха общению и пониманию. Рефреном повторяется непонятная нам латышская фраза, которую Влади как бы переводит русским тостом «За понимание!». Думаю, знатоки обоих языков получают необыкновенное удовольствие от виртуозных переключений с латышского на русский и обратно и вольного перевода в обе стороны.

С другой стороны, многоязычие может быть художественным приёмом, интересный пример такого рода – трек НОГГАНО/БАСТА «Играй, гитара». Трек начинается со слаборазличич-

мого, но явно иноязычного текста и голоса закадрового переводчика заграничных видеофильмов в 90-е годы – этим задаётся ситуация разноязычия, необходимости перевода. Сам MC читает куплет, насыщенный латинской лексикой *фламенко, синьорита, текила, лайм*, а затем после лирического припева – обрушивает на слушателя просто поток слов – реальных типа *песо, табаско, амигос* – и выдуманных типа *облико морале, документо, аргу-менто*, среди которых встречаются *гонорара, без базара*, и вдруг *камасутра, те атого и для рифмы лови – гамарджобо*. Среди этого невероятного потока прослушиваются слова «*Баста заряжает по-испански*», что даёт понять слушателю: это трюк, «*безумие с процентами акцента*», как сказано в самом начале. Такое двуязычие можно назвать *имитацией* с известной долей иронии, или, если быть словесно ближе к исследуемому сообществу, – *стёба*. Здесь креативность в режиме многоязычия проявляется в мастерском построении квазиразноязычного текста, сооружении квазииспанских слов, создании общей латиноамериканской интонации трека.

Итак, обратившись к многоязычию в плане текстостроения, мы могли убедиться, что русский рэп предоставляет возможность наблюдать реальное многоязычие разноязыких MC, одного MC и имитационное, или квазимногоязычие как художественный приём. Это подтверждает тот факт, что это свойство рэп-текстов (отнюдь не обязательное – треки с элементами многоязычия пришлось довольно долго искать, и набралось их не так много в море русского рэпа) – не отражение его вторичности и подражательности, а свидетельство креативности.

Подводя итог, можно сказать, что выявлен ряд фактов, иллюстрирующих высказанный в начале тезис о креативной природе русского рэпа. При этом был взят для рассмотрения только один режим креативности – многоязычие, и обнаружено его действие на трёх ресурсах – графика ономастикона, его лексическая составляющая и текстостроение. Часть возникающих при изложении сюжетов пришлось отсечь ради его последовательности, но ощущение недосказанности служит залогом того, что открытие русского рэпа для лингвистики креатива только начинается.

Ведь, как гласит строка из известной рок-композиции, которую любят цитировать рэперы («Шоу/Клуб» ДИНО МС ака 47 и ряд батловых треков), *the show must go on*, или представление должно продолжиться.

Литература

Вальтер Х., Мокиенко В.М. Большой словарь русских прозвищ. – М., 2007.

Вепрева И.Т., Кутенева Т.А. Лексема *тиар*: к вопросу о деривационном потенциале заимствованных слов // Современная языковая ситуация в свете лингвокреативной деятельности: Материалы международной научной конференции «Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива» 24—26 апреля 2008 г. – Екатеринбург, 2008.

Голованова Е.И. Креативная языковая личность в Интернет-коммуникации (на материале имен пользователей) // Креативная языковая личность в этносоциокультурном и прагмалингвистическом контексте: Материалы международной научной конференции «Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива» 24—26 апреля 2008 г. – Екатеринбург, 2008.

Григорьева Т.М. Три века русской орфографии. – М., 2004.

Дзюба Е.В. Языковой криатифф в Рунете // Современная языковая ситуация в свете лингвокреативной деятельности: Материалы международной научной конференции «Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива» 24—26 апреля 2008 г. – Екатеринбург, 2008.

Дьяков А.И. Англоязычные варваризмы в языке города // Лингвистический ежегодник Сибири. Вып.1. – Красноярск, 1999.

Науменко С.В. Кириллица & латиница (структурные типы варваризмов в современной орфографической практике) // Лингвистический ежегодник Сибири. Вып.4—5. – Красноярск, 2003.

Ономастика для всех. Т.1. Из архива научно-популярной ономастической газеты «Мирь имён и названий» №№1—20 (апрель 2006 — январь 2008 гг.) / Сост. М.В. Горбаневский, В.О.Максимов. – М., 2008.

Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. 2-е изд. – М., 1988.

Попова Т.В. Русские графодериваты в современном языковом сознании (по данным ассоциативного эксперимента) // Современная языковая ситуация в свете лингвокреативной деятельности: Материалы международной научной конференции «Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива» 24—26 апреля 2008 г. – Екатеринбург, 2008.

Сидорова М.Ю. Интернет-лингвистика: русский язык. Межличностное общение. — М., 2006.

Суховой Д.А. Графика современной русской поэзии: Дис... канд. филол. наук. – СПб, 2008.

Филинкова Е.О. Варваризмы в периодической печати (на материале журнал «Наука и жизнь») // Лингвистический ежегодник Сибири. Вып.3. – Красноярск, 2001.

Филинкова Е.О. Графико-орфографические иноязычия в языковом пространстве г. Читы // Лингвистический ежегодник Сибири. Вып.6. – Красноярск, 2004а.

Филинкова Е.О. Графико-орфографическое иноязычие в контексте полизнаковости русского письма постсоветского периода: Автореф. дис... канд филол. наук. – Барнаул, 2004б.

Шмелева Т.В. Многоязычие как черта речевого быта современного города // Русский язык в контексте современной культуры: Тезисы докладов международной научной конференции. – Екатеринбург, 1998.

Шмелева Т.В. Нелинейный синтаксис // Русский язык: исторические судьбы и современность. III Международный конгресс исследователей русского языка: Труды и материалы / Сост. М.Л. Ремнева и А.А. Поликарпов. – М., 2007.

©Шмелева Т.В., 2009

РАЗДЕЛ III. КРЕАТИВНЫЕ ЯЗЫКОВЫЕ ТЕХНИКИ

Г.В. Векшин
Москва

МЕТАТОНИЯ (АКЦЕНТНЫЙ СДВИГ) В СИСТЕМЕ ФОНОСТИЛИСТИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ ТЕКСТА^{1*}

...Кстати, «до обидного обедненную» – это эквифония, или метафония, или еще что-то, третье, но не менее важное?

Ю.Б. Орлицкий. Первый шаг к новой теории²

1. О природе метатонии.

Русское слово как звуковая целостность держится на острие его ударения. Оппозиция ударного и безударных слогов не бинарная, а градуальная. Перемещение ударения – это не «выделение» нового слога в слове в отрыве от его звуковой организации вообще, а перестройка всего его акцентуационного контура, сотворение нового просодического рельефа слова. «Акцентуация ... организует звуковую форму слова в целом и, кроме того, сопряжена с разными уровнями его структурной организации» [Зубкова 1993: 23]. Ударность, как показано Н.И. Жинкиным,

¹ В настоящей работе частично использованы материал и выводы монографии [Векшин 2006], применительно к предмету данного исследования существенно переработанные и дополненные, а также материалы доклада [Векшин 2002].

² См.: [Орлицкий 2008].

показатель не абсолютный, а проявляется относительно слоговой силы безударных частей; человек пользуется ударением не самим по себе, а «усваивает слова в стереотипном составе элементов и динамических индексов» [Жинкин 1958: 254].

Вместе с тем явление перемещения ударения, акцентного сдвига (метатонии), с возможной дальнейшей его лексикализацией и грамматикализацией (в целом не характерными для русского ударения, свободного от смысловаразличения), становится в тексте значимым, ощутимым постольку, поскольку сегментная составляющая фонотактики слова остается при этом нетронутой или относительно неизменной. Эффект узнавания старого в новом облици, «того же и одновременно другого», в данном случае явленный как звуковая метаморфоза, позволяющая удерживать в сознании одновременно новое и старое состояния формы знака, – оказываются особенно действенными потому, что в звуковой структуре акцентно варьируемых слов образуется достаточно четкий контраст между общим и различным, когда изменение акцентуации происходит на фоне полной неизменности сегментного наполнения просодического каркаса. Поэтому именно акцентный сдвиг в его «чистом» виде (*за́мок – замо́к*³ и т.п.) позволяет увидеть в метатонии не просто креативно-игровой и художественный прием, но прием во многих случаях вполне осознанный.

Для поэзии резкость контрастов, вообще говоря, необязательна – язык искусства очень ценит и полушаги, полутона, что, в частности, выражается в многообразии повторов-преобразований в поэтической речи. Однако именно контраст между просодическим и сегментным строением, обеспечиваю-

³ Эту тривиальную метатонию охотно обыгрывает современная «массовая» поэзия, представленная в сети: *Увлажненные оливковые взгляды / Отворяют без ключей замки и замки...* (Елена Бондаренко. «Спите, жители Багдада, всё спокойно...»); *Навевала печаль на башни и на склепы, На замки и замки...* (Евгения Чуприна. «Как рыба без воды...»).

щий демонстрацию власти ударности-безударности над словом (ее перехода из рук сегментного ряда в руки суперсегментного), ее способности выполнять роль самостоятельного фактора смысло- и текстообразования, делает метатонию уникальным приемом речи. В этом и ее отличие от других звуковых метабол – форм звукового сдвига и фонотактических преобразований в языковой игре и поэтическом творчестве, которые мы относим к области метафонии [Векшин 2006; 2008].

Вопрос *Что лучше – сорок пяток / Или пятók сорók?* («Вини-пух...») в пер. Б. Заходера) – поставлен «ребром». Если устраним хиазм, то получим: *сорок пяток или сорók пятók?* В этом случае эквифонический слой (область прямого сегментно-звукового параллелизма) распространится на словосочетание и мы сможем наблюдать эффект метатонии в его «чистом виде»: трансформация смысла под воздействием сдвига ударений на фоне неизменной звукобуквенной последовательности становится более демонстративной, хотя и более упрощенной. Мы видим эту власть ударности-безударности, суперсегментной организации, над смыслом, который привыкли связывать прежде всего со строением сегментного ряда. Метатония как бы «расслаивает» звуковое строение слова, подчеркивая относительную независимость суперсегментного строения от сегментного и мобилизуя не востребованные в «обычной» русской речи возможности подвижного ударения.

В знаменитых цветаевских строчках *Не рассóрили – рассо- рíли, / Расслоíли... / Стена да ров. / Расселíли нас, как орлов...* – идея расслоения-расселения, вполне в духе поэтики выразительности А.К.Жолковского и Ю.К.Щеглова, находит непосредственное структурное выражение. Можно сказать и наоборот: сама структура, парадокс ее «расслоения», порождает «расселение» единого слова и соответствующее его осмысление (особенно с учетом противоречия между морфологией и орфографией в слове *рассóрить*, тем скорее обнаруживающего *рассо- рíть*). Это «расслоение» слова – на просодику и сегментное строение – усложняется здесь трансформациями сегментной организации, метатетическим преобразованием следующей за

корнем поэтической квазиморфемы (псевдоморфемы) *cop / col / cel* и звуковым растяжением *рассóрили – рассорíли* в *нас* как *орлов*.

Метатония – двуликий Янус, своеобразный структурный оксюморон: каждое слово, вовлеченное в эту операцию, предстает в неразрывном единстве разнонаправленных планов структурной организации, открывая дорогу для выражения взаимообратимых противоположаемых смыслов. Примером тому может служить известный афоризм Гераклита: «**Лук**у имя **жизнь**, а дело его – смерть» (по-гречески "лук" – *biós*, "жизнь" – *bíos*). Лук, в формулировке Гераклита, будучи проявлением жизни, творит смерть, оборачиваясь ею. «Ясно, – пишет А.Ф.Лосев, – что образ лука и стрелы у Гераклита – это не только поэтический образ, но и философема» [Лосев 1994: 336]⁴.

Акцентный сдвиг выступает одной из форм предельного выражения актуализированной внутренней противоречивости знака, обеспечения функциональной противонаправленности и «самопротивоборства» его структурных составляющих.

2. Употребление метатонии. Теневая метатоническая рифма.

Творческая, творимая речь эксплуатирует прием акцентного сдвига в очень широком жанровом диапазоне – от пословиц, афоризмов и балаганного стиха до лирической поэзии, как классической, так и современной. Метатоническая игра на фоне полного

⁴ Ср. там же, в разделе «Стиль Гераклита»: «Мировой хаос, возникший из огня и идущий к гибели в огне, это злое и доброе самопротивоборство, эта абсолютная жизнь мира, несет в каждом своем моменте и гибель, уничтожение, смерть. Процесс жизни есть и процесс смерти, – это знают даже наши биологи. Процесс смерти есть тоже процесс биологический, т.е. процесс жизни. Распавшиеся элементы живого организма не умерли, а только перешли в новые соединения. И вот у Гераклита возникает образ лука и стрел. Лук – тоже орудие, построенное на принципе борьбы противоположных сил. И он тоже, как и жизнь вообще, есть начало смерти» [Лосев 1994: 336].

или приблизительного сегментно-звукового тождества слов или частей слова широко используется в языке народной поэзии, в наиболее ярких случаях – как способ смыслового объединения и противоположения⁵.

В пословицах и поговорках:

- Кабак – *прóпасть*, там и *пропáсть* (прОпасть – пропáсть);
- *Ры́бки* да *рябкí* – прощай деньки (рЫбки – рабкИ);
- *Броня́* на *бра́нь* – ендová на мир (брон – брАн, с подчеркиванием метатонического эффекта просодическим параллелизмом двух частей пословицы);
- *Капúста* из *кустá густá*, да *невкуснá* (ка...Уста – куста – гуСТА - кусНА);
- Это не *воровствó*, а *провóрство* (вор...ствО – вОрство, метатония, усложненная метаграммой *воров - ровор*).

Вся «Повесть о Фоме и Ерёме» построена на амбейном расщеплении высказываний – как переключка 1-го и 2-го голосов: один голос – «про Фому», второй – «про Ерёму», один голос «в лоб», другой – «по лбу». Ерёма вошел в *церковь*, / *Фомá* в *олтарь* // Ерёма *крестится*, / *Фомá кланяется*, // Ерёма стал на *крылос* / *Фомá* на *другой* // Ерёма *запел*, / *Фомá завопил*. Этот контраст, призванный обнаружить фиктивные различия, подчеркивается и метатоническим соотношением концовок имен героев (...Ома – ...оМА) в тематических позициях, и фонотактическими контрастами предидирующих частей в позиции ремы. П.Г. Богатырев, впервые обративший внимание на роль акцентных сдвигов и контрастов в повести, писал: «Отличие Фомы от Еремы... выявляется художественным приемом, а именно: распределением ударений-слов, сочетаемых с именем Фомы и Еремы»: *Ерема купил лошадь, а Фома жеребца*. При этом замечено, что «переписчики и исполнители, варьируя слова в парных предложениях, строго придерживаются указанного принципа

⁵ В истории русской поэтики на роль акцентной вариативности слова в фольклоре и книжно-поэтической традиции впервые указал, очевидно, Р. Якобсон, писавший в «Новейшей русской поэзии», вне проблематики сближений разноакцентуированных слов, о приеме «сдвига ударения» как особом виде «фонетической деформации» слова [Якобсон 2000: 59].

распределения ударений: *Ерёма сел в лóдку, Фома в челно́к*». Сами же имена, в обоих случаях оканчиваясь на [-ома], «акцентологически различны: окситону Фома противопоставлен парокситон Ерёма. Далее во многих парных предложениях с именем Фома сочетается дальнейший окситон, а с именем Ерёма – парокситон, в единичных случаях – пропарокситон» [Богатырев 1971: 408].

Метатония активна в скороговорке, где она усложняет игру прямого и обращенного звукового параллелизма, служа главной цели скороговорки – провокации непреодолимого артикуляционного противоречия, установлению форм, резко противодействующих произносительной инерции и фонотактическим привычкам говорящих. Неожиданный, «запутывающий» акцентный сдвиг (на фоне неизменности, инерционности сегментно-звукового строения повтора), образующий метатонию, прекрасно подходит для этих целей:

- *Ры́ла* свинья тупоры́ла, белоры́ла, весь двор переры́ла, выры́ла порры́ла (пор – Орп – пО-р; ры́ла – оры́л(а) – лоры́л(ла) – еры́л(а) – ыры́л(а) – олры́л(ла));

- Осип орет, Архип не отстает – кто кого переврет:
Осип охрип – **Архип осип**.

Последняя, одна из самых знаменитых своей трудностью скороговорок, использует как прямую межсловесную метатонию (Осип – осИп), так и менее явную акцентно асимметричную корреляцию (Осип орОт; **Осип** – **ох-Ип**), при метатезе в начальных фоносиллабемах в другой, теперь уже акцентно выровненной паре: **охриИп** – **архиИп**, притом что еще и вся конструкция осложняется грамматическим хиазмом звуковых ассоциатов: **Осип охрип** – **Архип осип**.

В книжно-поэтической традиции метатония тесно вплетена в игру фонотактических совпадений и контрастов, взаимодействие эквифонических и метафонических слоев и структур. Поэтическое произведение – всегда интрига, цепь взаимозависимых изменений, система оправданных и обманутых ожиданий, предвестий и превращений, подхватов, опережений и возвратов, динамических всплесков, подъемов, спадов и обрывов, разгонов

и торможений, развертываемых и свертываемых знаковых рядов. Такой текст «не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции» [Тынянов 1993: 26]. Функции звукового повтора как фактора семантической организации текста (за исключением редких случаев диктата фоносимволической, звукоизобразительной мотивации) реализуются в поэтическом тексте опосредованно. Важнейшим транслятором звуковой организации в область композиционно-семантической организации текста выступает синтаксис, роль которого сказывается, в частности, в согласованности / рассогласованности действия открытых и закрытых звуковых и синтаксических структур.

В этой связи важны два обстоятельства.

Во-первых, чтобы работать как фактор синтагматического «разгона» и «торможения» фразы, акцентный сдвиг должен и формально, и функционально, как инструмент предидирования в широком смысле, дифференцировать слово. Какой-то из слоев в звуковой организации метатонируемого слова должен оказаться фоновым («тематическим»), а какой-то выполнять ведущую роль (быть «ремагическим», т.е. тем, ради чего совершается метатонический сдвиг). Очевидно, что фоновым слоем здесь выступает сегментная организация, а целевым – суперсегментная (притом что теоретически допустимо такое толкование: ударение сдвигается, чтобы подчеркнуть неизменность, постоянство звукового ряда).

Во-вторых, очень важно, куда, в какую именно сторону сдвигается ударение в рамках сегментного ряда. Если бы эффект метатонии сводился к простой демонстрации различий смысла сходнозвучных слов с разным ударением, т.е. замыкался бы на лексической природе слова, то порядок следования этих слов во фразе не имел бы никакого значения. Чтобы увидеть разницу между *высо́ко* и *высоко́*, неважно, в какой последовательности во фразе они появляются (хотя синтаксическая позиция, с учетом грамматического различия слов, конечно, будет иметь зна-

чение). Большинство опрошенных нами людей предпочитают порядок *высо́ко – высоко́* как наиболее «звучный, выразительный, приятный». Мы не имеем, к сожалению, достаточной базы данных по метатонии, чтобы с уверенностью делать статистические обобщения, однако предварительные наблюдения дают основания говорить, что наиболее общим и наиболее типичным, особенно при соположении слов с полным совпадением звукового ряда (без эпентез и «боковых» наращений), несомненно, является такой, где ударение смещается вперед, от предыдущего слога к последующему. А это значит, что метатония требует дислоцированного, поляризованного расположения акцентов, расширения безударной «впадины» в расположении слов, т.е. не сокращения слоговой длины безударного промежутка, а его увеличения. Безусловно, с точки зрения эстетики «обманутого ожидания», именно такое расположение (с отсроченным появлением) имеет смысл, поскольку в повторяющемся слове ударение как бы запаздывает и появляется, желанное, уже после того, как дух захватило от его отсутствия. Таким расположением коррелятов метатония реализует некий эффект интриги⁶. А отсроченное появление – это всегда «вздых облегчения», обеспечивающий завершенность, законченность, синтагматическое «тормо-

⁶ Так устроена и сюжетная интрига. В связи с этими правилами, по крайней мере, по Пушкину, расписывается и сама «партитура» любви: Кокетка судит хладнокровно, / Татьяна любит не шутя / И предается безусловно / Любви, как милое дитя. / Не говорит она: *отложим* — / *Любви мы цену тем умножим, / Вернее в сети заведем;* / Сперва тщеславие кольнем / *Надеждой, там недоумьем / Измучим сердце,* а потом / Ревнивым оживим огнем; / А то, *скучая наслажденьем,* / Невольник хитрый из оков / Всечасно вырваться готов («Евгений Онегин»). Удивительно, трогательно... но искренность и непосредственность признания Татьяны Пушкин противопоставляет искусству кокетки и едва ли не искусству вообще. Пушкин любит Татьяну *За то... что в милой простоте / Она не ведает обмана / И верит избранной мечте.* / *За то... что любит без искусства, / Послушная влеченью чувства...* Но знает и то, что искусство – «нас возвышающий обман». И вот уже Онегин решает отплатить Татьяне «признанием также *без искусства*»...

жение» словесного ряда, а также усиленный акцент на соответствующей морфеме:

Смотришь — вроде *страна* как *страна*.

А присмотришься — *бэздна без дна!*⁷

(Тимур Кибиров. Под собою почуяв страну...)

Метатония ориентирована на синтагматическое выделение-объединение отрезков речи. Даже вполне лексикализованная метатония, устанавливающая отношения семантической коррелятивности между словами-понятиями (прежде всего, отношения причинно-следственные и со- и противопоставления), редко ограничивается «игрой слов» как таковой – она тесно связана с композиционно-синтаксической организацией текста и всегда так или иначе направлена на фразообразование.

Установка на скрепление линейного целого и приведение во взаимодействие отрезков синтагматики, характерная для поэтической метатонии, не противоречит ее способности выделять некоторые важные смысловые узлы фразы, обеспечивая парномастическую игру слов, взаимное проецирование их смыслов или, что еще важнее, квазидеривационное выведение смысла одного слова из другого. Последняя функция, вообще присущая прежде всего обращенному звуковому параллелизму (метафонии), характерна и для метатонии, в которой, как уже было сказано, сегментно-звуковой *tertium comparationis* выступает функциональным фоном по отношению к просодической дифференциации. В определенных случаях стих приводит в столкновение акцентно «поляризованные» близкородственные омографы, таким образом вводя не только деривационное, но и грамматическое измерение:

Да, я связан с тобой расстояньем – и это закон,
разрешающий ревность как правду и волю твою.
Я бессмертен, пока я покóрен, но не покорён,

⁷ Ломоносовское «Вечернее размышление о Божием Величестве...», к которому самую звуковой игрой отсылает кибировский текст, представляет эту же метатоническую фигуру *бэздна без дна* в развернутом и усложненном виде: Открылась бэздна звэзд полна; / Звездам числа нет, бэздне дна (БЕЗдна – ДНА; ЗВЕзд – ЗВЕздАМ).

потому что люблю, потому что люблю, потому что люблю.

(Иван Жданов. Расстояние между тобой и мной – это и есть ты...)

Функционально метатония в данном случае вполне сопоставима со случаем паронимазии иного типа в приведенном стихотворении И.Жданова:

Где он, рай с шалашом, на каком догорает воре,
я же слѐп для тебя, хоть и слѐплен твоею рукой...,

где словоизменительный компонент актуализирует правосторонняя аугментация поэтической основы. Ср. метатонию с левосторонним, префиксальным наращением:

я не помню *теперь*, и *навряд* ли узнаю *впредь*,

доброта это или способность *терпеть*

принимать дары и удары

эту *радость* я выведал у *гитары*

(Георгий Ефремов. Воин)

Ср. ту же пару в том же порядке: *Искусство жить: упав, вставать, / старея, не казаться старым, / и с легким сердцем принимать судьбы дары, / судьбы удары.* (Александр Жуков. Искусство жить.) «Удар» здесь, кажется, ощутим особенно потому, что (вопреки основной тенденции расположения метатонических коррелятов) он настигает раньше срока, да еще и с акцентным выделением резко «размыкающего» артикуляцию корневого синестэмичного слога.

Метатония, как и другие формы метафонического преобразования речи, своеобразно «выкручивает», выворачивает слово, одновременно создавая эффект органического продолжения одного в другом, как бы колебания единого звука и смысла:

Татьяна *то вздохнѐт, то о́хнет*;

Письмо дрожит в ее руке;

Облатка рѐзовая сохнет

На воспаленном языке.

(Александр Пушкин. Евгений Онегин)

Обратим внимание, что порядок следования коррелятов здесь опять необычный, зато замечательно передающий неровность, сбивчивость дыхания. Метатоническая игра включена здесь в

сквозную для первой строки цепочку асимметричных звуковых повторов: та-Ана – то-о-нОт – тоО-нет, так что в рамках строки просодическая форма двуслога *то óхнет* возвращает к начальному *Татьяна*, симметрично охватывая строку. Что касается самой межкорневой игры, обнажающей родство «(вз)доха» и «оха», то она закреплена уже в русских пословицах (*Óхи да вздóхи, а легче нет; Вздохнѝ, да óхни, а свое отбывай* – в Словаре В.И.Даля) и получает долгую жизнь в поэтической традиции:

Когда <i>тошнит</i> уже от пойла общепита ,	<i>тош-И – о-ше-Ита</i>
Когда не прод охнѹть , ни óхнуть от тоскѝ ,	о-дА – е-одо – <i>то-И</i>
Когда уже ни зги от злостѝ и обиды ,	о-дА – <i>О-ти – о-Ид</i>
Когда уже невмочь...	о-дА – е-О
О, детские мозги!	одЕ – о-И

Тимур Кибиров. Памяти любимого.

(Стихотворения)

Ср. в «Романсе» Э.Рязанова из к/ф «Небеса обетованные»: Господи, ни *óхнуть*, ни *вздохнѹть*... с другим, «классическим» порядком следования компонентов, который подчеркивает значение завершенности.

К.И.Чуковский, с его эстетикой «мчащихся» и «кувыркающихся» вещей и слов, охотно использует метатонию для поэтического преодоления самоидентичности слова в соединении с другими способами метафонического преобразования созвучия:

Оттого-то мы от **бабы**
 Убежали, как от **жабы**,
 И гуляем **по полям**,
 По **болóтам**, **по лугáм**...

(Корней Чуковский. Федорино горе)

(болО-ам – полу-Ам – чистая метатония; *бежА – жАбы* – метасиллабограмма; *лаЕм – олАм – лО-ам – лу-Ам* – вариация «метафонической рифмы» с метатонией, где инверсивное и акцентное преобразование первой фоносиллабемы лА – ол – лО – Лу сопутствует регулярному акцентному варьированию на фоне сегментной эквифонии во второй: ем – Ам – ам - Ам).

Ср. в «Тараканище»:

И вскричал Гиппопотам:
"Что за стыд, что за срам!

Эй, быки́ и носоробóги,

Выходите из берлóги

И врага́

На рога́

Поднимите-ка!"

Но быки́ и носоробóги

Отвечают из берлóги:

"Мы врага́ бы

На рога́ бы.

Только шкúра дорога́,

И рога́ нынче тоже

не дешёвы"...

Эту технику воспроизводит в пародийном «Кара-барасе» Тимур Кибиров, вообще регулярно прибегающий к метатонии:

В тоске, в бардаке́ и во мра́ке,

В чумном бесконечном бара́ке...

<...>

Ты один не умилялся,

А кичился и кривлялся,

И сбежали от кривляки

И утéхи, и стихи́.

Ср. метатонию в однокорневых основах, рельефно обнаруживающих морфемное строение слов:

Дай зажгу я насто́льную лампу.

Видишь, вышли из сúмрака-мра́ка

Сту́л с одеждой твоею, эста́мпы

На стене и портрет Пастернака.

(Тимур Кибиров. Романсы Черемушкинского района)

Эффектна у Кибирова и правосторонняя метатония, демонстрирующая варьирование финалей с установкой на обнаружение их словообразовательного и словоизменительного потенциала:

Но утром по новой она начинает,

стоит у метро, мелочи́шкү сшибает,

журавушкой, и́вушкой, чу́шкой рыдает,

И КЛИчет, И КЛИнское пИво лакает.

(Тимур Кибиров. А наша кликуша...)

Кибиров вообще с удовольствием всматривается в грамматически несущественные стилистические различия форм, таких, как варианты окончания прилагательных на -ой/-ою и т.п.: *И на Сталина войною*, / *и на Берию войной!* / *Вслед за Партией родною*, / *Вслед за Партией родной!* (Л.С. Рубинштейну. 1987 г.). Акцентное смещение относится к разряду таких же как будто малосущественных, но требующих поэтической семантизации колебаний формы:

...по-над Летой, Лорелеей,

и онегинской строфой,

и малиновою сливой,

розой черною в Аи,

и Фелицей горделивой,

толстой Катькою в крови,

и Каштанкою смешною,

Протазановой вдовой,

черной шалью роковою,

и процентщицей седой,

и набоковской ванессой,

мандельштамовской осой,

и висящей поэтессой

над Елабугой бухой!

(Л. С. Рубинштейну. 1987 г.)

Действительно, поэтическая речь – это не только постоянная игра «света и теней», выдвинутого и периферийного, акцентуированного и до поры «спрятанного», ожидающего выхода на авансцену, но игра самих ожиданий – оправданных и неоправданных, затяжек и стремительных появлений. Если речевые ожидания приводятся в систему, они образуют метр. Прежде всего, сам принцип противопоставленности ударных и безударных слогов и подвижности ударения в русском языке перерабатывается поэтическим сознанием как смысло- и текстообразующий. А это сказывается не только в метрических схемах силлабо-тонического стиха – чередовании законных позиций

для ударных и безударных слогов. Это легко заметить и в стремлении поэта варьировать акцентуацию концовок стихов, а значит – в установке на поиск своеобразно акцентуированных рифменных созвучий, и прежде всего – строгой противопоставленности мужских и женских рифм (причем преимущественно располагаемых в строфе в знакомом нам порядке, с «оттяжкой» ударения: Ж – М). А как сделать эффект этой противопоставленности (а значит, игру женских и мужских пар) наиболее заметным? Очевидно, следует устранить или свести к минимуму различия в «звуковом наполнении» ритмических моделей концовок стихов, т.е. заставить женские и мужские окончания звучать похожим образом, так, чтобы, «накладываясь» друг на друга по звуковому составу, они обнажали свои акцентные различия. А значит, концовки нужно объединить метатоническим звуковым повтором. Так возникает прием теневой⁸ метатонической рифмы, соединяющей созвучием различно акцентуированные клаузулы смежных стихов. Он как раз и заметен в рифмовке 2-5 строк с конца приведенного отрывка стихотворения Т. Кибирова. Причем замечательно, что эта система созвучий создает экспрессивный строфический «сдвиг», поскольку строфически парными являются стихи Протазановой вдовóй -- И процентщицей седóй, с их очень бедной рифмой, и внутренняя метатоническая рифма в строке Протазановой вдовóй оказывается значительно сильнее «внешней», в то время как рифма седóй также устремлена не к своей законной напарнице, а включается в игру сильных метатонических созвучий последующих строк (се-Ой – Ессой – осОй – Ессой); в свою очередь, выключенная из этого ряда последняя строка, «повисающая» на бедной флексивной рифме осо́й – бухóй, также скреплена правосторонней метатонией над Елабугóй бухóй, силою этой внутристиховой связки значительно перекрывая формально-рифменную, межстиховую.

Ср.:

⁸ Термин *теневая рифма* для формально нерифмуемых стихов и их частей предложен В.С. Баевским [Баевский 1973: 92–101].

Кто б ни был ты, одноплемѣнник
И брат мой: жалкий ли старик,
Ее торжественный изменник,
Ее надмѣнный клеветник,
Иль ты, сладкоречивый княжник,
Оракул юношей-невежд;
Ты, легкомысленный сподвижник
Беспутных мыслей и надежд ...
(Николай Языков. К ненашим)

Основные акцентно дифференцируемые цепочки: Енни – енны – Енни – Енны – енны + ик – Ик – ик – Ик – ик – ик. Последнее четверостишие, нечетными стихами подхватывая созвучия предыдущего, усложняет звуковую игру: теперь смежные строки схватываются метафоническими, инвертированными созвучиями, с сохранением их акцентной асимметрии: Ижни – не-Еж – Ижни – на-Еж.

Обогащение теневой метатонической рифмы совпадением инициалей последних слов смежных стихов способно настолько сильно скреплять их, что подобная «подпольная» рифма уже не только соперничает с основной, но начинает пересиливать ее, своеобразно перестраивая строфу:

А поэты скандируют стрóфы,
Развалившись на мягкой софѣ,
Пред кальяном и огненным кóфе
Вечерами в прохладных кафѣ.
(Николай Гумилев. Египет)

Предельным случаем метатонической рифмы является соединение в нерифмуемых концовках лексем-омографов и разноударных омоформов:

... А я
После последнего края
Звуки сшиваю в края,
Новое сочиняя.
(Александр Межиров. Чтобы закончить путь...)

Метатоническая «теневая» рифма, не только концевая, но и внутренняя (внутристиховая и внутрисловная) – источник ком-

позиционно-стихового объединения текста, особенно если она включена в более сложную систему метафонических повторов:

Всё живо там, всё там очей отра́да,

Сады тама́р, селенья, города́:

Отражена волнами скал грома́да,

В морской дали теря́ются суда,

Янтарь висит на лозах виногра́да,

В лугах шумят бродя́щие стада...

И зрИт пловец – могила Митрида́та

Озарена сиянием заката.

(Александр Пушкин. Кто видел край, где роскошью природы...)

Метатонический повтор с метатезами внутри фоносиллабической основы «прошивает» всю строфу этого стихотворения 1821 года, где, в соответствии с эстетическими установками Пушкина того времени, «роскошь природы», край снов «на лоне мирной лени» живописуются «роскошным слогом» и где блуждания ударений в пределах повторяемых внутренне инвертируемых фоносиллабических комплексов (отрА(да) – атАр – родА – отра – ро-Ад – терА – а-тАр – рАда – родА – и-рИт – итри(дА)) не в последнюю очередь создают богатую, «переливчатую» звуковую ткань текста.

Ошутимость передвижения ударения внутри не только неизменных, но и метатетически варьируемых звуковых рядов, – еще один аргумент в пользу того, что целостность «звуковых стоп» поэтической речи – фоносиллабем и фоносиллабических комплексов, создающих звуковой повтор, – определяется тремя составляющими: 1) единством их состава, 2) единством их порядка и 3) единством их просодической организации, притом что неизменность хотя бы одной из этих составляющих открывает возможность значимого варьирования другой.

При постоянстве сегментного состава установка на передвижение ударений, кажется, временами переходит в установку на линейное преобразование самого сегментного ряда, в связи с чем отдельный интерес представляют случаи, когда ударение как бы передвигается «вместе со своей гласной»:

Как мало все: и дóмик, и дымо́к,

Завившийся над крышей! Сребророзов

Морозный пар. ...

(Владислав Ходасевич. Музыка)

Ср.: Ложи́тся и ди́жет соленую цепь.../... то́потом/
...ро́потом/ ...о́пытом/... ...ишёпотом/ потом – полуишёпотом/
потом уже молча... (Евгений Евтушенко. Любимая, спи!).

Примером передвижения ударения «вместе со слогом» может служить пара слАва – хвалА, идущая от молитвословных текстов и активно используемая поэтической традицией как элемент звуковой игры: Цвети же, держава! / Растите, дела! / Богам буди слава / И Граду хвала! (слАва – валА; дер – рАд) у Павла Катенина; Тебе и похвала и слава подобает! (Н. Языков. А.Д. Хрипкову); Тебе хвала, и честь, и слава! (Н. Языков. С.П. Шевыреву). Любопытно, что синонимы хвала и слава, находящиеся в отношениях метафонической дивергенции, часто сталкиваются в этом случае с конвергентно (эквифонически) соотнесенными антонимами хвала и хула (х-алА – хулА), что согласуется с данными об асимметрии формального и семантического сходства в системе языка, в частности стремлении русских синонимов к звуковому расхождению, а антонимов – к звуковому подобию [Зубкова 1993].

То, что акцентные преобразования действуют на фоне не только линейно неизменных, но и синтагматически варьируемых сегментных рядов, хорошо видно из первых двух строф стихотворения А.Штыпеля. Весь текст – демонстрация «играющих» слов и вещей в натюрморте, раскрывающихся в двух основных планах – вещи, отрешенной от жизни как предмета искусства – и вещи как конденсаторе исторических и человеческих судеб, свидетелем и летописцем которых призван быть художник:

Художник пишет

художник пишет бурку, кобуру

и бабочку в крови и крепдешнине,

замерзшую на черном дерматнине,

где снедь разнежена и рюмочка в углу;

он **обжи**вает **шкурку, кожуру**,
щетиной прилипая к **сердцевине**
слезливой **груши**, к **маслянистой глине**,
и в **кружку** льет **лиловую смолу** –
вдруг **Некто** явится как бы с **повесткой**
как **раз** к **накрытому столу**,
светясь **вснушками** на **белоснежной коже**,
недостовернодостоевский
и **рыжедиккенсовский** все же,
с **рубцом** под**пор**тившим скулу
(Аркадий Штыпель)

Не комментируя звуковую организацию в целом, но выделив основные звенья цепочек созвучий, подчеркнем то композиционно значимое, позиционно закрепленное место в 1 и 2 строфах (в конце первых стихов), которое занимают метатонические пары, к тому же созвучные друг другу (**бурку, кобурю** – **шкурку, кожуру**, с продолжением в **груши** – **кружку** и т.д.). Это еще одно свидетельство в пользу осознаваемого автором потенциала метатонии как средства синтаксиса текста.

3. К типологии метатонии. Метатония и омограмма.

Понятно, что, как это свойственно приемам творческой речи, прием метатонии – это явление, в структурном и функциональном отношении имеющее ядро и ближайшую и дальнейшую периферию. Метатония может быть достаточно строго очерчена в своих основных структурных свойствах. Главные из них позволяют определять метатонию как повтор-сближение речевых единиц по принципу сходства их сегментно-звуковой последовательности при подчеркнутом на фоне этого сходства различии в акцентуации (или, еще проще, как сдвиг ударения, ощутимый на фоне сходства звуковых рядов).

Типология метатонии, очевидно, должна строиться с учетом следующих ее признаков:

1) характер передвижения ударения (регрессивное – прогрессивное),

2) диапазон передвижения (слоговая длина сдвига);
3) формат повторяемого фоносиллабического комплекса – его совпадение или несовпадение с границами морфемы и слова, а также его слоговая длина;

4) отношение ударения к арене передвижения (внутреннее, не выходящее за рамки повторяемого комплекса – «мерцающее»: *прóпасть* – *пропáсть*, и внутренне-внешнее, в одном из членов оставляющее повторяемый комплекс без ударения – «мигающее»: *Молочкá с б́улочкой да на пéчку с д́урочкой*);

5) степень неизменности повторяемого комплекса (степень строгости эквифонического слоя повтора, например, чередований в основе (*дуракí и дорóги*), наличие-отсутствие комбинаторных метафонических преобразований звуковой последовательности, чередований, эпентез);

6) характер расположения повторяемой основы в синтагматических пределах слова (в диапазоне инициаль – медиаль – финаль), особенно левостороннее – правостороннее ее размещение, в разной степени актуализирующее лексический, деривационный и грамматический планы речи.

Предварительное обобщение формальных и функциональных свойств метатонии позволяет говорить, по крайней мере, о следующих ее типах:

1. Лексическая метатония, где фоносиллабический формат ассоциации равен слову/словоформе, а сдвиг ударения происходит в пределах слова (*Нам любые д́ороги дорóги*);

2. «Деривационная» метатония (например, хлебниковское *Грóхот охóты, хóхот войн́ы*), когда повторяемый ФК свободно «маневрирует» в рамках слова, создавая эффект, подобный смещению ударения при образовании нового слова;

3. Грамматическая метатония – передвижение ударения с корневой части на суффиксальную или флективную и обратно при актуализации категориально-грамматических противопоставлений: *Нев́инно винó*, да проклято пьянство (посл.); ср. *Открóвенное винó* (Языков), *Благословéнное винó* (Пушкин).

Кстати, последние примеры – еще одно подтверждение тому, что метатония, в равной степени используемая устными и

книжно-письменными жанрами, не может рассматриваться лишь в свете омографии, поскольку первично фонемное строение, лишь кристаллизуемое и укрепляемое в сознании грамотных благодаря фонологичности русской орфографии. Если бы мы имели слово *венó, народно-этимологизирующий эффект метатонии в экспериментальном сочетании *Невѣнно венó был бы существенно ослаблен.

Проблема терминологического и понятийного соотношения метатонии и омографии заслуживает отдельного обсуждения. Понятно, что *дóроги* и *дорóги* – это «классические» омографы, различия между которыми не могут в русском языке определяться ничем иным, как только различием акцентуации. Однако ясно и то, что метатония как речевой прием не сводится к омографии как таковой, хотя последняя выступает ее формальным пределом. Сам термин «омограф», порождение «лексикоцентрического» взгляда на язык, удобен лишь там, где решаются орфографические и лексикографические проблемы. Внимание к функциональному потенциалу этого явления выводит проблему графического и вообще сегментного сходства далеко за рамки проблематики «видов омонимии». Омограмма здесь стоит рядом с параграммой (приблизительным сходством написания), а омонимия как основание для взаимодействия слов в тексте выступает частным случаем паронимии.

В.В. Виноградов, как известно, ставил вопрос о «смежных» с омонимией явлениях с большой осторожностью (особенно там, где речь шла о типах и функциональных аспектах звукового подобию), в частности подчеркивая, что разводить омофонию и омонимию следует именно в интересах лексикологии. В то же время Виноградов понимал омофонию не как сугубо лексическое явление: «Омофония – понятие гораздо более широкое, чем омонимия. Оно охватывает все виды единозвучий или созвучий – и в целых конструкциях, и в сцеплениях слов или их частей, в отдельных отрезках речи, в отдельных морфемах, даже в смежных звукосочетаниях», а «разнообразные типы омофонии, созвучий и подобозвучий слов, возникающие в речи или даже встречающиеся в системе языка», ученый выделял как особую область исследова-

дования, считая, что с лексической омонимией – «омонимией в собственном смысле этого слова» – разнообразные виды омофонии «нельзя смешивать и даже сближать» [Виноградов 1975: 297-298].

С этим связана большая и до сих пор практически не решенная проблема выделения тех слоев, урвной структурной организации речевых единиц, которые обладают относительной перцептивной и ассоциативно-речевой самостоятельностью, а потому выступают в качестве основных «игроков» творческого текстообразования, в частности при осуществлении таких приемов, как метатония.

Литература

- Баевский В.С.* Стих русской советской поэзии. – Смоленск, 1973.
- Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. – М., 1971.
- Векшин Г.В.* Акцентный сдвиг как поэтический прием // Фонетика в системе языка: Тезисы III Междунар. симпозиума МАПРЯЛ (20–22 ноября 2002). – М., 2002.
- Векшин Г.В.* Метафония в звуковом повторе (к поэтической морфологии слова) // Новое литературное обозрение. №90, 2008.
- Векшин Г.В.* Очерк фоностилистики текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования. – М., 2006.
- Виноградов В.В.* Об омонимии и смежных явлениях // Виноградов В.В. Исследования по русской грамматике. – М., 1975.
- Жинкин Н.И.* Механизмы речи. – М., 1958.
- Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. Инварианты – тема – приемы – текст. – М., 1996.
- Зубкова Л.Г.* Симметрия и асимметрия языковых знаков (по данным анализа звуковой формы лексико-семантических категорий) // Проблемы фонетики. I. / Отв. ред. Т.М. Николаева. – М., 1993.
- Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Часть II: Ранняя классика. – М., 1994.
- Орлицкий Ю.Б.* Первый шаг к новой теории // Новое литературное обозрение. - №90, 2008.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – М., 1993.

Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). – М., 2000.

©Векшин Г.В., 2009

О.С. Иссерс
Омск

СТРАТЕГИЯ РЕФРЕЙМИНГА В АСПЕКТЕ ЛИНГВОКРЕАТИВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*Если у Вас уже восьмой блин комом,
ну его! Делайте комочки!*

1. Стратегии речевого поведения: креативная составляющая.

В лингвистике последней четверти XX - начала XXI века в рамках динамического анализа процессов речевой коммуникации сложилась традиция описания речевой деятельности в терминах коммуникативных стратегий и тактик [Демьянков 1982, ван Дейк 1983, Ыйм 1985, Седов 1997, Борисова 1996, Иссерс 1999, Янко 2001, 2008 и др.]. Данный подход позволяет определить возможности коммуникативного маневрирования говорящего для достижения целей общения. В самом общем смысле стратегия включает в себя планирование процесса речевой коммуникации в зависимости от комплекса лингвистических и экстралингвистических факторов, а также реализацию этого плана [Иссерс 1999: 54].

Понятие стратегии заимствовано коммуникативной лингвистикой, а также рядом других смежных научных и практических дисциплин – психологией, маркетингом, рекламой и т.д. - из военной сферы. Использование этой метафоры актуально в тех областях, где речь идет о достижении долговременных результатов, требующих эффективного планирования и контроля за его осуществлением. Так, в маркетинге стратегию определяют как «долгосрочный взгляд», «способ достижения целей», «сум-

му применяемых тактик» и т.п. [Ульяновский 2008]. По мнению некоторых маркетологов-практиков, «это динамический образец организационных действий, которому менеджеры придают законченный вид, называя их в совокупности стратегией. То есть ситуация развивается как бы сама по себе, но в конце концов кто-то предпринимает попытку ее осмыслить и представить отдельные тактические действия как факты проявления общей стратегии. Другими словами, делается попытка отыскать своего рода зонтик, под защитой которого якобы все последовательно и происходит» [Смит, Бэрри, Пулфорд 2001: 100-105].

Все виды стратегий в различных областях социальной деятельности объединяются тем, что они представляют своего рода гипотезы относительно способов достижения цели и обладают большей или меньшей степенью вероятности. Искусство стратегии состоит в том, чтобы результаты мыслительной работы воплотились в конкретные действия, которые на этапе реализации замыслов позволили бы добиться высокой эффективности. Следовательно, **стратегический подход предполагает творческую деятельность индивида** с использованием больших объемов знания – во-первых, эпизодического, во-вторых – более общего и абстрактного знания, представленного в семантической памяти в виде когнитивных структур – концептов, фреймов, сценариев. Именно эти структуры определяют, в частности, стратегию речевой деятельности говорящего для достижения коммуникативной цели.

Стратегии речевого поведения в целом можно рассматривать как лингвокреативную деятельность, так как они реализуются путем тактического выбора. Он касается не только семантического содержания, но и прагматических, стилистических, риторических аспектов речевых действий, а также их последовательности. За исключением случаев жестко ритуализованных ситуаций, реализация плана общения допускает различные способы его осуществления и требует от говорящего большей или меньшей степени креативности. С одной стороны, любой носитель языка имеет стандартизированные структурные знания о стереотипных последовательностях действий в повторяющихся

ситуациях (просьба, извинение и т.п.). Их типичность и элементарность обусловлена тем, что они, как правило, реализуются посредством одного коммуникативного шага (речевого акта) и не предоставляют говорящему широкого выбора вариантов. С другой стороны, потребности решения более сложных, нестандартных коммуникативных задач обуславливают творчество индивида и поиски неожиданных приемов коммуникативного взаимодействия. **В этом смысле рефрейминг (рефреймирование) можно рассматривать как проявление лингвокреативной деятельности.**

В переводе с английского **reframing** буквально означает "поставить в новую рамку", "переставить в уже имеющуюся рамку", "переформулировать", "заново приспособить". Понятие рефрейминга активно используется в методике НЛП, где рассматриваются два его вида - **рефрейминг смысла** и **рефрейминг контекста**. Если рефрейминг смысла позволяет сменить картину, не меняя рамки, то рефрейминг контекста меняет рамку, не меняя картину. В первом случае, признается сам факт наличия события: "Да, я действительно вешу 110 кг". Но не принимается его оценка: "Я толстый!" Вместо этого произносится: "Солидный, значительный, мощный, всеобъемлющий – здоровяк!". Рефрейминг контекста работает несколько иначе. Здесь ситуация в целом принимается, но смещается совсем в другую область, где она может сработать наилучшим образом: "Да, толстый. Зато меня трудно сдвинуть с места и вытолкать за дверь! Зато мягкий! Зато за мной, как за каменной стеной!" Ситуация та же, но она уже приобрела совсем другое звучание [Бакиров www.duals.ru].

Мы используем термин **рефрейминг** применительно к речевой коммуникации, подразумевая под этим различные приемы коррекции отдельных фрагментов модели мира адресата. Рефрейминг базируется на изменении ситуативно ожидаемых речевых действий, отказе от типовых фреймов и сценариев [Иссерс 1999: 240-246]. Можно сказать, что процесс рефрейминга строится на отрицании базового фрейма («это не то, что вы думаете») и эффекте обманутого ожидания:

Хотите приносить пользу обществу? Хотите, чтобы девушки бежали вам навстречу, а иногда и за вами? Хотите, чтобы вас с нетерпением ждали в любое время и в любую погоду? Автотранспортное предприятие приглашает на работу водителей автобуса. (www. anekdot.ru)

В приведенном выше примере объявление о приеме на работу «размещается в рамке» фрейма «советы психолога».

Операция рефрейминга может осуществляться за счет использования когнитивных, коммуникативных и собственно лингвистических механизмов. В целях дальнейшего анализа мы выделяем три типа приемов рефрейминга, хотя в реальной коммуникации они нередко используются комплексно.

Задача исследования – определить типовые модели рефрейминга на разных уровнях речевой деятельности и продемонстрировать их лингвокреативный потенциал в различных речевых сферах.

Речевым материалом для анализа послужили 2 типа источников: рекламные тексты и смешные житейские истории, размещенные на сайте www. anekdot.ru. При всей несхожести указанных сфер в них есть то, что позволяет их объединить. В рекламе рефрейминг мотивирован потребностями позиционирования и отстройки от конкурента. В историях, рассказанных непрофессиональными авторами, юмористическая ситуация также нередко строится на эффекте обманутого ожидания, возникающего в результате изменения рамок ситуации (аналогичный эффект наблюдается в анекдотах – см. об этом в [Шмелев, Шмелева 2002]). Отличие же заключается в том, что в рекламном дискурсе рефрейминг используется осознанно и представляет собой технологический прием, в то время как в реальных бытовых ситуациях он не всегда осознается коммуникантом и нередко возникает независимо от намерения говорящего.

2. Когнитивные приемы рефрейминга

2.1. К приемам рефрейминга можно отнести широкий спектр **техник позиционирования**, цель которых заключается в изменении взглядов потребителя на функции товара, его потребительскую ценность, социальную значимость и другие характе-

ристики. Примером может служить позиционирование капель для носа *Аква Марис*. Поскольку рынок "препараты от насморка" достаточно емок, рекламное агентство BIRD Advertising разработало новое позиционирование для "Аква Марис", чтобы расширить целевую аудиторию, отстроиться от конкурентов и занять уникальную нишу на рынке. Новое позиционирование можно определить так: "Аквamarис - назальный спрей для ежедневной гигиены полости носа". Таким образом, лекарственный препарат был «перепозиционирован» - переведен в категорию «гигиена и красота». В соответствии с новым позиционированием была разработана целая серия макетов с рабочим названием "Счастливые носы" и "Гигиена и красота".

На лингвистическом уровне «позиционный рефрейминг» чаще всего осуществляется за счет использования **метафор**, актуализирующих указанные параметры. В частности, *Аква Марис* стали позиционировать как «зубную щетку для носа» [www.idea.ru/creative/page/4154].

Метафорическое моделирование путем «перекатегоризации», т.е. изменения товарной категории, осуществляется, как правило, посредством типичных семантических трансформаций: это не просто X для сферы А, это нечто большее (другое) – это У для сферы В. При этом сфера В находится выше в пирамиде потребностей (по А. Маслоу), чем сфера А, как, например, в рекламе магазина дорогой итальянской обуви: «*Обувь – ваше лицо*».

Когнитивным по своей сути является и известный из истории американской рекламы пример «технологического» рефрейминга, также базирующегося на метафоре. Копирайтер агентства «Lord&Thomas» Клод Хопкинс изучил тонкости изготовления пшеничных хлопьев. В длинные 100-метровые машины (на рабочем сленге – «ружья») засыпали крупу, которая под действием высокой температуры увеличивалась в объеме до 8 раз. Под сильным давлением зерно выталкивалось из машины, т.е. «ружье» словно «выстреливало» злаками. Так родился слоган «*Расстреляны из ружья*», который подкреплялся рациональной аргументацией о пользе данной технологии для пищеварения [Франк, Кирьянова 2007: 33-35].

2.2. К сфере когнитивного рефрейминга относятся также игровые приемы, основанные на эксплуатации негативного контекста события. Их можно обозначить как **рефрейминг контекста** (см. о типах рефрейминга в п.1). Первый вариант представлен операцией, при которой положительный контекст, в рамках которого обычно воспринимается объект либо событие (в наших примерах – Дед Мороз, посещение бара), заменяется на отрицательный:

(1) «Агентство праздников и шоу»: мы приедем с Дедом Морозом и испортим вам рабочий день. (2) Бар вредных привычек.

Негативный контекст, в рамку которого помещается рекламное предложение, носит игровой характер, что, без сомнения, легко опознается адресатом. Так же легко осознается и противоположный прием копирайтеров, когда позиционирование строится на приуменьшении (а иногда и на отрицании) достоинств рекламируемого товара, но создание положительного контекста снимает его недостатки и превращает их в достоинства. Ярким примером рефрейминга такого рода может служить рекламная компания автомобиля «Фольксваген», осуществленная в США в 1959 г.

Маленький немецкий автомобиль («жук», как его стали называть), горбатый, непрезентабельный, всегда либо черный, либо белый, имел мало шансов завоевать сердца американцев. Уильям Бильбах, создатель рекламной концепции, не побоялся даже назвать его уродливым, поскольку в предложенном им контексте недостатки автомобиля превратились в его достоинства. На рекламе рядом с изображением лунной поверхности был размещен текст: «Он уродлив, но он доставит вас и туда». [Франк, Кирьянова 2007: 86-90] .

Когнитивная операция, объединяющая приведенные выше примеры, заключается в экспликации негативной характеристики объекта (события) либо контекста, которая обретает вследствие рефрейминга позитивное значение.

3. Коммуникативные приемы рефрейминга

Типичным способом рефрейминга является изменение некоторых характеристик коммуникативной ситуации. Чаще всего

он используется в ситуациях межличностного общения. В зависимости от того, какой коммуникативный параметр подвергается изменению, можно выделить **ситуационно-ролевой (1), тактико-стратегический (2), кодовый (3) рефрейминг**.

Коммуникативные ожидания участников ситуации общения обусловлены тем, что событие помещается ими в «рамку» со стандартным набором действующих лиц и предполагаемой последовательностью действий. Известно, что большинство коммуникантов без специальных стимулов не осознают рамок ситуации, воспринимают ее как данность и действуют в очерченных границах. Однако лингвокреативный подход демонстрирует широкие возможности рефрейминга ситуативных ролей и речевого поведения коммуникантов. Для иллюстрации использованы смешные житейские истории, размещенные на сайте www.anekdot.ru.

3.1. Наиболее часто используется рефрейминг ролей, который существенно влияет на видение ситуации в целом. Ролевой рефрейминг имеет речевые корреляты, маркирующие типичные способы социального взаимодействия в определенных ситуациях.

(1а) Возвращается пьяный мужичок домой и замечает увязавшийся за ним патруль ППС-ников. До дома осталось какая-то сотня метров. Мужичок, хоть и пьян, да не дурак и поэтому плавно увеличивает скорость. Патруль тоже прибавляет газу. Мужичок, обернувшись и заметив угрожающе постоянно сокращающуюся дистанцию между ними патрулем (метров 30), переходит на бег. Патруль поступает аналогично. И вот забегает мужик в свой подъезд патруль - за ним. Мужик, показывая чудеса пьяной акробатики, на бегу достает ключ от квартиры, умудряется с первого раза попасть им в замок, залететь в квартиру (патрульный уже протягивает руку, чтобы схватить мужика за воротник) и... закрыть дверь!!!

ППС: (стучит в дверь) - Откройте!

Мужик: (растерянно молчит, не знает что сказать).

ППС: (опять стучит) - Откройте, мужчина!!!

Мужик: (секунд через 10, очень растерянным голосом) - Эээ... А кто там?

ППС: - Откройте, милиция!!!!

Мужик: - А Я НЕ ВЫЗЫВАЛ... По улице хмуро топает патруль ППС...

(1б) Автоинспектор останавливает автомобиль и спрашивает водителя:

- Аптечка есть?

Водитель: - Нет, но со мной едет медсестра.

Ролевой рефрейминг может строиться на изменении ролей всех участников ситуации либо одного из них. В наших примерах мы наблюдаем изменение роли одного (заинтересованного) лица (пьяный → законопослушный гражданин; водитель-нарушитель → дисциплинированный водитель) при сохранении ролевой рамки другого коммуниканта (патруль ППС, автоинспектор).

3.2. Примером творческого осмысления возможностей выбора нестандартной речевой тактики (тактико-стратегического рефрейминга) может быть следующий сюжет:

(2) М. Жванецкого спрашивают:

- Почему вы ни разу во время концертов и выступлений не поддержали "Единую Россию"?

М. Жванецкий: - Я ее очень мощно поддерживаю. Я про нее молчу.

Обновление сценария «Поддержка партии» происходит за счет включения в него слота, характерного скорее для оппозиционного поведения.

3.3. Творческое использование возможностей **выбора языкового кода** также является ярким примером рефрейминга и проявлением лингвокреативной деятельности.

(3) Товарищ мой по национальности и по внешнему виду – кореец на 100 процентов, классический азиат. Спускается он в подземный переход, и тут же его останавливают сотрудники милиции. Мол, ваши документы, вид у вас уж больно неместный. На что он, твердо глядя им прямо в глаза, отвечает на качественном русском языке, я, мол, гражданин Украины и никогда с собой документы не носил. Сотрудники милиции такого

ответа явно не ожидали и выразили некоторое сомнение. Дело шло к тому, что его сейчас препроводят куда надо "до выяснения". И тогда, озорства ради и дабы развеять последние сомнения, он выдал:

- Хлопці, за що? Ви ж бачите, що я не москаль!

Милиціонеры просто попадали и попросили на будущее носить с собой документы.

4. Лингвистические средства игрового рефрейминга

К лингвистическим приемам рефрейминга относятся те, в которых ресурсом для изменения рамок ситуации являются особенности устройства языковой системы, ее категории и единицы. К ним относятся жанровые, прагматические, семантические «метаморфозы», игровые новации в сфере нейминга и т.д. Объединяющим для разнообразных типов лингвистического рефрейминга является его результат – представление ситуации (или некоторых ее компонентов) не такой, какой ее ожидал увидеть адресат.

4.1. Внутрижанровое и межжанровое пародирование – один из актуальных приемов отстройки от конкурентов в рекламном дискурсе – по своей сути является рефреймингом жанра. Так, в последние 10 лет активно продуцируются рекламные сообщения, маскирующиеся под жанр объявления, предложения знакомства, SMS и т.п.:

Срочно требуется кошка! (реклама ипотеки)

Две пары хищных туфель ищут симпатичную хозяйку для долгосрочных отношений (обувь бренда «Терволина»)

Жду, волнуясь. Море. Мечтаю быть у ваших ног. Песок (www.idea.ru/idea2006/prize/index.html).

Блондин с чистой душой и прозрачными намерениями желает познакомиться. Место для встреч – на Вашей территории. Б.Ф.К. (реклама пластиковых окон компании БФК).

Инструкция по написанию корпоративного отчета неожиданно предстает в форме «Самоучителя по приготовлению годового отчета», имитирующего «Книгу о вкусной и здоровой пище» (www.idea.ru/idea2006/prize/index.html). А Российские железные дороги в жанре инструкции размещают свою рекламную ин-

формацию о сезонных скидках: *«Инструкция по экономии от 5% до 20% от стоимости железнодорожного билета» («Комсомольская правда», 28.07.09).*

Некоторые далеко не близкие социальные сферы демонстрируют эффекты взаимного притяжения фреймов. Так, рекламное сообщение в СМИ о симфоническом концерте обретает рамку гастрономического предложения, а презентация ресторана – форму театральной программы.

Ср. «Вкусная» музыка от великих «поваров»

Летний концертный сезон Омского симфонического оркестра, представленный циклом «Вечера для гурманов» продолжается. 1 июня оркестр приглашает публику на «Кавказский ужин». В меню вечера – сациви, лобио, шашлык, долма, хванчкара от известных композиторов Армении, Азербайджана и Грузии. Музыкальный вечер окунет слушателей в атмосферу радужного кавказского застолья. Распробуйте на вкус эту музыку, почувствуйте на вкус ее музыкальные оттенки и нюансы. Приятного музыкального аппетита! («Комсомольская правда Омск», 28.05.09).

Ресторан «Театральная трапеза»

Вкусное действие в трех частях. Роли исполняют: Баранина. Говядина. Свинина. Помидоры. Огурцы. Перцы. Курица. Кинза. Укроп и другие действующие лица (www.idea.ru/idea2006/prize/index.html).

4.2. **Прагматические приемы рефрейминга** строятся на импликации реального коммуникативного намерения отправителя сообщения, по каким-то причинам неэффективного в плане воздействия на адресата, и замене его на приемлемое для него.

В собесе кошка родила котят. Повесили объявление "Желающие забрать котенка, обращайтесь в кабинет N10". Ноль реакции. Тогда повесили другое объявление: "Соцобеспечение решило выделить одиноким пенсионерам (чтобы им не было так одиноко) котика. Количество ограничено. Обращаться в кабинет N10". Котят разобрали в момент... (www.anekdot.ru).

Нередко в целях повышения воздействующего потенциала текста творчески переосмысливается и рефреймируется модаль-

ность высказывания (чаще по шкале «можно-нельзя»). Вместо ожидаемого фрейма запрета (отказа) моделируется разрешение (предложение):

(1) В центре Москвы, в начале улицы Солянка есть небольшой магазинчик. Торгуют канцтоварами и всевозможными расходниками для принтеров. На стеклах магазина реклама: картриджи для принтеров HP, Epson, Canon и т.д. Видимо, эта реклама привлекает в этот магазинчик народ, чтобы сделать ксерокопию (в округе в основном офисы, турфирмы, страхконторы). А ксерокопию там не делают! Прохожу я как-то с месяц назад мимо и вижу на дверях объявление: КСЕРОКСА НЕТ. Прошло дней пять. Иду мимо, смотрю: КСЕРОКСА НЕТ и чуть ниже маркером приписано: НЕ БЫЛО И НЕ БУДЕТ (ну, думаю, достают их). Прошло еще дней пять. Иду мимо, смотрю: КСЕРОКСА НЕТ, НЕ БЫЛО И НЕ БУДЕТ и еще ниже приписка И ГДЕ ЕСТЬ МЫ НЕ ЗНАЕМ!!!! (ну, думаю, доканывают их). Сегодня иду мимо, смотрю - старого объявления нет, висит новое: КСЕРОКОПИЯ 1 лист 100 руб! ([www. anekdot.ru.](http://www.anekdot.ru))

(2) Социальная реклама

Мы понимаем, что ты взрослый человек и что социальная реклама на тебя все равно не повлияет. Хочешь - не пристегивайся, хочешь - превышай скорость. Но просим об одном: завещай свои органы другим людям! Есть множество других людей, которым пригодятся твои почки или сердце и которые будут вести себя на дороге осторожно. Только мозги свои, ради бога, не завещай никому ([www. anekdot.ru.](http://www. anekdot.ru))

(3) Надпись на заднем бампере автомобиля: *Этот зад стоит 5000 руб.*

(4) Объявление в магазине (г. Сочи): Внимание: класть окурки на паранет разрешается идиотам и представителям сексуальных меньшинств («Комсомольская правда», 18.06.09)

4.3. Создание коммерческих названий (т.н. **нейминг**) предоставляет широкое поле для лингвокреативной деятельности, где также эффективны приемы рефрейминга. Рассмотрим те, которые имеют непосредственное отношение к изменению рамок ситуации. Одним из ярких примеров рефрейминга можно счи-

тать создание наименований коммерческих объектов и их услуг на основе объединения фреймов из разных социальных сфер: *кафе-галерея, магазин рекламы, рекламный супермаркет, развлекательный завод, компьютерная галерея, фестиваль летних предложений (продажа туров), распродажа летней коллекции кредитов*. Подобные номинации представляют своего рода фрейм-гибрид (термин А. Квят), объединяющий по типу метафорического моделирования в одно целое слоты базового фрейма, относящегося к категории коммерческого объекта (кафе, рекламное агентство) и слоты другого фрейма, актуального для позиционирования (галерея, магазин, распродажа).

На наш взгляд, операция рефрейминга наблюдается и в номинациях коммерческих объектов, где основная – номинативная – функция имени объекта заменяется коммуникативной и оформляется как высказывание:

Бар «По пивку?», павильон «Чай? Кофе? Потанцуем?», кафе быстрого питания «Секундочку!» магазин «Рыбачьте с нами», ресторан «Захади, дарагой!» и т.п. Если понимать лингвистический рефрейминг широко, как изменение ситуативно ожидаемых речевых действий, то подобного рода примеры вполне могут быть рассмотрены в его рамках. Механизм указанных номинаций базируется на метонимическом переносе характеристик гостеприимного владельца на его коммерческий объект.

4.4. К сфере рефрейминга также можно отнести примеры языковой игры, основанные на явлениях **многозначности, омонимии и паронимии**, вследствие которых происходит изменение рамок ситуации.

(1) *Вопрос на сайте ГИБДД:*

-Я хочу заменить номер на автомашине своим именем. Как это оформляется?

- Ответ: - Это оформляется штрафом в размере 2000 руб. (www. anekdot.ru)

(2) *Озеленение населения (слоган Славинвестбанка)*

(3) *Вам светит автомобиль (банк «Союз», реклама автокредита)*

(4) *Надпись на грузовом автомобиле компании IKEA: «ИКЕА. Везет кому-то!»*

(5) - *Слышал? Доллар падает.*

- *Нет. Это он приседает перед прыжком* (www.anekdot.ru)

В область когнитивной процедуры рефрейминга попадают также различные случаи **паронимической аттракции**, применяемой в целях языковой игры:

А ню-ка, девушки! (заголовок в журнале «Бизнес-курс» о предстоящем конкурсе стриптиза).

Рассмотренные типы различных трансформаций, построенные на когнитивных, коммуникативных и собственно лингвистических основаниях, представляют собой реализацию стратегии рефрейминга, поскольку стимулируются потребностью говорящего творчески переосмыслить рамки стандартной ситуации. В этом смысле любые операции рефрейминга в той или иной степени представляют собой проявления креативной деятельности носителя языка.

Вопрос об осознанности этой задачи отправителем сообщения не всегда имеет однозначный ответ, также как и вопрос о понимании подобных действий именно как стратегии. Как было замечено в п.1, стратегия нередко осмысляется апостериори, когда уже все произошло. Именно на эту цель было направлено представленное исследование, объединившее столь разные факты речевой деятельности под общим лингвокреативным зонтиком.

Литература

Бакиров А. Два вида рефрейминга. www.duals.ru

Борисова И.Н. Дискурсивные стратегии в разговорном диалоге // Русская разговорная речь как явление городской культуры. – Екатеринбург, 1996.

Дейк ван Т. А. Язык, познание, коммуникация. – М., 1989.

Демьянков В.З. Конвенции, правила и стратегии общения (интерпретирующий подход к аргументации) // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т.41. №4. 1982.

Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. – М., 1999.

Седов К.Ф. Внутржанровые стратегии речевого поведения: «ссора», «комплимент», «колкость» // Жанры речи. – Саратов, 1997.

Смит П., Бэрри К., Пулфорд А. Коммуникации стратегического маркетинга. – М., 2001.

Ульяновский А.В. Технологии формирования корпоративного имиджа для максимального роста бизнеса. – М., 2008.

Франк Н., Кирьянова Е. Просто сделай это! Величайшие рекламные компании XX века. – М., 2007.

Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д. Русский анекдот: Текст и речевой жанр. – М., 2002.

Бйм Х.Я. Прагматика речевого общения // Теория и модели знаний: Труды по искусственному интеллекту. – Тарту, 1985.

Янко Т.Е. Интонационные стратегии русской речи в сопоставительном аспекте – М., 2008.

Янко Т.Е. Коммуникативные стратегии русской речи. – М., 2001

Электронные ресурсы

www.idea.ru.

www.anekdot.ru

©Иссерс О.С., 2009

Б.Ю. Норман
Минск

ЛЕКСИЧЕСКИЙ ПОВТОР КАК ДИСКУРСИВНАЯ ТАКТИКА

Обсуждаемый материал с трудом укладывается в рамки короткого заголовка. Поэтому название «Лексический повтор как дискурсивная тактика» следует трактовать с известной долей условности.

Процесс речевой деятельности в значительной степени представляет собой творчество. Конечно, доля креативного начала в конкретных случаях может быть разной, но в целом появляющийся на свет текст всегда несет на себе отпечаток как личности говорящего, так и преходящего момента. «Высказывание, – писал М.М. Бахтин, – никогда не является только отражением или выражением чего-то вне его уже существующего, данного и готового. Оно всегда создает нечто до него никогда не бывшее, абсолютно новое и неповторимое...» [Бахтин 1986: 491]. Сегодня эта идея активно развивается в публикациях, посвященных языковому творчеству и языковой игре (Гридина 2008; Норман 2006; Ремчукова 2005; Carter 2004; Fónagy 2001 и др.). Но надо иметь в виду, что диапазон этого творчества, его пределы устанавливаются самим языком как семиотической системой. Это касается, в частности, выбора и дальнейшего использования названия.

Дело в том, что в процессе речепорождения выбранное говорящим слово некоторое время еще хранится в оперативной памяти человека. Можно сказать, что в течение определенного времени оно как бы по инерции сохраняет свою речевую энергию. И эта нерастраченная энергия может реализоваться раз-

личным образом. Не будем говорить здесь об особых «тавтологических» фигурах речи (типа рус. *дурак дураком, свинья свиньей*) и о предложениях фразеологизованной структуры (типа *Всем пирогам пирог, Мужик как мужик, Война есть война*). Они представляют собой в той или иной мере устойчивые, воспроизводимые целиком структуры (см.: [Норман 1991]). Нас будет интересовать лексический повтор как проявление свободной сочетаемости слов в ходе речепорождения.

Самый простой из интересующих нас случаев – буквальный повтор лексемы в рамках высказывания. В принципе такая речевая тактика ведет к снижению информационной ценности текста, а потому не может одобряться коммуникативными нормами. Если в рамках высказывания несколько раз употреблена лексема *X*, то это может быть оправдано либо тем, что при каждом новом употреблении ее значение меняется (как *X₁, X₂, X₃* и т.д.), либо тем, что комплекс $\{X, X, X...\}$ означает не просто сложение значений, а их синергетическое производное.

В частности, в поэтических контекстах такое дублирование обусловлено эстетическими (в том числе ритмическими) причинами. «Насыщение» текста одной и той же лексемой, которое в иных условиях расценивалось бы как тавтология, плеоназм, тут выполняет своего рода художественную сверхзадачу (см.: [Норман 1994, 48 – 50]). Иллюстрации:

Бежит **волна, волной волне** хребет ломаю...

(О. Мандельштам. Бежит волна...).

Мылом, мылом, мылом, мылом

Умывался без конца,

Смыл и ваксу, и чернила

С неумытого лица...

(К. Чуковский. Мойдодыр).

Ты слушаешь его задумчиво и кротко,

Как пенье соловья, как дождь и как прибор.

Его большой **трубы** простуженная глотка

Отчаянно хрипит. (**Труба, трубы, трубой...**)

(Б. Окуджава. Заезжий музыкант целуется с трубой...).

Разумеется, лексический повтор используется и в прозаических текстах – с той же эстетической сверхзадачей. Так, в следующей цитате многократно повторенное *одинаковый*, *одинаково* призвано усилить мысль о единстве и монотонности морской жизни:

И не знаешь, какого цвета люди плывут вокруг тебя. Но все держат приблизительно **одинаковый** курс по **одинаковым** компасам и **одинаково** качаются на **одинаковых** волнах зыби под **одинаковыми** для всех звездами, и **одинаково** шипит пена на усах под форштевнем (В. Конецкий. Среди рифов и мифов).

Номинационная инерция слова может прорваться также случайно, непроизвольно, в виде обмолвки, в условиях ослабленного контроля за речепроизводством. Иллюстрация из художественного текста:

– Давайте спать. Завтра трудный похоронный **день**. Каждый отдаст Саре свой последний **день**... Что я сказал?.. Свой последний долг: один трудодень и паек хлеба (А. Даров. Блокада).

И еще пример из реальной разговорной речи (собственная запись 1991 года):

– **Машины** ездят, со всякими там гальками.

– Да она приехала и назад уехала, с полным кузовом, я видел.

– Видно, в тот кооператив, другой. Если б с **машиной**, надо было б перехватить. То есть с этой самой – землей...

Психологически интересна также ситуация, когда говорящий оказывается в затруднительном положении: он припоминает тему речи, надеется на подсказку со стороны и т.д.; лексический повтор помогает ему выиграть время:

Из всего выкрикнутого женщиной в расстроенный мозг Ивана Николаевича вцепилось одно слово: «Аннушка»...

– **Аннушка... Аннушка?** – забормотал поэт, тревожно озираясь. – Позвольте, позвольте...

К слову «Аннушка» привязались слова «подсолнечное масло», а затем почему-то «Понтий Пилат»... (М. Булгаков. Мастер и Маргарита).

Иной случай представляет искусственно созданная речевая ситуация, когда у говорящего не хватает истинных внеязыковых

стимулов и языковые механизмы питаются за счет «внутренних ресурсов»: хранящихся в памяти коммуникативных фрагментов. Так, в повести А. и Б. Стругацких «Улитка на склоне» один из персонажей, выступая перед аудиторией, затрагивает тему «лес» – и все его выступление сводится к перебору устойчивых выражений, включающих в себя данную лексему:

Пропаганда **леса** по существу не ведется. О **лесе** говорят и думают черт-те что... «Живем как **в лесу**»... «**Лесные** люди»... Из-за деревьев не видно **леса**»... «Кто **в лес**, кто по дрова»... Вот с чем мы должны бороться!

Естественно, уже выбранная номинация при повторе не остается неизменной. Преобразования могут затрагивать как ее план содержания, так и план выражения. Поговорим о них отдельно.

С одной стороны, слово может выступать при повторе в измененной морфологической форме, с ним могут происходить частеречные и/или словообразовательные трансформации. Строго говоря, в таком случае повторяется уже не лексема, а семема. Ср. следующие примеры:

Там **воля** всех **вольнее** **воль**

Не **приневолит** **вольного**...

(А. Блок. Заклятие огнем и мраком).

– Не надо, – слышу я провоцирующий шепот и погружаю губы в сотрясающий (может, каким детским или допотопным воспоминанием?) **молочный, млечный** запах ее щеки (Ф. Искандер. Письмо).

– Что смолкнул веселия глас? – бодро спросил Малянов. – Все на свете вздор! Есть только одна **роскошь** на свете – роскошь человеческого **общения**! Не помню, кто это сказал... – Он откупорил бутылку. – Давайте пользоваться этой **общностью**... э... роскошью (А. Стругацкий, Б. Стругацкий. За миллиард лет до конца света).

С другой стороны, инерционной энергией обладает и вторая – формальная – сторона слова: она становится достаточным основанием для многообразных семантических сдвигов, ср.:

– Ну, знаете! – не выдержала Калинкина. – Нельзя же так утилитарно подходить к программе.

– Утилитарно... утилитарно... утили... Сбор утиля мы отразили еще в прошлом месяце (Б. Егоров, Я. Полищук, Б. Привалов. Не проходите мимо).

Еще недавно со спящих у домов машин снимали только «дворники». Это делали, конечно, отнюдь не дворники. Теперь с охраняемых стоянок с машин снимают всякие пустяки ... (А. Рубинов. Откровенный разговор в середине недели).

Как обычно я бегло оглядел комнату [...] И сделал соответствующий вывод: высокий общественный статус собеседника благоприятно влияет на его кошелек. [...] Я, однако, буду проще.

– Витя убит.

«Статус» побледнел (А. Кивинов. Улица разбитых фонарей).

В таком случае перед нами, очевидно, только видимость, имитация лексического повтора, а по сути – переключка разных слов (омонимов или паронимов) или же разных значений слова (прямого и метонимического), которая служит дальнейшему развитию текста.

Особенно охотно говорящий обращается к уже использованному слову в условиях сильного волнения, эмоционального взрыва. Это понятно: поиск необходимых номинаций в таких условиях затруднен, а лексемы, уже употребленные в предыдущем контексте, окказионально могут обозначить все что угодно. Можно сказать, что выбор экспрессивной номинации провоцируется здесь самим дискурсом:

...Бабушка сунула мне под нос картонку с новыми уроками, пообещала, что если я сделаю **ошибку**, то она меня так **ошибет**, что люди будут **ошибаться**, принимая меня за человека... (П. Санаев. Похороните меня за плинтусом).

А в следующем фрагменте повторно употребленное слово *капелла* принимает значение ‘скандал’.

Светлана. ... Ты думаешь, я была в Венеции? Нигде я не была ... Один раз сбегала в музей Ватикана глянуть на Сикстинскую **капеллу**... Так мне он такую **капеллу** закатил... Билет-то входной стоит пятьсот лир... (Э. Брагинский, Э. Рязанов. Притворщики).

Таким образом, мы рассмотрели целый ряд ситуаций, в которых речетворческая сила слова воплощается в обычном повторе лексемы (или же его имитации). Но номинация, выбранная говорящим, создает локутивный прецедент и для собеседника, она представляет собой стимул для ответного речепорождения. Повторяемая лексема в таком случае распределяется по репликам разных участников диалога.

Рассмотрим эту ситуацию более подробно. Она важна для теории диалога, ибо служит наглядным проявлением когезии в диалогическом общении. Данный прием или, точнее сказать, тактика поведения собеседника получает у разных исследователей разные наименования: «реплики-повторы», «эхо-реплики», «диалогическая цитация» и др. Реплика-повторам посвящена, в частности, обстоятельная статья Н.Ю. Шведовой [Шведова 1956]. Как показывает автор, у этих «синтаксических скреп» есть свои формальные признаки, как-то: инициальная позиция в речи собеседника, интонационное выделение (обычно с понижением тона), регулярное сопровождение некоторыми частицами и т.д. Фактором, объединяющим разные виды реплик-повторов, является «выражение многообразных – в большинстве случаев отрицательных – реакций на то, что сказано, о чем сообщается в первой реплике» [Шведова 1956: 81]. Покажем на примерах из нашей картотеки, как повтор лексемы используется для сигнализации несогласия, иронии, возмущения и др.

– А какая была коза! Ну, **голубь**, а не коза. **Голубь!**

– **Голубь!** – отодвигаясь от бабки, огрызнулась Нюрка. – Как почнет шнырять рогами, так не знаешь, куда и деваться. У голубей рогов не бывает (А. Гайдар. Тимур и его команда).

– Вы **летчик?**

– **Летчик**, – покраснев, подтвердил Лужков и сдвинул шишечку.

– Восемьдесят семь боевых вылетов, – сказал за него Фомченко. – Комиссован после ранения. Как и я, грешный...

«Вот так... Восемьдесят семь боевых вылетов, а автомата, возможно, в руках не держал. **Летчики**... Ладно, скажи

спасибо, что этих дали» (В. Богомолов. В августе сорок четвертого).

– Что ж ты, младшой, так твою мать, не смотришь, что у тебя этот раздолбай курит на посту, туда его в душу?

– **Виноват**, товарищ генерал армии! – наконец опомнился часовой, сразу повысив Дрынова на три чина.

Это было грубой лестью, но и Дрынов был тоже грубый. Он слегка смягчился и проворчал:

– **Виноват**, так твою мать. Кровью своей искупать будешь вину (В. Войнович. Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина).

Статья Н.Ю. Шведовой включает в себя обстоятельную классификацию реплик-повторов в русской речи (12 типов). Однако нельзя сказать, чтобы эта классификация имела исчерпывающий характер. Важно также подчеркнуть, что лексический повтор не просто выражает эмоциональную реакцию адресата, но служит развитию темы разговора и является для собеседника чем-то вроде дискурсивной точки опоры или подсказки. Ср. цитату:

– ...Как учил товарищ **Энгельс**, белок и есть сама жизнь, – спорил Саша.

– И твой **Энгельс**, и ты, все вы ничего не понимаете, – шумел Бас, – главное – это котлеты (А. Даров. Блокада).

(Обратим внимание на то, что повторяемая лексема *Энгельс* сопровождается еще одной скрепой – анафорической отсылкой к предыдущему высказыванию: местоимение *твой* равнозначно здесь «упомянутый»).

Кроме того, слово, выбранное говорящим, может воздействовать на собеседника и исключительно своей формальной стороной. В таком случае перед нами в ответной реплике опять-таки только видимость лексического повтора: тождество плана содержания не соблюдается. Пример:

– Пожалуйста, не беспокойтесь об этом, – сухо возразил полковник, – у меня планы **крепостей** не хранятся.

Упоминание **о крепостях** озадачило Передонова. Ему казалось, что Рубовский намекает на то, что может посадить Передонова **в крепость**.

– Ну, что **крепость**, – пробормотал он, – до этого далеко, а только вообще про меня всякие глупости говорят, так это все больше из зависти (Ф. Сологуб. Мелкий бес).

В речи полковника *крепость* – ‘укрепленный пункт, оборонительная фортификация’; в речи Передонова – ‘место заключения’.

Еще иллюстрации, уже без комментария:

– И вот ночь. Звезды. И она играет из «Щелкунчика» танец феи **Драже**.

Никитин стал перебирать в воздухе пальцами, показывая, как она играет.

– Вот и у меня **драже**, – сказал Федя. – Давай еще бутылку возьмем (В. Токарева. Сто грамм для храбрости).

– **Аппликациями** все обклеить хотим, -- обводя руками голые стены, произнес молотобоец.

– Лучше – **облигациями**, – продолжая накручивать диск, усмехнулся Фил (В. Попов. Любовь тигра).

– Во что же еще верить... – кивает пораженный Харитоныч. – Женское сердце **зрячее**.

– **Зряшное!** – рассердился Иван Модестович (А. Битов. Заповедник).

Во всех подобных случаях мы имеем дело с паронимазией – фигурой речи, состоящей в преднамеренном столкновении в одном контексте формально схожих, но содержательно разных языковых единиц. С позиций теории речевой деятельности паронимазия можно трактовать как имитацию лексического повтора, при которой упор делается на тождество или сходство одного только плана выражения знаков. Сам же лексический повтор (вместе с его имитацией) входит в общий ряд языковых средств, обеспечивающих связность текста. Получается, что номинативная инерция слова не случайна: по большому счету она обслуживает взаимосвязь слова, высказывания и целого текста. Во всяком случае, следующие примеры подтверждают, что

лексема, повторяемая в реплике собеседника, не только принимает в его речи практически любое окказиональное значение, но и продвигает сюжет.

Иван Гермогенович погладил бороду и, улыбаясь, сказал:

– Вот на острове **Барбадосе** комары кусают, так это действительно, я вам скажу, кусают!

Вдруг Валя вскочила и закричала:

– Ой, смотрите, какая **барбадоса** плывет! Уй-уй-уй! (Ян Ларри. Необыкновенные приключения Карики и Вали).

В следующей цитате буквальная реплика-повтор легко переходит в окказиональную номинацию:

– Как нету?! – крикнул я, настезь открывая холодильную дверцу. – А **лосося**?! Вон икры еще сколько! ...

– Кто тебя потянул за одно место? **Лосося**... Сейчас такого **лосося** дам, что забудешь, кто ты есть! Это лосось для Галины Сергеевны, а икра профессору (П. Санаев. Похороните меня за плинтусом).

Разумеется, все описанные случаи следует рассматривать через призму экспрессивной функции языка. Эту функцию называют в числе важнейших все исследователи, обращавшиеся к данной теме – Р. Якобсон, К. Бюлер, Л. Завадовски, Х. Яхнов и др. Экспрессия способна, как известно, полностью изменить значение слова. К. Бюлер замечал в свое время, что обращение «Эй, почтеннейший!» может в конкретном случае оказаться оскорблением [Бюлер 1993: 37]. А писатель Сергей Довлатов, со своей стороны, свидетельствовал, что в среде русской эмиграции в Америке оскорбительно звучит слово «господин»... Экспрессивная функция по-своему ранжирует значимость языковых средств: повышается роль интонации, частиц, междометий; особый смысл приобретают лексические повторы. Именно последнее средство называл Ж. Вандриес в качестве одного из основных приемов «аффективного языка» [Вандриес 1937: 147]. Рассмотрим под этим углом зрения следующий пример.

Покупательница (с упреком). Какая вы **принципиальная**!

Продавщица (вспыхнув). И вовсе я **не принципиальная**.

– Нет, я вижу, очень даже **принципиальная!**

– Да сами вы **принципиальная!** (З. Паперный. Школа терпения).

Здесь собеседница-продавщица сначала отрицает применение к себе некоторой (в принципе положительной) характеристики, но затем, сочтя этот способ защиты слишком слабым, переходит к использованию другой тактики (лучшая защита – нападение), присваивая данную характеристику самому говорящему (покупательнице).

Кстати, зачин ответной реплики *сам ты (сама ты, сами вы)* – яркий маркер такой тактики (у Н.Ю. Шведовой он не упоминается). Особенно характерно использование данного средства в речи детей, еще неискушенных в инвективной лексике. «Кто как обзывается, тот так и называется!» – классическая присказка в детских конфликтогенных ситуациях. Примеры:

– Дай-ка мне книгу «Севастопольская страда» Сергеева-Ценского. Я еще полежу, почитаю. А ты ее читала?

– Ну, буду я – такую **толстую**.

– **Сама ты толстая...** (А. Даров. Блокада).

Катя хотела обидеться, но не успела: из отверстия коробки «Скорород» высунулась змеиная головка, повернулась туда-сюда и скрылась.

– Ах! – сказала Катя. – Ах, какая **змейка!**

– **Сама змея**, – хмыкнул мальчик. (Н. Гернет, Г. Ягдфельд. Катя и крокодил).

Понятно, что в подобных контекстах повторяемая лексема утрачивает или по меньшей мере сильно ослабляет свое лексическое значение. *Сам дурак, сама толстая, сама змея* и т.п. в принципе означают всего лишь ‘я с тобой несогласен’ или ‘я недоволен твоим поведением’.

Вообще местоимение *сам*, сопровождающее повтор, оказывается прагматически ценным элементом диалога именно потому, что позволяет перераспределить роли участников коммуникативной ситуации и закрепить за ними новые предикативные характеристики. Это касается не только

«обзывательных» контекстов. В кинофильме Эльдара Рязанова «Гараж» один из персонажей (потерявший голос из-за простуды) появляется на публике с плакатом «Я вам покажу».

Сидорин. Что это значит? Что вы нам покажете?

Фетисов. Он вам **все покажет!** ...

Аникеева. Мы вам не позволим ничего показывать! Мы вам **сами все покажем!**

Конфликтотенная реплика *Я вам покажу* через трансформации в диалогическом общении последовательно доводится до абсурда, ср.: *Я вам покажу – Он вам покажет – Он вам все покажет – Мы вам сами все покажем.*

Частным случаем повтора лексемы в речи собеседника является ее использование в качестве экспрессивной окказиональной номинации. Речь теперь пойдет о тех специфических ситуациях речевой деятельности, в которых говорящий использует в своей речи какое-то слово и тут же, в ответной реплике, это слово становится номинацией говорящего – и даже не просто номинацией, а обращением (вокативом).

Как известно, человек может быть назван по самым разным своим признакам: по внешнему виду, функциональным особенностям (положение в семье, в обществе и т.п.), умственным или эмоциональным характеристикам и т.д. Это всё достаточно хорошо описанные типы языковых знаков. Особое положение занимают среди названий людей вторичные номинации, основанные на метафорических и метонимических переносах. А среди этих вторичных номинаций выделяются косвенно-производные, употребление которых «обусловлено синтагматически и комбинационно в ходе построения предложения». Именно они, в силу своей относительности, являются, по мнению В.Н. Телии, «наиболее подходящим способом для формирования оценочных наименований» [Языковая номинация 1977: 186].

Вот эти сугубо речевые номинации, создаваемые только на один раз и только для данного случая, обязаны собой локутивной деятельности говорящего. Механизм метонимического переноса

таков: *X* произносит: *У*, значит, *У* есть имя *X*. Локутивный элемент становится окказиональной номинацией:

– А я один раз у него в ресторане был... **шницеля** вкусные, – мечтательно говорил Витька.

– Ты гляди, сегодня школу не прогуляй, **шницель!** – отвечал Степан Егорыч (Э. Володарский. Вторая попытка Виктора Крохина).

Э ля . Старая тряпка и есть старая тряпка. [...]

По ли на . Что вы, **аласонские кружева**, я подштопала. А некоторые думали, что это тюль, который они покупают рубль километр. [...]

По ли на . О присутствующих не говорят.

Э ля . А ты молчи, **аласонское кружево** (Л. Петрушевская. День рождения Смирновой).

Впрочем, подобная речевая особенность может закрепляться за человеком и в качестве относительно устойчивого имени (прозвища). В частности, известного советского дипломата эпохи застоя А.А. Громыко на Западе прозвали «Мистер “Нет”» – за его стабильно отрицательную реакцию на все предложения, касавшиеся смягчения конфронтации.

Попробуем теперь систематизировать рассмотренные виды речевых ситуаций, связанных с лексическими повторами.

1. Повтор в рамках монологической речи: «насыщение» текста лексемой (в том числе в разных формах), обусловленное эстетической сверхзадачей. Другая возможная причина такого повтора лежит в области психолингвистики: это «сбои» в процессе речепорождения.

2. Повтор в рамках монологической речи, сопровождаемый тем или иным сдвигом в плане содержания слова ($X \rightarrow X_1, X_2, X_3 \dots$). Развитие значения лексемы естественно ведет к развитию темы.

3. Повтор на стыке реплик в диалогической речи: «эхо-реплика», выражающая чаще всего отрицательную эмоцию.

4. Повтор на стыке реплик в диалогической речи, сопровождаемый изменением плана содержания повторяемой лексемы. Результатом является паронимазия, служащая развитию темы диалога.

5. Повтор на стыке реплик в диалогической речи, когда использованное говорящим слово тут же становится его номинацией: локутивная метонимия.

Лексический повтор в рассмотренных разновидностях опирается на некоторые внутриязыковые основания.

Прежде всего повтор слова можно рассматривать как своего рода скрепу, обеспечивающую цельность текста (наряду с иными средствами связности – контактным расположением элементов, формальным и семантическим согласованием, перифразами, союзами и частицами, местоимениями и т.п.). Представляет также интерес переключка описанных нами типов повтора в рамках монолога и диалога: они подчеркивают взаимосвязь этих видов речи, позволяя и в монологе обнаруживать признаки диалогичности (ср.: [Якубинский 1986: 31–34]).

Далее, заметим, что лексические повторы как речеповеденческая тактика актуализируются в определенных социолингвистических и психолингвистических условиях (эмоционально-экспрессивный взрыв, нацеленность на языковую игру, желание говорящего выразить свое отношение к уже произведенному тексту, отрегулировать отношения с собеседником (прагматический аспект) и т.д.

Что же касается творческой, собственно речевой стороны рассмотренных явлений, то она заключается прежде всего в нарушении некоторых основополагающих правил коммуникации. В частности, перед нами демонстративное нарушение сразу двух постулатов Грайса – Постулата Количества («Не сообщай больше информации, чем требуется») и Постулата Способа («Будь краток; избегай ненужного многословия»). Повтор номинации, как уже говорилось, снижает информационную ценность текста. Однако если адресат убежден в достаточной языковой компетенции говорящего, то он вынужден «предполагать наличие какой-то особой цели, особого смысла в передаче этой лишней информации» [Грайс 1985: 222].

Повтор на стыке реплик в диалогической речи означает, по сути, «присвоение» чужого высказывания. Это тоже явное на-

рушение правил коммуникации: собеседник хотя бы на мгновение примеряет на себя «шкуру» говорящего. Не случайно такая психологическая коллизия, такое обыгрывание ролевой структуры диалога сопровождается сильной экспрессивно-эмоциональной окраской.

Третий креативный момент лексических повторов связан с тем, что во многих описанных случаях имеет место вторичная номинация. Причем развитие значения идет по окказиональному, «разовому» пути: слово приобретает новое значение только здесь и сейчас. Языковой знак, конститутивными свойствами которого должны быть конвенциональность и стабильность, в речи, в дискурсе приобретает совершенно неожиданные значения. А вознаграждением за все эти нарушения оказывается эстетический и прагматический эффект.

Литература

Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986.

Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. – М., 1993.

Вандриес Ж. Язык. Лингвистическое введение в историю. – М., 1937.

Грайс П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. – М., 1985.

Гридина Т.А. Языковая игра в художественном тексте. – Екатеринбург, 2008.

Норман Б.Ю. Грамматика говорящего. – СПб, 1994.

Норман Б.Ю. Игра на гранях языка. – М., 2006.

Норман Б.Ю. О тавтологии и смежных явлениях // Проблемы лингвистики текста. Probleme der Textlinguistik. Совместный труд лингвистов университетов в Минске и Бохуме. – Минск, 1991.

Ремчукова Е.Н. Креативный потенциал русской грамматики. – М., 2005.

Шведова Н.Ю. К изучению русской диалогической речи. Реплики-повторы // Вопросы языкознания, 1956. № 2.

Языковая номинация (Виды наименований) / Отв. ред. Б.А. Серебренников, А.А. Уфимцева. – М., 1977.

Якубинский Л.П. О диалогической речи // Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. – М., 1986.

Carter R. Language and Creativity. The art of common talk. – London - New York, 2004.

Fónagy I. Languages Within Language. An evolutive approach. – Amsterdam / Philadelphia, 2001.

©Норман Б.Ю., 2009

Е.Н. Ремчукова
Москва

ГРАММАТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ В ЗЕРКАЛЕ КРЕАТИВНОСТИ

Анализ грамматических категорий в аспекте современных языковых процессов с привлечением фактов живой речи является одной из важных задач русистики. Ее решение предполагает изучение грамматических явлений не только в статике, но и в динамике – в разных типах современной речи (художественно-публицистической, поэтической, газетно-публицистической, разговорной), с одной стороны, и на фоне актуальных языковых процессов – с другой. Именно для творческой речи, воплощенной не только в художественной литературе, но и за ее пределами, характерны разного рода инновации, метафоризация, языковая рефлексия, языковая игра.

Такой подход («язык *in potentia*, а речь – *in praesentia*», по И.А. Бодуэну де Куртенэ) предполагает комплексное исследование двух диалектически связанных объектов – языковой системы и речевой деятельности. Он позволяет наглядно продемонстрировать, что только «благодаря системе, на ее фоне мы получаем удовольствие от действительной игры слов, поэтических образов, метафор, остроумных неожиданностей» (Г.А. Золотова). Кроме того, такой подход дает возможность отразить те способы интерпретации грамматической семантики, которые определяются и позицией самого говорящего, обладающего правом выбора не только регулярных, но и нерегулярных (и именно по этой причине выразительных) языковых средств.

Описание системного потенциала грамматики, реализованного в творческой речи, возможно в рамках такого направления, как *креативная грамматика*, в которой как единый комплекс могут быть представлены изобразительные и оценочные ресурсы морфологии, словообразования и синтаксиса в рамках продуктивных моделей языка [Ремчукова 2005]. Такая грамматика является важной составляющей *лингвистики креатива*. Термин «креативная лингвистика», или «лингвистика креатива», – вполне устоявшийся: круг явлений, которые рассматриваются в рамках определяемого им актуального направления в современной русистике, уже очерчен, а интерес к ним исследователей является неизменным⁹. Безусловно, центральным понятием лингвистики креатива является языковая игра, но понимаемая достаточно широко как «лингвистическое остроумие», ведь «факты речевой деятельности, попадающие под определение языковой игры, варьируются в широком диапазоне» [Гридина 2008: 13].

Оценивая активные языковые процессы в современном русском языке с точки зрения креативности, отметим, что такие явления, как грамматические окказионализмы, грамматические контрасты, грамматические метафоры, «стимуляция» словоизменения, актуализация в речи лексико-грамматических омонимов и лексико-грамматических вариантов слова, высокочастотны в текстах СМИ (как в публицистике, так и в рекламе), которые сегодня «дают поистине впечатляющую картину пользования языком» (Н.С. Валгина), что обусловлено общей тенденцией современного общества к лингвокреативной деятельности. Обращенность языка СМИ к массовой и разнородной аудитории, необходимость воздействия на которую связана с постоянными и интенсивными поисками новых и экспрессивных средств выражения, позволяет осваивать в медиа-текстах системно-языковой потенциал грамматики, с одной стороны, и полноценно использовать словотворческий (игровой) потенциал

⁹ См., например, материалы Международной научной конференции «Язык. Система. Личность: **Лингвистика креатива**» (Екатеринбург, 24-26 апреля 2008 года), посвященной изучению лингвокреативной деятельности в современной научной парадигме.

авторов, с другой. Эти важные черты современных СМИ позволяют им не только соответствовать определенному уровню языкового вкуса, но и участвовать в его формировании.

Именно поэтому исследование креативного потенциала русской грамматики предполагает комплексное описание способов актуализации грамматических значений, опирающееся на факты разных типов речи, и фиксирует внимание как на выразительных возможностях, так и на прагматических аспектах грамматических категорий.

Безусловно, грамматические категории неравноценны с точки зрения креативности. Креативный потенциал грамматической категории зависит от ее типа – словоизменяющего или классифицирующего, определяющего особенности ее функционирования, в основе которого лежат связи собственно морфологических значений с лексическими, словообразовательными и синтаксическими значениями. Это обуславливает специфику образования потенциальных и окказиональных форм глагола и имени, их использование в языковой игре, функционирование в рефлексивном контексте, актуализацию в рамках грамматического контраста.

Рассмотрим с этой точки зрения грамматическую категорию рода имени существительного в современном русском языке.

Выявление эстетической и жанровой специфики способов актуализации грамматического значения рода важно не только в аспекте стилистического потенциала грамматики, но и при решении целого ряда теоретических проблем: проблемы тропа олицетворения и его границ (Я.И. Гин, И.А. Ионова); проблемы грамматической метафоры (Е.И. Шендельс), морфологической транспозиции (Е.И. Шендельс, Е.Н. Ремчукова, М.Г. Меркулова), метаязыковой рефлексии (И.Т. Вепрева, Е.Н. Ремчукова). Описание креативного потенциала категории рода, предполагающее анализ его выразительных возможностей в аспекте окказиональности и языковой игры, представлено в работах Е.А. Земской, Т.А. Гридиной, Л.В. Зубовой, В.З. Санникова, Б.Ю. Нормана и других исследователей. Важно подчеркнуть, что актуализация родового значения в рамках метафоры, языко-

вой игры и в рефлексивном контексте обнаруживает высокую степень востребованности в современной речи.

Потенциал категории рода обусловлен ее системно-типологическими особенностями: ее сложность и противоречивость определяются классифицирующим характером, тесными (и непоследовательными) связями морфологических значений с лексическими, словообразовательными и синтаксическими значениями. Эта «противоречивость» обуславливается, прежде всего, невозможностью построения внутрилексемных грамматических оппозиций по роду в силу фиксированного характера родового признака существительных, поэтому ее трудно безоговорочно отнести как к содержательной (интерпретативной), так и к формальной (синтаксической) категории.

Рассматривая понятие интенциональности по отношению к грамматике, А.В. Бондарко относит категорию рода к «неинтенциональным», т.е. связанным с грамматической облигаторностью, так как отнесение действия к лицу мужского или женского пола (*Я уже звонил / звонила*) обусловлено объективно существующими грамматическими правилами, а не желанием говорящего выразить отношение лица-субъекта к мужскому или женскому полу. В то же время интенциональность предполагает связь функций грамматических форм с намерениями говорящего, поэтому интенциональными могут быть любые элементы грамматической семантики, если они отражают актуальное для говорящего содержание, определяемое коммуникативными целями речемыслительной деятельности [Бондарко 1994: 29-42].

Факты современной речи позволяют говорить о том, что в современном языке род развивается не только как согласовательная, но и как интенциональная категория, связанная с отражением важнейшей сферы – сферы гендерных отношений, в которой находят свое место не только одушевленные существительные, но и неодушевленные, если они «семантизируются как гендерные сущности» [Норман 2006: 156].

С точки зрения описания креативного потенциала категории рода особый интерес представляют символично-семантическая и синтаксическая гипотезы происхождения этой категории. Сто-

ронники первой гипотезы (Я. Гримм, В.ф. Гумбольдт, А.А. Потебня и др.) полагают, что в основе грамматического рода лежит противопоставление по полу и такие особенности мифологического мышления, как анимизм и антропоморфизм, и, таким образом, род мотивирован экстралингвистически. В основе второй гипотезы (Ж. Вандриес, В.В. Иоффе, Л. Ельмслев, О.Г. Ревзина и др.) лежит тезис о том, что история формирования грамматического рода есть история развития его согласования: при этом отрицается связь категории рода с различиями по полу, что приводит к абсолютизации согласования в роде как единственного средства выражения этой категории. Обе теории находят подтверждение в многочисленных фактах актуализации родовых признаков существительных в речетворчестве.

Наличие в языке соотносительных родовых образований, не связанных с идеей пола, объясняется или процессом исторического развития, неизбежно приводящим к вытеснению одной из форм (*крылец* → *крыльцо* и др.), или выполнением стилевых функций (диал. *полотенец* – м.р.; прост. *ботинка* – ж.р.; спец. *метаморфоз* – м.р.), или лексико-грамматической дифференциацией (*жар* в теле, в печи – *жара* (зной)). Во всех указанных случаях наличие вариантных форм рода – явление того же порядка, что и любая вариантность, обусловленная языковой избыточностью: это позволяет говорящему достаточно свободно употреблять в речи не только нормативные, но и ненормативные варианты, род которых зависит исключительно от его выбора: *Значит, диета простая – берите один кокосовый орех, один фисташк и один оливк! И так тридцать дней!* (А. Арканов, Г. Горин. Грабеж)¹⁰. В этих случаях род существительного, являясь «не постоянным признаком, а как бы изменяющимся, варьирующимся», предстает как словоизменяемая категория, что позволяет говорить об усилении роли словоизменения [Норман 2006: 172].

Частичная обусловленность категории рода лексической семантикой и грамматической формой существительного опреде-

¹⁰ Пример Б.Ю. Нормана.

ляет сложный и противоречивый характер ее интерпретационного компонента. Формой согласуемых слов обусловлена принадлежность существительных к синтагматическим родовым классам, а системой флексий – к парадигматическим, при этом синтагматический род не всегда совпадает с парадигматическим [Копелиович 1971, Зубова 2000]. Остановимся подробнее на синтагматических и парадигматических аспектах креативности и их взаимодействии.

Так как категория рода связана с категорией одушевленности-неодушевленности и полом, которые влияют на ее семантику, в рамках семантических оппозиций “мужской / женский”, “одушевленный / неодушевленный”, “лицо / не-лицо”, “мужской – женский / средний” становится возможным

– образование потенциальных и окказиональных соотносительных существительных мужского и женского рода в разных типах речи: поэтической – *усатый нянь* (В. Маяковский), *кентавриха* (В. Брюсов); газетно-публицистической – (заголовок) «Художница и ее *муз*» (Огонек, 2002, №9); разговорной – *Какая же это стерва, извергиня, собственного ребенка жизни лишила!*; *А вот и наша знаменитая гусарка – Лариса Голубкина* (Э. Рязанов);

– выражение грамматической одушевленности олицетворенных субстантивов: *Касса, бледная, тощая, держит в руках голодного сына своего Маленького Сбора и с мольбою глядит на Публику* (А.П. Чехов); *Почитайте Рынка, отца своего, и Демократию – мать свою* (телепередача «Куклы» 2000);

– метафоризация родового значения: (из разг. речи) *Оно снова приходило* (о женихе) и другие способы актуализации родового значения.

Ярким примером актуализации лексико-грамматического значения рода можно считать заголовки с метонимическим переносом, в которых эксплицируется значение рода существительного, а содержание самой статьи актуализирует гендерные смыслы: (интервью с режиссером Марком Захаровым) «*Театр мужского рода*»: – *Но есть человек, ради которого вы готовы продолжать боевые действия? – Сегодня это, наверное, уже*

театр. Хочу, чтобы он пожил подольше. – Вы же традиционной ориентации, а слово «театр» мужского рода. – Но ходят туда преимущественно женщины (Итоги, ноябрь, 2002); «Власть – женского рода»: Самых больших высот в московской иерархии достигла Людмила Ивановна Швецова. Она первый заместитель вице-мэра (газета «Тверская», 8 марта 2001).

Категории рода, лица и одушевленности-неодушевленности тесно связаны с системой склонения существительных, но, поскольку эта связь не является последовательной, это дает возможность «обыгрывания» на уровне синтагматики грамматического значения женского рода у одушевленных существительных мужского рода, относящихся к первому типу склонения, которое характеризуется как «в основе своей женское» (В.В. Виноградов): (из письма М. Горького) *Мне 58 лет, и я дедушка, большая, усатая дедушка, как пугаю я капризную внуку мою Марфу.* Противоречие между лексическим значением и морфологическим показателем у существительных на *-а* становится источником намеренных согласовательных аномалий: *Меа сипра, теа сипра, как говорит римская папа..., то есть он римский папа, а я его называю: Римская папа* (Ф. Достоевский. Идиот); *Кассиан Дамианович..., поглядывая на Саула, старался внести разрядку. Он берег своего хорошего собаку* (В. Дудинцев. Белые одежды).

При актуализации признака пола может обнаруживаться контраст грамматического значения и смысла, обусловленный экстралингвистически, например, у существительных общего или женского рода: *Я мужчина, но я никогда не думал, что я – такая ханжа* (актер А. Абдулов); *Сидим с тобой, Дима, как два клуши* (писатель Вик. Ерофеев); *пьяный «девушка»* (о гомосексуалисте).

Мужской род одушевленного существительного *человек*, в котором соответствие рода и пола является неполным и которое относится ко второму склонению, является постоянным источником креативных преобразований как на уровне синтагматики, так и на уровне парадигматики в разных типах речи: *Человек придумала алфавит* (слоган Проекта Программы развития ООН

Женское лидерство, 2003)¹¹; *человечица*, *человеко*. Омонимия флексий мужского и женского рода («контрастирующие» второе и третье склонения) позволяет говорящему «уточнять» в контексте род одушевленного существительного с нулевым окончанием в именительном падеже: *Меня медведь вскормила грудью / В ее груди текли моря...* (А. Волохонский)¹².

Известно, что в современной речи наименования мужского рода употребляются по отношению к лицам женского пола, особенно в тех случаях, когда необходимо выразить значение социально активного лица (тенденция к общему роду слов типа «врач»). Но наблюдения над фактами современной речи свидетельствуют и о тенденции к достаточно регулярному (часто вопреки кодификации) аффиксальному образованию парного имени женского рода у личных субстантивов: *директриса*, *шефиня*, *политикесса*, *торговка*, *врачиха*, *хирургша* и т.п., альтернативой которым, с точки зрения кодификации, является «непопулярный» в современной речи аналитический способ выражения женскости: *женщина-врач*, *женщина-филолог* и т.п.

В то же время парные (как стандартные, так и нестандартные) образования женского рода широко востребованы в живой речи. Известно, что они имеют ярко выраженную экспрессивную окраску и благодаря этому активно участвуют в формировании прагматики высказывания – например, в формировании иронического контекста. Интересно, однако, что легкая ирония может сочетаться и с высокой оценкой качества: (муж гордо) *А Жена у меня фотографиня* (х/ф «Ретро втроем»), что подтверждает, в частности, возможность сочетаемости с прилагательными, имеющими положительное оценочное значение, не только существительных с суффиксами *-ин(я)* и *-есс(а)* (*А мама у меня – отличная хирургесса*), *талантливая кинокритикесса* (журнал «МК-бульвар», 2004, №7)), но и, например, существительных с «грубоватым» суффиксом *-ш(а)*: *очень знающая редакторша*, *энергичная фотокоррша*.

¹¹ Пример Б.Ю. Нормана [Норман 2006].

¹² Пример Л.В. Зубовой [Зубова 2005].

Интересный пример с использованием суффикса женскости *-ш-* находим в языке XIX века в письме П.А. Вяземского А.Я. Булгакову: *Вчерашний маскарад был великолепный, блестящий, разнообразный, жаркий, душиный, восхитительный... Много совершенных красавиц... Хороша была Пушкина-поэтиша, но сама по себе, не в кадрилях, по причине, того, что Пушкин задал ей стишок свой, который, с помощью Божией, не пропадет для потомства...* (так шутливо П. Вяземский сообщает о ее беременности). *Поэтиша* здесь, очевидно, остроумное «словцо» (П.А. Вяземский был известен как мастер подобных слов, о чем свидетельствуют его «Записные книжки»). Потенциальное существительное *поэтиша*, образованное по продуктивной модели, позволяет актуализировать значение «жена лица» и выразить ласково-ироническое отношение автора к «интересному положению» Н. Пушкиной.

Потенциальные женские корреляты, заполняющие в узусе словообразовательные лакуны, «предусмотренные» кодификацией, широко распространены и в современном (в отличие от советского) газетно-публицистическом дискурсе: *канцлерша* – о новом канцлере Германии Ангеле Меркель (телепрограмма «Сегодня», 16 января 2005), *пилотесса* (Новости, 13 июля 2006), *сыщица* (газета «Антенна», 2006, №28) и т.п.

В пространстве художественного текста яркое оценочное значение нестандартных образований позволяет автору выразить негативное отношение к героине: *Словом, у игрочиши, посеянной – напоминаем – в первой десятке, был порядочный вне-спортивный опыт ...* (В. Аксенов. Редкие земли). Словообразовательный формант наделен «резкой окраской грубости» (Е.А. Земская), и употребление не вполне «эстетичного» окказионализма позволяет «компактно» охарактеризовать Ленку Стомескину (игрочишу): *Эта Ленка Стомескина умеет играть не только в теннис...*

В романе В. Аксенова встречается и неологизм *олигархиня*: в тексте говорится о супружеской паре, снимающей кино из жизни олигархов и равноправно владеющей бизнесом, жена к тому же очаровательная женщина. Актриса, которая хочет получить

роль в новом фильме, говорит сценаристу: *Ты думаешь **олигархиня** будет играть **олигархиню**? Такого, право, еще не было в кинематографе...* Слово *олигархиня*, безусловно, имеет статус не окказионализма, а неологизма, так как встречается и в СМИ, и в разговорной речи: ***Олигархиня** не только железной рукой ведет бизнес, но и приглядывает за детьми (правда, с помощью нянь!) и успеваешь интересоваться искусством (радио).*

Конечно, большинство подобных номинаций характеризуется как разговорные или просторечные, с одной стороны, и как потенциальные, с другой: *Еле-еле успокоил **шефину** (х/ф «Хочу вашего мужа»); Ну что, пойдём в общагу к нашим **психологичкам**? (телесериал «Бандитский Петербург»); Как твои **педагогини** поживают? (телесериал «Две судьбы»); **премьерша** нашего театра (из интервью с актером В. Золотухиным).* Они частотны, но не полнофункциональны. В связи с этим в современной русистике проблема «женскости» активно обсуждается и в контексте гендерных исследований (Е.И. Горошко, А.В. Кирилина, А.М. Холод и др.). Так, А.В. Кирилина, делая выводы об андроцентричности языка и ущербности образа женщины в картине мира, воспроизводимой в языке, отмечает, что это обстоятельство во многом обуславливает и тот факт, что «большинство слов с суффиксами женского рода, обозначающих род занятий, оцениваются как обладающие «меньшим достоинством», чем соответствующие имена мужского рода» [Кирилина 1998: 55, 56]. А Елена Григорьева, философ из Тарту, полушутя пишет об этом так: «Язык явно консервировал вековую обиду мужской части русскоговорящего человечества на женскую» (журнал «Станиславский», 2008, март).

«Неполноценность» таких образований, обусловленная антиномией системы и узуса, порождает в современном языке проблему, значение которой выходит за пределы лингвистики, создавая определенные трудности в повседневном и официальном общении. Среди лингвистов она является предметом постоянных дискуссий. Так, рассуждая об этом в связи с употреблением у А. Пушкина слова *председательница* («... так *Постумия велела, **Председательница оргий...***»), Гасан Гусейнов замечает,

что нам «подсовывают начетнические рассуждения из учебника о том, что у существительных в русском языке не бывает формы мужского и женского рода, а бывают только пары самостоятельных лексем... Виртуально в формообразовании существительных по родам нет никакой крамолы. Просто мужское и женское в аполитичных культурах мыслится разными субстанциями...» («Коварство женщин, или диалоги с Гусейновым-3», журнал «Станиславский», 2008, март). Г. Гусейнов считает, что настанет день, когда в слове «*критикесса*» не будет никакой иронии – и это вполне возможно, однако сегодня большинство подобных «коррелятов» (особенно нестандартных) и употребляется говорящим, и воспринимается слушающим в аспекте креативности.

Такая ситуация в самом языке во взаимодействии с экстралингвистической причиной (усилением роли социального фактора) обуславливает и противоположную тенденцию – тенденцию к переходу существительных мужского рода, обозначающих лиц по профессии, должности и т.п., количество которых постоянно увеличивается за счет заимствованных слов, в общий род. При этом указание на реальный пол денотата дается в формах сказуемого или согласуемых с существительным слов (*наша менеджер, риелтор посоветовала*), а соответствующие корреляты женского рода от «новых» существительных воспринимаются в качестве еще в большей степени оценочных: – *Кто ваш риелтор? – У нас какая-то глуповатая риелторша.*

Часто степень неопределенности существительного «общего рода» заставляет говорящего уточнять соответствие между родом и полом «на ходу»: *В фильме «Выйти замуж за капитана» главный герой должен передать посылку одному обыкновенному фотографу, которая уже давно развелась с мужем и живет одна* (телеведущий Вит. Вульф).

Интересная тенденция к игнорированию общепринятого родового коррелята наблюдается в отношении слов *поэтесса* и *писательница*: в этом случае общечеловеческое и профессиональное становится для говорящего важнее гендерных разли-

чий¹³. Например, известно, что Анна Ахматова «терпеть не могла, когда ее называли “поэтесса”. Гневалась: «Я – поэт» [Ильина 1988]¹⁴. Таким образом, слово «поэт» по отношению к женщине, пишущей хорошие стихи, становится устойчивым, приобретая положительную коннотацию и различные семантическиеращения: *Женщина, как правило, сначала поэтесса, а потом – поэт* (из интервью с поэтом М. Степановой). Интересно, что упоминания о самой Марии Степановой в Интернете связаны со словом *поэт*, и лишь в одном случае – со словом *поэтесса*.

Подобным же образом «дискредитированным» оказывается и вполне нейтральное существительное *писательница*: (диалог между ведущим программы «Культурная революция» М. Швыдким и автором детективных романов Т. Устиновой) - *Не люблю я слово «писательница». Для меня есть писатель... – Я – автор* (очевидно, что слово «писательница» воспринимается обоими участниками диалога негативно – подразумевается автор плохих детективов). Таким образом, в результате своеобразной «ассимиляции» узуальный и вполне нейтральный в стилистическом отношении субстантив *писательница* уподобляется существительному *поэтесса*.

Креативные возможности категории рода в полной мере раскрываются при тропе олицетворения, где, по выражению А.А. Потебни, «мысли дана возможность на нем сосредоточиться». Актуализация родовых значений, за которыми скрываются гендерные смыслы, позволяет создавать целые образные картины: *Каждую ночь к Игнатьеву приходила тоска. Тяжелая, смутная, с опущенной головой садилась на краешек постели, брала за руку – печальная сиделка у безнадежного больного. Рука в руке с тоской молчал Игнатьев... Тоска ждала, лежала в широкой постели, подвинулась, ...обняла, положила голову ему на грудь...* (Т. Толстая. Чистый лист).

¹³ Этот факт рассматривается и как одно из проявлений «литературного травестизма» [Габриэлян 1996].

¹⁴ См. аналогичное отношение к слову *поэтесса* у М. Цветаевой и Б. Ахмадулиной.

Прием олицетворения как разновидность метафоры рассматривается как «особый тип транспонированной номинации признака рода» [Гин 1992: 57] при нейтрализации фундаментальных семантических оппозиций “лицо / вещь” (“лицо / не-лицо”), “живое / мертвое”, обуславливающих синкретический характер художественной реальности: *Жизнь вставала на цыпочки, удивленно заглядывала в окно: почему Петерс спит, почему не выходит играть с ней в ее жестокие игры?* (Т. Толстая. Петерс); *Тропинка выбегает с лужайки и пробегает мимо ларька. Нет, она не пробегает мимо – она останавливается и долго чего-то ждет. ...Она стоит у ларька и не желает двигаться дальше* (Ф. Кривин. Сказка про белого бычка).

Олицетворение является одним из средств отражения антропоцентрической организации действительности, что наглядно проявляется и в современном художественно-публицистическом тексте: *Современная русская мысль пьяно бредет по отечественному философскому бездорожью. Она то наглет от отпущенной ей свободы, куражится, горланит злобные мысли, то смиреет от ужасов окружающей жизни и тогда неистово, мелко крестится. Ее заносит, ее несет. Она вконец одурела. ...Русская мысль за несколько поколений забредет в такую хлябь, откуда не вылезет* (Вик. Ерофеев. Интимнейшие места русского консерватизма).

Олицетворение является одним из важнейших проявлений эстетической функции языка и вполне «полноценно» проявляется в текстах современных СМИ:

Снег шел с таким видом, будто у него была цель. Возможно, цель заключалась в создании непреодолимых препятствий дорожному движению (Огонек, 2006, №1-2); *Старушке ООН – 60. И хотя чувствует она себя не очень хорошо, в гости на юбилейный саммит пожаловало более 170 глав государств* (Огонек, 2005, №38); *Европа, как женщина, думает о том, что она привлекательна. Все будет в порядке до тех пор, пока она не утратит эту иллюзию* (Огонек, 2006, №20); *Мягкие туфли с восточным колоритом подарят гибким женским но-*

гам моральную устойчивость (реклама обуви); «Дамская водка» ...между нами девочками (реклама водки).

В жанре рекламы в силу целого комплекса причин троп олицетворения играет важную роль. В последнем примере персонафикация неодушевленного существительного *водка*, основанная на актуализации грамматического значения женского рода, поддерживается и визуальным рядом (бутылка рекламируемого напитка изображена в развевающейся юбке); (в жанре «антирекламы») «*Сигарета душит тебя*» – уверяют постеры в метро с вполне привлекательной девушкой в роли сигареты.

«Играют» с тропом олицетворения и обыкновенные носители языка – как в самой разговорной речи, так и (по замыслу авторов) при ее стилизации: *Совсем не обязательно по каждому поводу начинать бить тревогу. Бедная **тревога**: ее так часто бьют; **Милицыя** нам не **подруга*** (х/ф «Вокзал для двоих»).

Наиболее ярким случаем языкового олицетворения является грамматическое олицетворение, «при котором образный импульс исходит от категории рода (только от рода или от рода и лексической семантики) имени существительного» [Гин 1992: 27]. Грамматическое олицетворение актуализирует гендерные смыслы, что особенно ярко ощущается в контексте родового контраста. Приведем примеры из газетно-публицистического и разговорного дискурса: *Улица Горького, в девичестве Тверская* (Огонек, 2006, №37); *Сегодня в КВН собрались отличные команды: продвинутый молодой человек «**Университетский проспект**», блестящий соперник «**Стэн и Ко**»; но побеждает, как всегда, женщина – «**Прима**»* (актер М. Ефремов).

Персонафикация неодушевленных субстантивов связана с *сексуализацией* объекта. Этот термин употребляется активно, но понимается по-разному в лингвистике и за ее пределами. Как представляется нам, в самом широком смысле сексуализация тождественна олицетворению и рассматривается как наделение неодушевленного предмета атрибутами живых существ. В рамках родового контраста сексуализация усиливается, так как здесь актуализируются гендерные отношения между персонафицированными предметами: *Если **Одесса** – мама, то **Нью-***

Йорк, конечно, – *papa* (из интервью). Такая сексуализация возможна и за пределами родового контраста – при акцентировании признаков пола: ...*Проханову удалось реализовать свою мечту стать «крупным советским писателем» буквально..., и для полноты счастья ему теперь не хватает только одного: самой империи. Без империи ему плохо, без ее материнской груди советский писатель ощущает свое одиночество, сиротство...* (Огонек, 2006, №44); *Усталая, в галактике руля, верша свое извечное кружение, – хронически беременна Земля: она – в международном положении* (В. Вишневский).

Наиболее ярко сексуализация проявляется в рамках «эротического» контекста. Наделенный атрибутами лиц мужского или женского пола антропоморфизированный объект мыслится как сексуально привлекательный (или просто – как подчеркнуто сексуальный) объект: *Отрок-ветер по самые плечи заголил на березке подол* (С. Есенин); *И лысый фонарь сладострастно снимает с улицы черный чулок* (В. Маяковский).

Актуализация гендерных сущностей возможна и при типичной для русской языковой культуры персонификации топонимов: *Майское цветное роскошество пробивается сквозь резные чугунные решетки кокетливых балкончиков... Вообще, Севилья – город женского рода. Игривый, кокетливый, флиртующий и коварный* (Д. Рубина. Воскресная месса в Толедо); (интервью с актрисой О. Волковой) *Истеричная барышня Москва* («ТВ парк», 2003, №5). Ср. у Н.В. Гоголя: *Москва – старая домоседка, печет блины, глядит издали и слушает рассказ, не подымаясь с кресел, о том, что делается в свете...* Сравнение двух последних примеров показывает динамику «персонифицированной» Москвы в русском языковом сознании.

Семантико-грамматические свойства олицетворения во многом определены амбивалентностью категории одушевленности-неодушевленности: *Время стройных Барби прошло, сегодня мужчины любят пышных булочек* (разг. речь). Говорящий, напротив, может подчеркнуть грамматическую неодушевленность семантически одушевленного субстантива, употребляя его в форме именительного-винительного падежа: *Немецкому теат-*

ру танца тридцать лет: еще в 1967 году его хореограф Пина Бауш поставила на сцене свой первенец – спектакль «Фрагмент» (журнал «Германия», 1997, №3).

Встречающееся реже формально-грамматическое «одушевление» может быть обусловлено как лексическими, так и синтаксическими особенностями персонификации: *Сапога схватили..., повязали и отвезли в Лефортово, где он стал размышлять о присяге и понял, наконец, что поступил неправильно* (Д. Быков. Сапог) (следует обратить внимание на то, что Сапог не кличка – Е.Р.); (из интервью с актрисой Е. Редниковой) *У Вас никогда не возникало желания найти себе в Голливуде какого-нибудь паровоза* (т.е. спонсора – Е. Р.) *для карьеры?* (Огонек, 2002, №41).

Метафору в грамматике определяют как «перенос грамматической формы с одного вида отношений на другой с целью создания образности» [Шендельс 1972: 50]. Грамматическая метафора реализуется в пределах одной грамматической категории: у словоизменяемых категорий она создается в основном на базе грамматического значения; метафоризация классифицирующих категорий, в частности рода, осуществляется внутри целого класса слов за счет тесной связи лексического и грамматического значений.

Метафоризация в грамматике часто выступает как средство деперсонификации (в разг. речи о возможном женихе: *Оно тебе такое надо?*). *Неужели ее можно расчленять на ножки, ручки... Она целое, целая, кусок, сплав какого-то непонятного мне божественного мрамора. Она, как я называю это, – Оно* (А. Минчин. Наталья) – именно так ощущает и воплощает посредством грамматики неземное в любимой Женщине романтически настроенный юный герой повести.

Метафорическая сущность деперсонификации обнаруживается в разговорной и публицистической речи, когда существительное мужского или женского пола оформляется средним родом, в результате чего возникает целая гамма уничижительных оттенков: бесполость, ущербность, презрительность и т.д.: *«Сказки Гофмана» – никакие не сказки... В нашем спектакле*

время действия не определено – эта история может разворачиваться в любую эпоху. Художник живет в ритмически заданном мире, среди одинаково одетых людей – их можно назвать словом **среднего рода «человеко»**. Отутюженные, отглаженные, чистенькие, эти **человеко** могут использовать Художника в момент его душевного разлада (текст буклета к спектаклю «Сказки Гофмана» театра «Геликон Опера»). В этом контексте процесс десексуализации объекта, связанный с изменением мужского рода слова *человек* на «неодушевленный» средний род, детерминирован пренебрежительной коннотацией транспозита – «обезличенные люди».

Отметим, что последствия приема деперсонификации не всегда «отслеживаются» самим говорящим: (из интервью с актером Александром Самойленко) *Я очень независимый человек, и на вопрос: «Кто Вы по знаку Зодиака?» – вместо «Я Овен» всегда отвечаю: «Я **Овнб**»* (ток-шоу «Частная жизнь», телеканал «Россия», январь 2006). В астрологии Овен – первый зодиакальный знак, принадлежащий к стихии огня; люди, родившиеся под знаком Овна, активны, полны энтузиазма, самостоятельны, целеустремленны. Однако данная характеристика, безусловно, известная говорящему, не мешает семантическому сближению слова *Овен* с существительным «г...», на что указывает и смещение ударения. Вряд ли такие последствия креативности можно оценивать как эстетические и этически успешные.

Морфологическая транспозиция – один из подтипов грамматической транспозиции, к которой также относятся транспозиция на уровне частей речи и транспозиция синтаксических конструкций. Это особая форма переосмысления языкового знака, предполагающая намеренное употребление словоформы в значении ее противочлена в парадигматическом ряду.

Применительно к категории рода морфологическая транспозиция выступает как «намеренное употребление формы одного рода вместо другой... Функциональный сдвиг происходит здесь не на уровне контекста, а на уровне системы в целом» [Ремчукова 2000: 86]: *Хочешь такую зверю?* (о мягкой игрушке); *А в Москве холодно, -20°С, настоящий зимний погод* (ведущий на

радио «Максимум») – в этих примерах перенос по смежности (*игрушка* ж.р. → *зверя* ж.р., *мороз* м.р. → *погод* м.р.) сопровождается экспрессивным, «игровым» эффектом.

«Модная» гомосексуальная тема может привести к изменению морфологического облика одушевленного существительного мужского рода: оно переводится в первое склонение (*В Таиланде практикуют однополую любовь: мальчик с мальчиком, девочка с девочкой*), или грамматически переосмысливается (при помощи синтагматики) в его границах (*Он в надежде навалился на Рому. Рома отпихивает **пьяного «девушку»**, и уже через пять минут тот виснет на ком-то за соседним столиком* (Огонек, 2002, №21)), или «намекает» на сложности пола за его пределами – *Одинокий мальчик по улице гуляла* (телепередача «Комеди Клуб», 9 сентября 2007).

Категория рода занимает особое место в русском языковом сознании и поэтому является «излюбленным» объектом метаязыковой рефлексии. Объектом рефлексии "наивного говорящего" может стать грамматический факт отнесенности существительного к типу склонения: – *Не надо меня подозревать: я ходил в ресторан с коллегой... – Ах, с коллегой! – Ну я же не виноват, что слово "коллега" женского рода* (телесериал «Все мужики сво...»). Неправильное отнесение слова общего рода *коллега* к женскому роду вполне объяснимо «неупорядоченностью» склонения на *-а (-я)* – ошибочная грамматическая характеристика обусловлена языковой аналогией.

Часто родовое значение подвергается толкованию при персонификации: (телеведущий А. Гордон) *Прервемся на **рекламу** (кстати, женского рода). Вообще, вещи, которые губят людей, – женского рода: водка, сигареты, реклама.* Ср.: *Изменения в погоде связаны с тем, что **природа** уже давно очеловечилась и, как любая **женщина**, тоже имеет право на капризы* (М. Грушевский).

Как особый тип рефлексивного контекста можно рассматривать случаи «развернутой» персонификации за пределами художественного текста. В рефлексивном контексте наглядно проявляется стремление человека «навязать» миру вещей, которые его

окружают (например, музыкант – инструмент), гендерную семантику, т.е. соотносить их с определенным полом: (из интервью с В. Спиваковым) *Я сам со своей скрипкой ничего предугадать не могу, хотя сколько лет вместе: каждое утро футляр открываю и первым делом пытаюсь понять, в каком настроении моя девушка сегодня...* (Огонек, 2007, №26); *Для великого музыканта Мстислава Ростроповича, виолончель – прекрасная любовница, которой он был верен всю жизнь. Как любой мужчина, всей правды Ростропович, конечно, не говорит. Он много раз «изменял» любимому инструменту, дирижируя оркестрами, аккомпанируя своей царственной жене, занимаясь преподаванием и благотворительностью* (журнал «Gala Биография», 2007, №3). Приведенные контексты представляют собой развернутые грамматические рефлексивы, в которых «очеловечивается» музыкальный инструмент и таким образом подчеркивается его профессиональная значимость для музыканта.

Нанизывание однотипных субстантивов-персонификаторов женского рода в следующем примере создает образ «женственной» легковой машины, соответствующий представлениям ее хозяйки об автомобилях-малолитражках: (из интервью с певицей А. Свиридовой) *В эти первые зимние... дни новая французская малышка Peugeot 1007 смотрелась на серых московских улицах жизнерадостным ярким пятнышком. ...Мордашка «французженки» напомнила мне девочку-подростка, готовую в любой момент расцвести и стать красавицей. Когда я ее увидела в тесном московском переулке, то подумала: «Какая кроха!» ...А вот аппетит у «мадемуазель 1007» оказался не под стать ее скромным размерам* (Итоги, 2005, №50).

Наблюдения над фактами современной речи (в том числе – и приведенными выше) свидетельствуют о том, что категория рода обладает широким спектром игровых возможностей и выступает источником языковых инноваций, позволяющих более точно и экспрессивно выражать речевые смыслы с целью достижения определенного эффекта.

Так, часто «обыгрывается» использование семантических уточнителей пола для устранения несоответствия между родом

и полом у одушевленных существительных: *Огромный женский человек / В молодого юношу влюбился...* (Д. Пригов); *Поздравляю всех человек мужского и женского рода с праздником 23 февраля* (ведущий на телеканале МузТВ, февраль 2005).

Использование семантических уточнителей может сопровождаться игнорированием необходимости согласования: *Сейчас в профессиональную армию Латвии идут и девушки. ...Правда, многие через год-другой уходят в декрет. ...Декретных выплат простому девушке-солдату на прокорм дитяти хватает* (Огонек, 2006, №12); *Менеджер ...занят главным образом тем, что отслеживает себя со стороны: достаточно ли он менеджер? Он не просто ест и пьет, но подтверждает свой статус. ...Правда, если он самка менеджера, в оставшееся время она будет худеть* (Дм. Быков, Огонек, 2007, №21). В рамках языковой игры актуализируется нежелание автора использовать гипотетически вполне возможное аффиксальное образование женского рода (*если она – менеджерша, то она будет худеть*), и пол уточняется при помощи семантического указателя – «самка», употребление которого приводит к намеренному рассогласованию по роду личных местоимений (*если он самка менеджерша, то она будет худеть*).

Обратимся еще раз к образованию потенциальных женских коррелятов от одушевленных существительных мужского рода, так как они играют важную роль в игровой сфере категории рода. «Родовая гиперкорреляция» (Л.В.Зубова) отражает стремление языковой системы представить категорию рода более коррелятивной, чем предлагает узус, за счет того арсенала словообразовательных средств, которые выражают значение женскости: *И с пожеланьями благими / субботу каждую меня / будили две геологини / и водружали на коня* (Е. Евтушенко); *псих со своей психой* (Ф. Кривин), *редактриса* (Д. Рубина), *остроумцы и остроумицы* (Огонек, 2006, №13), *казнокрады и казнокрадки* (Огонек, 2006, №10).

Как уже отмечалось выше, частотны и выразительны женские соответствия с разговорно-просторечной окраской: *Любовное послание главбуху (хше)* (В. Вишневский); *Что снится тор-*

гашке спрессованной...; Сидят три девы – стеклодувши... (А. Вознесенский); *премьерша нашего театра* (актер В. Золотухин). В разговорной речи в ироническом контексте распространены *холостячка, бобылка, шаманка*: (из интервью с ведущим Св. Бэлза, который, как выясняется из текста интервью, – закоренелый холостяк) – *Напомню, что у нас все-таки равноправие полов: если есть закоренелые холостяки, должны быть и закоренелые холостячки.* – *Однако сегодня появилось много одиноких женщин, принципиально не желающих замуж. Вам этот феномен понятен? – Понятен. И это не бобылки* (Огонек, 2007, №4).

В современной поэзии постмодернизма женские корреляты могут иметь ярко выраженный окказиональный характер (*О, Муза, бойкая прищлица / меняющая живо лица* (А. Ровнер))¹⁵, но подобные окказионализмы встречаются и за ее пределами: *оруженосица...* (Дж. Осборн, пьеса «Оглянись во гневе», пер. с англ. В. Харитоновна); *Я хожу на рынок из-за мяса. Или точнее — из-за мясника. То есть мясницы. Я ее люблю* (Огонек, 2006, №3).

Разновидностью гиперкорреляции можно считать и создание отсутствующих в норме «опозитов» мужского рода-пола от личных существительных женского рода: *кариатид* (А. Вознесенский), *кухарь* (Ф. Кривин), *свах* (телесериал «Улицы разбитых фонарей»), *мегер* (телесериал «Моя прекрасная няня»), *Снегур* (телепрограмма «Пока все дома»). Формирование родовых пар типа *снегурочка-снегур* основано на редеривации. В современной речи она проявляет определенную активность и, как форма языковой игры, востребована в качестве надежного средства создания комического эффекта

– в классической художественной литературе: *Это он, кокет, вам товар лицом показывает, вот, дескать, как я толсто начитан...* (М. Горький. Жизнь Клима Самгина) (ср. в современной речи: *Явлинский – политический кокет*); *За мною гнался лесной фей* (И. Ильф. Записные книжки); *Три «нимфа» пере-*

¹⁵ Пример Л.В. Зубовой

глянулись и громко вздохнули (И. Ильф и Е. Петров. Двенадцать стульев);

– в языке средств массовой информации: *В последнее время... мужчины обращаются с просьбой найти состоятельных подруг. ...Сегодня готовые альфонсы, не стесняясь, просят найти женщину, зарабатывающую больше. ...Люди предлагают себя, по сути, в содержанцы* (Огонек, 2006, №18); *В селе Кураково жизнь действительно проходит вхолостую: более половины мужчин допенсионного возраста здесь неженаты. Но местные амазоны не очень горюют по этому поводу* (телепередача «Намедни»); *Николай Цескаридзе – прим Большого театра* (Новости, «Первый канал»);

– в разговорной речи: – *Может, его решили разжаловать и сделать рядовым швеей? – Точнее, рядовым швеем!* (телесериал «Не родись красивой»); *Нет, я убежденный лесбиян!* (из интервью, но, возможно, что в интервью цитируется известный анекдот).

Интересно с точки зрения креативности проявляют себя и родовые варианты существительных, которые или реально существуют в языке, или «создаются» говорящим. Так, обыгрывание устаревших родовых форм существительных *облак* и *фильма*, представляет попытку современных авторов в художественно-эстетических целях воссоздать прежнее словоупотребление данных субстантивов: *Косматый облак надо мной кочует...* (В. Сидоров); *Облак над Консерваторией / золотым пронзен лучом...* (А. Вознесенский); *Ах, в старом фильме (в старой фильме) / в окопе бреется солдат* (Л. Лосев).

Подобные случаи «модернизации языковой архаики» встречаются и в публицистике, и в разговорной речи: *Смотря-пересматривая любимого гайдаевского «Пса-Барбоса» — первый советский образец классического жанра «комической фильмы», кто отдаёт себе отчёт в том, что весь ритм и драйв этого шедевра выстроен исключительно музыкой Бого-словского?* (Известия, 20 июля 2001); *Да пошел ты к черту со своей фильмой!* (х/ф «Человек с бульвара Капуцинов»). Семантизация вариантов может сопровождаться и оценочной конно-

тацией: *У вас один Шорников как бы живописец, другой – не то поэт-импровизатор, не то певец романсов, третий – актер (и в какой-то даже дурацкой фильме должен играть)* (А. Кабаков. Последний герой).

Анализ грамматической категории в зеркале креативности позволяет увидеть ее в динамике. Тенденция категории рода к коррелятивности обусловлена высокой продуктивностью в русском языке словообразовательного типа со значением «женскости»; тенденция к лексикализации связана с семантическим и стилистическим развитием личных существительных женского рода. Обе тенденции свидетельствуют о том, что категория рода в современном русском языке – активно развивающаяся категория, что подтверждает и расширение зоны общего рода, и усиление фактора вариативности при выборе родовой принадлежности в условиях «лингвистического остроумия», и усиление роли согласуемых слов.

В современном русском языке категория рода обнаруживает разнообразие форм и функций, что обусловлено влиянием собственно грамматических, семантических и экстралингвистических факторов: «креативные» тенденции современной речи позволяют говорить о том, что род развивается как интенциональная категория, связанная с отражением важнейшей сферы человеческих отношений – гендерных, и одновременно с этим – об усилении роли словоизменения в процессе развития этой категории.

Литература

Бондарко А.В. К проблеме интенциональности в грамматике (На материале русского языка) // Вопросы языкознания. – 1994. – №2.

Брагина А.А. Наблюдения над категорией рода в русском языке // Вопросы языкознания. – 1981. – №5.

Габриэлян Н. Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. – 1996. – №4.

Гин Я.И. Поэтика грамматического рода. – Петрозаводск, 1992.

Гин Я.И. Проблемы поэтики грамматических категорий. Избр. работы / Сост., подгот. текстов С.М. Лойтер. – СПб., 1996.

Гридина Т.А. Языковая игра: Стереотип и творчество. – Екатеринбург, 1996.

Гридина Т.А. Языковая игра в художественном тексте. – Екатеринбург, 2008.

Зубова Л.В. Категория рода и лингвистический эксперимент в современной русской поэзии // Проблемы функциональной грамматики: Категории морфологии и синтаксиса в высказывании / Ред. А.В. Бондарко, С.А. Шубик. – СПб., 2000 а.

Ионова И.А. Морфология поэтической речи. – Кишинев, 1988.

Кириллина А.В. Развитие гендерных исследований в лингвистике // Филологические науки. – 1998. – №2.

Копелиович А.Б. Семантико-грамматическое развитие категории рода в современном русском языке: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. – М., 1971.

Норман Б.Ю. Лингвopsихологические аспекты грамматической категории рода // Russian Linguistics, 2006 б.

Ремчукова Е.Н. Креативный потенциал русской грамматики (морфологические ресурсы языка): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук. – М., 2005 б.

Ремчукова Е.Н. Морфологическая транспозиция как тип функционального варьирования грамматической формы // Проблемы функциональной грамматики: Категории морфологии и синтаксиса в высказывании / Ред. А.В. Бондарко, С.А. Шубик. – СПб., 2000.

Шендельс Е.И. Грамматическая метафора // Филологические науки. – 1972. – №3.

©Ремчукова Е.Н., 2009

РАЗДЕЛ IV. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ПОЛЕ КРЕАТИВА

Л.П. Быков, Н.А. Купина
Екатеринбург

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА КАК СРЕДСТВО ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ИДЕОЛОГИЧЕСКИХ СМЫСЛОВ

Известно, что единого определения языковой игры не существует [см.: Гридина 1996; Сквородников 2005: 383-390]. Мы будем понимать языковую игру как использование средств языка с установкой на переосмысление константных идеологических смыслов. Репертуар функций языковой игры не ограничивается комической [см.: Русская разговорная речь 1983: 174-175] и требует специального рассмотрения.

В качестве единицы анализа мы выбираем идеологему, оказавшуюся в нестандартной языковой среде, характеризующейся стратегически обусловленными сдвигами. Идеологема – это слово (например, *капитализм*), словосочетание (например, *враг народа*, *суверенная демократия*), высказывание (*Следующее поколение советских людей будет жить при коммунизме*; *План Путина – это будущее России*). Идеологема рассматривается как операционная единица игры.

Использование идеологем в русской литературе имеет давнюю традицию. Так, в гражданской поэзии не только фиксировались социально востребованные идеологические смыслы, но и разрабатывались становившиеся прецедентными идеологически одобряемые/ неодобряемые словосочетания, высказывания и целые тексты (*Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан*; *плачущий большевик*; *Делайте жизнь с товарища*

Дзержинского и т.п.). Идеологема в тексте выступает в роли опознавательного знака идеи, которая в определенное время внутри лингвокультурного сообщества воспринимается как *своя* или *чужая / чуждая*, занимающая определенное место на шкале ценностей.

Советский период развития русского языка характеризуется глобальной идеологизацией, формированием строго структурированной системы идеологем и мифологем, разработкой правил их речевого употребления, отшлифованных авторами апологетических литературных, в том числе поэтических, произведений (тексты позднего В.Маяковского, А.Безыменского, Н.Грибачева и др.). Преднамеренное отступление от этих правил, следствием которого является полная или частичная деидеологизация языкового знака «особого назначения», появление иного смысла, иной коннотации рассматривается нами как факт игры.

Постсоветский период развития русского языка отмечен интенсивными процессами деидеологизации [см.: Ермакова 1997; Русский язык...1996; Складаревская 2001; Современный русский язык...2003 и др.] и вторичной идеологизации. Этот период характеризуется как преобразованием сложившихся семантических сфер, включающих идеологические конструкты, так и формированием новых семантических подсистем, значимых для тех или иных социальных групп. Оперирование идеологемами, в процессе которого происходит аксиологическая переработка смыслов, их обесценивание, профанизация, перевод из разряда «своих» в разряд «чужих» (и наоборот) – все это может рассматриваться как игра идеологическими смыслами. В сфере художественной коммуникации игровой эффект сигнализируют языковые сдвиги, находящиеся в фокусе читательского восприятия. Автором текста конструируется «парадокс между стандартной формой и/или значением знака (а также принятым алгоритмом его образования и использования) и новой ассоциативной обработкой ...знания» [Гридина 2002: 26] – культурно-ценностного, ортолого-идеологического.

В центре нашего внимания – стихотворения четырех авторов: поэта, прошедшего войну [Сатуновский 2001]; поэта, первый

самиздатовский сборник которого появился в 1985 году [Левин 2001]; поэта, заявившего о себе недавно [Емелин 2003] сатирика, неожиданно представшего перед читателем в роли «лирического ирониста» [Вайль 2007: 5 (Шендерович 2007)].

Поэзия **Яна Сатуновского** (1913 – 1982) отражает взгляд на государственную советскую идеологию изнутри. Не выступая против социалистического строя в целом, он осмысляет отдельные смысловые идеологические стереотипы, установки и сценарии в конкретных житейских ситуациях. Например:

Вчера, опаздывая на работу,
я встретил женщину, ползавшую по льду
и поднял её, а потом подумал: – Ду-
рак, а вдруг она враг народа? (1939)

Столкновение обыденных этологических и идеологических ролевых поведенческих реакций (оказание помощи как формула вежливости и доносительство как формула сознательного поведения политически «подкованного» члена социалистического общества) проявляется в естественном сопротивлении идиотизму тотальной идеологической подозрительности, навязанности ролевых функций, не соответствующих элементарным представлениям о поведенческих нормах. Собственно идеологическая игра ощущается при восприятии противопоставления внутренней речи и внутренней речи про себя, вскрывающего алогичность отклонений от внушенных субъекту норм ролевого поведения [см.: Горелов, Седов 2001]. Идеологическая установка «будь бдительным» интерпретируется как абсурдная [см.: Санников 1999: 29-30].

Переосмыслению идеологических смыслов способствует их погружение в контекст реальной политической конъюнктуры. Точка зрения объективного наблюдателя позволяет вскрыть произвольность навязанных предикативно-характеризующих схем, ощутить фальшь политического возвеличивания. Взаимозаменяемость формул прославления и протеста, их привязанность к повестке дня, фамильярность представления действующего партийного лидера выхолащивают и пафос ликования, и

пафос негодования, присущие в разное время идеологемам вождя и культа личности:

Ленин был великий, Сталин дорогой,
а теперь Никита,
да здравствует, долой. (1960)

Особый прием игры идеологическими смыслами – использование готовых и трансформированных прецедентных высказываний в непозволительном речевом контексте. Например, ирония и самоирония сопровождают идеологическую рефлексию по поводу известного высказывания И.В. Сталина «Маяковский был и остается лучшим и талантливейшим поэтом нашей эпохи»:

Я был из тех – московских
вьянцов, с младенческих почти что лет
усвоивших, что в мире есть один поэт,
и это Владим Владимыч; что Маяковский –
единственный, непостижимый, равных – нет
и не было;
все прочее – тьфу, Фет. (1958)

Ограниченность идеологического максимализма подчеркивается распространенным в речевых практиках тоталитарного типа приёмом уничижения объекта критики на основе перехода собственного имени в нарицательное (здесь *Фет* – 'мелочь, ерунда, нечто, не имеющее большого значения, не стоящее внимания, подобное несовершенным опытам известного писаки'). Контридеологическая функция игры очевидна.

Рассмотрим другие случаи игрового преобразования прецедентных идеологических смыслов.

Находящийся до настоящего времени в речевом обороте лозунг-призыв «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» используется Я. Сатуновским в синтаксической конструкции, выявляющей позиции обобщенного субъекта и семантически аномального предиката. В двустииши формируется образ простого парня, отдавшего жизнь за воплощение мифа. Героико-романтический пафос замещается горько-ироническим:

Отвоевался, отвоевал,

Помер Иван, пролетарий всех стран. (1980)

Деформация идеологического штампа с помощью произвольной вставки словосочетания способствует созданию гиперболического образа идеологической покорности: *Бурные, долгие годы не смолкающие аплодисменты* (1970).

На игре родственными словами строится контридеологический выпад против ограниченности и губительности политики КПСС «в области литературы и искусства»:

Незаменимых нет.

О, да, незаменимых нет.

Незаменимых нет:

есть

заменители.

Заме'ним Бабеля?

Заме'ним!

А Зощенко?

И Зощенко! (1968)

Прецедентная сталинская формула получает обратный смысл.

Спокойно-ироническая тональность, сопровождающая интерпретацию ключевых для конкретного идеологического сценария ярлыков, оттеняет мысль о предвзятости официальных политических оценок:

Экспрессионизм – сионизм.

Импрессионизм – сионизм.

Но и в РЕАЛИЗМЕ, при желании

обнаружат сговор с Израилем. (1965)

Активность суффикса *изм-*, выделяющего формалистические, т.е. «не наши, чуждые советскому искусству направления», охарактеризованные с помощью ярлыка *сионизм* ('реакционная шовинистическая идеология и политика еврейской буржуазии' [Словарь русского языка. Т.IV 1984: 97]), внедрение в этот ряд и соответственно – в предикативно-характеризующую структуру – лексемы *реализм* как символа художественного метода, соот-

ветствующего «коммунистическому эстетическому идеалу» [Мокиенко, Никитина 1998: 515], обнаруживает искусственность идеологических схем, плодящих ярлыки, лживость самих ярлыков.

Ряд стихотворений Сатуновский посвящает писателям, не вписавшимся в официальную советскую литературу. Например, в стихотворении «Посещение Кручёных» (1968) в позиции обращения оказывается заумное слово, пополнившее русский язык, послужившее стимулом для поэтических экспериментов и одновременно ставшее в силу своей эмблематичности объектом эстетических насмешек:

Беленький, серенький

Дырбулцил:

– К Троцкому я не ходил,

к Сталину не ходил,

другие кадили...

Слабость, и задышка,

и рука-ледышка.

Товарищ гражданин,

присядем, посидим.

Глагол *кадить* употребляется в переносном значении 'подобострастно льстить кому-л., заискивать' [Толковый словарь русского языка. Т.1 1935: 1278], в данном случае – перед вождями. Ироническое оценивание идеологической практики обращений писателей к вождю оттеняет независимость Кручёных, сумевшего сохранить чувство собственного достоинства. Нелепость слияния двух идеологически контрастных обращений (*товарищ гражданин*) подчеркивает неписанность поэта в общность своих: на фоне амбивалентности глагола *посидеть* прочитывается намек на ощущение постоянной угрозы ареста.

В игру вовлекаются фундаментальные системообразующие идеологические конструкты. Например, сакрализованные в советской культуре имена вождей мирового пролетариата употребляются в игровом контексте, первая часть которого организована с помощью однотипных однородных пар слов с сочинительной связью. Мена фоном обуславливает мену смыслов, по-

лучающих приращения 'несправедливый', 'давящий', 'античеловеческий', 'порабощающий'. Эти смыслы характеризуют карательную государственную систему и разрушают стереотипные представления о правящем классе, диктатуре пролетариата. Игра слов (*как по маслу / как по Марксу*) обеспечивает семантическое сближение речевых стереотипов, способствующих формированию образа власти, безнаказанно манипулирующей фетишизированной идеологической доктриной:

Зыки да рыки.

Рыки да зэки.

Рабочие руки.

Рабсила.

И все как по маслу.

И все как по Марксу,

По Энгельсу. (1968)

Не диктатура, а порабощение, не свобода, а тюрьма, не труд как форма созидания справедливого общества, а эксплуатация бесплатной рабочей силы – и все это под прикрытием единственно верного учения Маркса и Энгельса (само учение ревизии не подвергается).

Объектом идеологического сопротивления становятся политические репрессии. В тексте, построенном как аналог русской народной сказки «Репка», которая имеет предметностную развязку, перечислительный однородный ряд не замыкается, хотя однородные одноструктурные предложения отделяются точками, а каждая точка прогнозирует завершение процесса, который фактически не завершается. Ключевой глагол *посадить* в первом случае своего употребления (строка 6), как и в сказке реализует значение 'зарыть в землю с целью выращивания плода'; в следующих предложениях (строки 9-17) реализуется значение 'заклечь в тюрьму (лагерь), лишая свободы'. Неопределенно-личные высказывания и местоимение *они*, не имеющее конкретного субъектно-именного аналога, создают образ зловещей силы, непрерывно извлекающей людей из домов, одного за другим (семантика непрерывного следования передается с помощью предлога *за* (строки 11,12) и синтаксической однородности).

Указание предлогом *за* на причину репрессивных действий (строки 9,10) не конкретизируется. Риторический вопрос (строка 19) блокирует ожидаемую развязку:

- 1 Слушай сказку, детка.
- 2 Сказка
- 3 опыт жизни
- 4 обобщает
- 5 и обогащает.
- 6 Посадил дед репку.
- 7 Выросла – большая-пребольшая.
- 8 Дальше слушай.
- 9 Посадили дедку за репку.
- 10 Посадили бабку за дедку.
- 11 Посадили папку за бабкой.
- 12 Посадили мамку за папкой.
- 13 Посадили Софью Сергеевну.
- 14 Посадили Александру Матвеевну.
- 15 Посадили Павла Васильевича.
- 16 Посадили Всеволод Эмильевича.
- 17 Посадили Исаак Эммануиловича.
- 18 Тянут-потянут.
- 19 Когда ж они перестанут?

(стихотворение не датировано)

Парадокс между освоенными в данном тексте значениями ключевых единиц канонического текста сказки и новой «ассоциативной обработкой...языкового значения» [Гридина 2002: 26], спроецированного на проживаемую реальную ситуацию, вскрывает противоестественность карательной политики государства.

Игра идеологическими смыслами – средство проверки их подлинности, установления истинности догадки о лжи (коварстве, манипуляциях и др.). Автор сопротивляется, но не может смеяться над идеологической системой, так как сам является ее порождением и жертвой:

<...> втравленное с детства
в мозг и кровь

ребенка:

Партия,

Народ,

Закон –

все обернулось русской правдой – кривдой!

(текст не датирован)

В целом мы можем говорить об игре, не погруженной в смеховое, но способствующей прозрению.

Идеологическая игра в перестроечное и постперестроечное время носит иной характер. Отстранение от официально осужденных идеологических догм социализма делает естественным использование игры как средства комического. Так, в относящихся к 1980-1990-ым годам текстах **Александра Левина** наблюдаем тенденцию к помещению идеологом в бытовой контекст, построенный на игре слов:

Я коку колюю не пил:

Я только Родину любил.

В приведенных и следующих строчках обращает на себя внимание не идеологема патриотизма, а жонглирование словами.

Когда я Родину люблю,

других я женщин не люблю.

А Родин многих женщин любит

и только Родину не любит!

Остроумное использование сочетаемостных возможностей глагола *любить* переводит патетическое в комическое:

Люблю талоны отovarить!

Люблю чего-нибудь пожарить!

Люблю, порой, бутылку сдать!

Люблю газету почитать!

Люблю я в партию вступить!

Люблю я Родину любить!

Стереотипы «лучшая в мире техника», «авиация – наша гордость» разрушаются с помощью противопоставления текста посвящения, наполненного высокой торжественной тональностью, и основного текста, охваченного тональностью неуверенности в

ситуации неразберихи. Квазитехницизмы, на которых основан комический эффект, усиливают впечатление неразберихи:

*Посвящается нашим доблестным
лётчикам, морякам, железно-
дорожникам, шахтёрам, водителям,
наладчикам, программистам
и атомным энергетикам.*

Только начали вводить,
вырубили стрингер,
вдруг сирена: под крылом
загорелась букса.
Я был слева, у шунтов,
Лапин мерил синус.
Тут тряхнуло первый раз
и пошла просадка.

Абсурдистская стилистика, использованная при конструировании узнаваемых ситуаций «лихих девяностых», подчеркивает искусственность и пустоту советских идеологических опор:

Заверните мне голого васю
в трёхметровый партийный билет.
Вася сможет стоять на атаке,
согревая в руке пистолет.
Но в период больших потрясений
партбилет словно лист опадёт.
И забывший, как выглядит Ленин,
«голый вася!» воскликнет народ.

В текстах Левина игра идеологемами, погруженными в сниженную контекстную среду, обнаруживает позицию политически не ангажированного человека, со стороны наблюдающего крушение идеологической системы.

Обратимся к стихам **Виктора Шендеровича** (2007), охватывающим реальное время в его поступательном движении: советский застой – перестройка – распад Советского Союза – текущая российская жизнь.

Советский Союз воспринимается как царство несвободы и ложных ценностных ориентиров. Нарушая нормы идеологической сочетаемости, Шендерович разрушает миф о сильной процветающей сверхдержаве. Социальное и политическое равенство, официально декларируемое как завоевание революций, оказалось фикцией. Отсутствие основных продуктов питания, тяжелый быт, лишения – вот что в равной степени испытывают жители страны, измученной нехваткой необходимого:

Я живу в измученной стране,
Я стою за молоком и хлебом:
В очереди, столбиком нелепым
Я стою со всеми наравне.

*

Как и в большинстве стихотворений Шендеровича, здесь улавливается связь с известными поэтическими произведениями: автор вступает в прекословный диалог с Беллой Ахмадулиной, трактующей равенство «невозможностей» как благо, дарующее поэту чувство общности с народом. Ср.:

<...> Мне не выпало лишней удачи,
слава богу, не выпало мне
быть заслуженной или богаче
всех соседей моих по земле.

Плоть от плоти сограждан усталых,
хорошо, что в их длинном строю
в магазинах, в кино, на вокзалах
я последнею в кассу стою –
позади паренька удалого
и старухи в пуховом платке,
слившись с ними, как слово и слово
на моем и на их языке.

(Б. Ахмадулина. Это я...)

Для Шендеровича нейтрализация дихотомии *свой – чужой* оказывается иллюзией. *Очередь* отторгает инородца, которого привычно винит во всех бедах. Выпады в адрес евреев поэт воспринимает хоть и иронически, но не без обиды:

И меня держа за своего.
Очередь хранит свою ментальность.
И не замечает ничего,
И прощает мне национальность.

Но едва священный Аполлон
Слуха чуть подмерзшего коснется –
Очередь немедля встрепенется
И покатит на меня баллон.

К горним высям музами влеком,
Огребу от каждого мудилы
И за то, что скисло молоко,
И за то, что хлеба не хватило.

Мобилизационные призывы с детства осознаются лирическим героем как осознанная необходимость. Вынужденность идеологических и поведенческих реакций в конвенциональной связке *пароль – отзыв* подчеркивается с помощью вербальной деформации *отзыва*, акцентирующей безнравственность манипуляций сознанием и жизнью человека на всех ее этапах:

С манных каш вытягивалось тело,
Телу на линейку не хотелось...
Пионер, к борьбе за это дело
Будь готов!
(Готов, куда ж я денусь!)

— — — — —

Сопки ослепительные – ах, ты,
Самоволки сладкий промежуток!
Рядовой, пять суток гауптвахты!
(Господи помилуй!)
Есть пять суток!

Загнанное внутрь сопротивление императиву, «конвульсии врожденной несвободы» перерастают в образ свободы как недостижимой утопии:

В гроб сосновый, четырехугольный
Лягу я в неведомые годы...
Не вертите головой, покойный!
Что вы здесь не видели?
Свободы.

Базовые советские идеологемы погружаются в ситуативно низкий бытовой контекст, обнаруживающий их содержательную несостоятельность. Например, профанируется идеологема *диктатуры пролетариата*, основанная на тиражированном представлении о «передовом революционном классе» [Толковый словарь русского языка. Т. 3. 1939: 955].

Узнаваемый сценарий вербального и невербального поведения работяги-дебошира в общественном месте вытесняет устойчивые идеологические коннотации, сопровождающие типовой образ **высоко**сознательного передового советского человека:

<...> *Какой-то пролетарий, пьяный в лоск, и женщина, похоящая на крысу, народу подарили антрепризу.*

В дверях ли он лягнул ее ногой, или дебют разыгран был другой – не ведаю, застал конфликт в разгаре – и пролетарий уж давал совет закрыть хлебало, и вкушал в ответ и ЛПП, и лимиту, и харю. Ср.:

◇ *пьяный пролетарий – печенег пал навзничь по закону бутерброда.*

Иронически интерпретируются образы пролетарских вождей. Так, используя ставшее прецедентным стихотворение В. Маяковского «Нашему юношеству», Шендерович заставляет читателя переосмыслить мировое значение русской революции, совершенной под руководством Ленина. Живая историческая память позволяет компрессировать событийный ряд, отражающий «этапы большого пути», а метафора *варево* не оставляет сомнений в позиции автора, не находящего оправданий деятельности вождя:

В краю небоскребов, хайвзев, мостов,
Вдали от пейзажа московского,
Увидел я негра преклонных годов,
Похожего на Маяковского.

Забивший на все, перешедший предел.
Жующий хот-дог свой заморенно,
Не то чтобы русским тот негр не владел,
Но даже английским, по-моему.

Но если бы знал он, грызя свой батон,
Какое готовилось варево,
Он хинди бы выучил только за то,
Что Ленин им не разговаривал!

Образ вождя скрыто присутствует при метафорическом обозначении процесса распада СССР:

В последний год мы виделись нечасто: нас развело в срывающейся на вой империи, которая, к несчастью, за три марксизма составные части еще ручалась нашей головой...

Руководящие установки, сформулированные в так называемых *первоисточниках*, к которым принадлежит и работа Ленина «Три источника и три составных части марксизма», оцениваются автором как маразм, доводящий до неистовства человека, жаждущего свободы:

Я не хочу, чтоб дочь моя была заложницей этого маразма, чтобы ее душила наша астма и рвали губы эти удила! <...>

Неискоренимость советской идеологии, ее социальных и институциональных опор прослеживается на всех временных этапах развития общества. Ср.:

И в годы перестроечных приправ к горячему с партийного мангала кириллица держала за рукав, когда друзей ивритом вымывало; Распалась империя к чертовой матери. / Обломки плывут к берегам демократии / с обкомом в фарватере <...>

Настороженность сопровождает трактовку идеологических прокламаций разной направленности, оказывающихся лживыми, лицемерными, эклектичными. Об этом свидетельствует едкая ирония, основанная на сочетании прецедентного лермонтовского высказывания со стилизацией квазинародного произношения, конфликтной сочетаемостью и оксюмороном. Намеренное снижение пафоса усиливает непримиримость авторской позиции:

«Люблю Отчизну я, но странною...» –

Глаза б мои уже не видели
Ее вокзалов, лавки банные,
Аэропортов накопители,
Свои пути через Вселенную,
Ее развинченные поиски,
Духовность эту офигенную
С Христом на знамени обкомовском.

Шендерович высмеивает идею *особого пути* России, а сам путь характеризует как *слепой*, т.е. ‘нерациональный’, ‘безрассудный’:

Окольным, пешим и (или?) конным,
Авось дойдем
Своим особенным, посконным
Слепым путем!

Незаполнение позиции обстоятельства места при глаголе *дойти* обнаруживает отсутствие целевого пункта *пути*, его бесперспективность, а сам глагол *дойти* приобретает сопутствующие смыслы ‘лишиться сил – физических и духовных’, ‘понять суть своих заблуждений’.

В одном синтаксически однородном ряду автор намеренно соединяет деформированную опредмеченную контридеологическую метафору *квасной патриотизм* и усеченную формулу-триаду *за веру, царя и отечество*. Парадокс выявляет фальшь идейных деклараций, которым противопоставляется живое чувство:

Когда меня угрожают борцы
За хлебный квас, отечество и веру,
Иль сам, дойдя до булочной,
к примеру,
Схвачусь за сердце и отдам концы,

Когда свои полставки и т.п.
Освобожу для новых поколений –
Моя душа отправится к тебе
И тихо ткнется рифмою в колени...

Позиция стороннего наблюдателя, отчуждение от политических катаклизмов и принимаемых *другими* судьбоносных решений мыслится как освобождение, шаг навстречу естественной жизни:

Где-то отделяется Квебек –
Я тут, слава богу, ни при чем.
Пленум начинается в четверг,
А в субботу – что-нибудь еще.
Лег на скатерть солнечный узор,
Ветер налетает на траву,
Волны разбиваются о мол...
Я живу. Вы видите: живу!

Активное идеологическое сопротивление трансформируется в идеологическое противостояние, связанное с установкой *не замечать, игнорировать*, довольствоваться простыми радостями жизни.

В наши дни в пространстве России появляются «другие» идеологии, которые находят отражение в литературе. Поэт **Всеволод Емелин** – защитник идеологических установок неформальных молодежных движений, в частности, движения скинхедов. Лирический герой Емелина ощущает себя осколком распавшейся великой державы. Не случайно в качестве объекта одного из используемых автором сравнений выступает оним-символ:

Мне дом родной – больница,
Хоть не пенсионер.
Вдруг весь я развалился,
Как мой СССР.

Советский идеологический код – источник новой идеологии, взятой на вооружение скинхедами. Мы проиллюстрируем это положение отдельными примерами, в которых наличествуют те или иные игровые средства. Носитель идеологических ценностей маргинальной группы – рабочий парень, оставшийся без работы. Неоднократно повторяемый рефрен «Бесконечной пес-

ни», основанный на игре паронимами, мотивирует протестный характер идеологических установок юных мстителей:

Здесь ржавый бетон,
Да замки на воротах.
Рабочий район,
Где не стало работы.

Ребят призывают
Здесь только в пехоту
В рабочем квартале,
Где нету работы.

Я сам в этой зоне
Рожден по залету
В рабочем квартале,
Где нету работы.

В песенно-игровой контекст внедряется собственное имя-символ:

Лишь в кителе Сталин
Желтеет на фото –
Хранитель окраин,
Где нету работы.
Зловеще звучит угроза кровавой расплаты:
От этих подростков,
Печальных и тощих,
Ещё захлебнется
Манежная площадь.

Советские символы легко соединяются с фашистскими. Под маской [Санников 1999: 27-30] жанра колыбельной песни декларируются идеи неофашизма. Весь текст «Колыбельной песни» Емелина – проповедь насилия:

Что не спишь упрямо?
Ищешь – кто же прав?
Почитай мне, мама,
Перед сном "Майн Кампф".

Сладким и паленым
Пахнут те листы.
Красные знамена,
Черные кресты.

Неколыбельный мотив расплаты срывает маску благодушия: уничтожению подлежат все «не наши» – успешные, богатые, благополучные, узнаваемые:

Все телегерои,
Баловни Москвы,
Всех вниз головою
В вонючие рвы.

Кто вписался в рынок,
Кто звезда попсы,
Всех примет суглинок
Средней полосы...

Отторжение всего нерусского, приметы экспансии «чужести» демонстрируются на фоне иронического использования одобряемых внутри субкультуры, ценности которой разделяет автор, советских идеологом *угрозы извне и тлетворного влияния Запада*. Неприятие «чужого» передается также с помощью вкрапленных иностранных слов, обозначающих новые ценностные объекты, вторгающиеся в пределы «моего», «нашего». Прием контраста проходит через весь текст, получающий прецедентное название «Слова песни из к/ф «Осень на Заречной улице». Замена устойчивого метафорического обозначения расцвета «Весна на заречной улице») символом увядания (*осень*) и прогнозирование неминуемого возмездия (метафора *затаившаяся Москва*) указывают на недолговечность ценностной оккупации (ср. также):

Среди моих пятиэтажек,
Где я прожил недолгий век,
Стоят мудицы в камуфляже
И сторожат какой-то Bank.

Как поздней осенью поганки

Мелькают шляпками в траве,
Повырастали эти банки
По затаившейся Москве.

Сбылися планы Тель-Авива.
Мы пережили тяжкий шок.
И где была палатка “Пиво”,
Там вырос магазин “Night Shop”.

Не маскирует националистический характер мировосприятия и игра интертекстуальностью, соединенная с иронией. Квазиукраинизмы в зоне несобственно авторской речи усиливают оппозицию *кацапы – хохлы*, а новейшие иноязычные заимствования обобщают характерное для текстов Емелина противопоставление русского и нерусского (враждебного):

Арбайтер, арбайтер, маляр-штукатур,
Подносчик неструганных досок
Скажи мне, когда у тебя перекур?
Задам тебе пару вопросов.

Скажи мне, арбайтер, сын вольных степей,
Зачем ты собрался в дорогу?
Зачем ты за горстку кацапских рублей
Здесь робишь уси понемногу <...>

Не здесь же, где щепки, леса, гаражи,
Тараса Шевченко папаха лежит?

В могилу унес он ответ мне. Увы...
Открыли объект к юбилею Москвы.

Все было как надо -
Фуршет, торжество.
Там фирма "Гренада"
Теперь, ТОО.

У входа охрана
Взошла на посты.
Шуршат бизнес-планы,
Блестят прайс-листы.

И принтер жужжит
На зеркальном столе,
Не надо тужить
О несчастном хохле <...>

Подтекстная коннотация злорадства позволяет говорить о непозволительности использованных игровых средств.

Во всех рассмотренных случаях игровые приемы не маскируют позицию автора, который не только мотивирует, но и оправдывает идеологические крайности.

На материале произведений поэтов разных поколений мы рассмотрели игровую интерпретацию идеологических смыслов и установок. В поэзии Яна Сатуновского игра поддерживает сопротивление государственной идеологии; в поэзии Александра Левина игра является как средство осмеяния отдельных идеологем и идеологических стереотипов; в поэзии Виктора Шендеровича игра служит для выявления фальши идеологических конструкций, предписаний и запретов, лишаящих человека свободы; в текстах Всеволода Емелина игра служит средством маскировки групповой экстремистской идеологии. Соответственно – для творчества Сатуновского, Левина, Шендеровича характерно преобразование идеологических смыслов; для Емелина – их отстаивание и функциональная разработка.

Не содержащие глубоких философских обобщений произведения поэтов, которых филологи относят традиционно ко «второму ряду», представляют особый интерес для социологии литературы и лингвокультурологии: в этих произведениях особенно отчетливо отражается эмпирический срез актуальных умонастроений и идеологических исканий.

Источники

Емелин Всеволод. Стихотворения. Изд-во «Ультра. Культура». – М., 2003.

Левин Александр. Орфей необязательный. Изд-во «АРГО-РИСК». – М., 2001.

Сатуновский Ян. Среди бала дня. – М.: Клуб «Проект ОГИ», 2001.

Шендерович Виктор. Хромой стих и другие стишки ранних лет. Изд-во «Время». – М., 2007.

Литература

Вайль П. Дерзость и сдержанность: Предисловие // Шендерович Виктор. Хромой стих и другие стишки ранних лет. – М., 2007.

Горелов И.Н., Седов К.Ф. Основы психолингвистики. – М., 2001.

Гридина Т.А. Языковая игра: Стереотип и творчество. – Екатеринбург, 1996.

Гридина Т.А. Языковая игра как лингвокреативная деятельность // Язык. Система. Личность. Языковая игра как вид лингвокреативной деятельности. Формирование языковой личности в онтогенезе: Материалы докладов и сообщений Всероссийской научной конференции 25-26 апреля 2002. – Екатеринбург, 2002.

Ермакова О.П. Тоталитарное и посттоталитарное общество в семантике слов // Русский язык / Под ред. Е.Н. Ширяева. – Орёл, 1997.

Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Толковый словарь языка Совдепии. – СПб., 1998.

Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест / Отв. ред. Е.А. Земская. – М., 1983.

Русский язык конца XX столетия / Отв. ред. Е.А. Земская. – М., 1996.

Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. – М., 1999.

Склярёвская Г.Н. Слово в меняющемся мире: Русский язык начала XXI столетия: состояние, проблемы, перспективы // Исследования по славянским языкам. – Сеул, 2001.

Сковородников А.П. Языковая игра // Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты: Энциклопедический словарь-справочник. – М., 2005.

Словарь русского языка: В 4-х т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. – М., 1981-1984.

Современный русский язык: социальная и функциональная дифференциация / Отв. ред. Л.П. Крысин. – М., 2003.

Толковый словарь русского языка: В 4-х т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. – М., 1935-1940.

©Быков Л.П., 2009

©Купина Н.А., 2009

**С.И. Ермоленко М.Л. Скобелева
Екатеринбург**

**ИГРОВАЯ ПОЭТИКА ЭПИГРАММ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА:
ЖАНРОВЫЙ КАНОН И АВТОРСКАЯ
СУБЪЕКТИВНОСТЬ**

«Игровое поведение» весьма органично для творческого сознания М.Ю. Лермонтова, жившего в эпоху, когда игра, в том числе карточная игра, становится одной из существенных составляющих жизни общества. «Подобно тому, как в эпоху барокко мир воспринимался в виде огромной, созданной господом книги и образ книги делался моделью многочисленных сложных понятий, – указывает Ю.М. Лотман, – карты и карточная игра приобретают в конце XVIII – начале XIX века черты универсальной модели... центра своеобразного мифообразования эпохи» [Лотман 1994: 136]. Выводы исследователя подтверждаются и воспоминаниями современников. Так, П.А. Вяземский в 1833 году писал (имея в виду, по-видимому, не только азартные, но и коммерческие карточные игры): «У нас краеугольный камень, связь и ключ общества – карты. Они за зеленым сукном уравнивают звания, возрасты, полы, глупость и ум, образованность и невежество, честность и корыстолюбие» [Вяземский 1984: 203-204].

В эпиграмматистике Лермонтова оказывается востребованным не только мотив игры – карточной (Эпитафия (Утонувшему игроку)), сценической (И на театре, как на сцене света), но прежде всего сам игровой принцип, лежащий в основе эпиграмматического образа миропереживания. Субъект сознания в эпиграмме не непосредственно выражает свою позицию. Готовя резкий семантический поворот, «слово», он как бы «заманивает»

доверчивого адресата в «ловушку» и – внезапно развенчивает «противника», выставляя его комические стороны на всеобщее обозрение.

Наиболее репрезентативными в плане исследования игровой поэтики являются лермонтовские эпиграммы 1829–1831 гг., обращенные к конкретным адресатам: именно непосредственный, «фамильярный» контакт «собеседников» создает возможность подлинной игры-импровизации с характерной для нее атмосферой «веселой относительности» (М.М. Бахтин). Как Лермонтовым используется игровой потенциал жанра? Как «линия поведения» лермонтовского лирического «Я» соотносится с жанровым заданием эпиграммы?

Канонический вариант эпиграммы с характерным для нее внезапным смысловым «поворотом» воплощен в стихотворении Лермонтова «К* (Из Шиллера)» (1829), вольном переводе эпиграммы Ф. Шиллера «An*» («Teile mir mit, was du weibst...»). Своеобразие интерпретации Лермонтовым шиллеровского текста отчетливо проявляется при сопоставлении «К*» с оригиналом:

An*

Teile mir mit, was du weibst, ich werd es dankbar empfangen,
Aber du gibst mir dich selbst, damit verschone mich, Freund
[Schiller 1980: 347]¹.

Изменения, внесенные Лермонтовым, касаются не просто стиховой формы и стилистической окраски отдельных выражений. Сошлемся на А.В. Федорова, отмечавшего: «У Шиллера – спокойная, сдержанно-ироническая сентенция в классическом вкусе. У Лермонтова – не только резкая, но даже грубая (в последней строке) эпиграмма того типа, который был довольно широко распространен в русской поэзии его времени и более раннего периода» [Федоров 1967: 242-243]. Следовательно, эпиграмма Лермонтова представляет собой произведение другой жанровой разновидности, чем эпиграмма Шиллера.

¹ Делись со мною тем, что знаешь, я с благодарностью приму,
Но ты даешь мне самого себя, пощади меня, друг
[подстрочный перевод наш – С.Е. М.С.]

Переосмысление Лермонтовым текста оригинала, таким образом, касается самой сущности воплощаемого в произведении образа миропереживания. Эпиграмму обобщенно-философского плана Лермонтов переводит как резко сатирическую, звучащую издевательски и резко. Отсюда и совершенно иной характер лирического переживания. «Сдержанная ирония», полуулыбка мудреца уступает место сардонической, ядовитой насмешке.

Отношение к адресату выражается не путем дискредитации его образа жизни и черт характера. Сам уничижительный тон эпиграммы способен уязвить того, к кому она обращена. «Поражающая сила» эпиграммы увеличивается за счет эффекта обманутого ожидания. Первые три строки стихотворения выдержаны в нейтральных тонах:

Делись со мною тем, что знаешь,
И благодарен буду я.
Но ты мне душу предлагаешь...

Конструкция с противительным союзом («... но...»), словно предназначенная для оформления некоего логического умозаключения, настраивает на философскую беседу, глубокомысленный разговор. И, «усыпив бдительность» «противника», лирический субъект внезапно бросает:

На кой мне черт душа твоя!.. (I, 72)².

Эпиграмматическому пуанту соответствует стилистический и семантический слом: вместо нейтральной лексики появляется просторечное бранное «на кой... черт», спокойное и даже несколько отвлеченное рассуждение обрывается резким сатирическим выпадом против адресата.

Замена Лермонтовым выражения «сам себя» («*dich selbst*») в оригинале на слово «душа» позволила А.В. Федорову прийти к следующему заключению: «Благодаря этой замене двестише³ приобретает не просто личный тон, раздражительно-

² Здесь и далее цит. по: [Лермонтов 1954–1957] – с указанием тома и страницы.

³ Неточность А.В. Федорова: двестише представляла собой шиллеровская эпиграмма, строфическая форма лермонтовского стихотворения, традиционная для данного жанра, – катрен.

пренебрежительный, но как бы и более общую направленность, почти что полемичность в отношении чуть ли не самого Шиллера – в отношении мотива сентиментальной дружбы и прекраснотушия» [Федоров 1967: 243].

Полагаем, суть эпитагмы, ввиду ее подчеркнута субъективной окрашенности, может прочитываться и в иной плоскости. Существенна, по-видимому, не столько абстрактная «полемика» с теми, для кого внутренняя открытость является обязательной составляющей межличностных отношений⁴. Важна принципиальная невозможность для лермонтовского лирического «Я» быть чьим-либо душевным поверенным и, главное, раскрывать в ответ на неумеренную откровенность чуждого ему человека тайники *своей* души. В этом случае понятными становятся и замена Лермонтовым шиллеровского «сам себя» («*dich selbst*») на «душа», и саркастичность, «жесткость» концовки, пришедшая на смену мягкой, сдержанной иронии оригинала. Отстаивая суверенность своего внутреннего мира, лермонтовский лирический субъект облакает суждение в резкую, подчеркнута грубую форму, призванную оттолкнуть навязчивого собеседника, «предлагающего» свою «душу». За нарочитой, эпатажной грубостью может скрываться ранимая душа лирического «Я», целомудренно чужающегося «сердечных излиятий»⁵. Таким образом, Лермонтов угадывает в шиллеровском двустии возможность иронической трактовки темы, скрытой под маской философско-

⁴ В 30-е годы XIX века, как показывает исследование С.И. Ермоленко, «кажда всеобщего исповедания», «выворачивания наизнанку», «принципиальная открытость внутренней жизни личности» стала нормой общения, что проявилось, в частности, в сближении таких документальных жанров, как дневник и письмо [Ермоленко 1996: 58–73].

⁵ Характер мироощущения лирического субъекта, очевидно, обусловлен душевным складом самого поэта: «Если Лермонтов кажется иногда холодным и эгоистичным, это во всяком случае имеет... не только глубокое, но и разумное основание <...> Это был сознательный противовес печорински-нежной душевной организации поэта» [Анненский 1979: 139].

го раздумья, и, выдвигая на первый план мотив отказа от «диалога сердец», усиливает сатирическое звучание эпиграммы.

Итак, созданная уже в 1829 году эпиграмма отличается подчеркнутой «личностностью» выраженного в ней мироотношения. Приводит ли это в дальнейшем к актуализации каких-то иных, неканонических эпиграмматических стратегий? Рассмотрим эпиграмму 1830 года «Моя мольба»:

Да охранюся я *от мушек*,
От *дев*, не знающих любви,
От *дружбы слишком нежной* и –
От *романтических старушек* (I, 128).

Уже название стихотворения субъективно окрашено. Речь идет не о людских чаяниях вообще, а именно о его, лирического «Я», желании: «Моя мольба». Это не констатация некой закономерности, не сдержанно-покорное обращение к высшему разуму, но именно «мольба», горячая просьба о чем-то жизненно важном, чрезвычайно значимом для носителя переживания.

Сентенция воспринимается как суждение очень «личностное», основанное на душевном опыте конкретного человека, на что указывает вошедшее в художественную ткань произведения местоимение 1-го лица единственного числа, а также личная форма глагола (Да охранюся я от мушек). Отметим, что в черновом варианте первые строки эпиграммы выглядели иначе:

Избави бог от летних мушек,
От *дев*, боящихся любви... (I, 340).

Однако в дальнейшем Лермонтов отказывается от «пассивной», как бы «безличной» формулы «*избави бог*» (подобной той, что была использована в эпиграмме 1829 года – «*избавь нас, боже*») в пользу другой, идущей от лица лирического субъекта и дающей возможность в комическом пассаже его собственное мироотношение.

Благодаря присутствию лирического «Я», с его особым душевным состоянием и взглядом на жизнь, четверостишие звучит как будто очень взволнованно, почти страстно. «Мольба» произносится им как заклинание, своего рода словесный оберег (*охранюся*). Эмоциональное состояние лирического субъекта пере-

дается через нагнетание однородных дополнений, «усиливаемое» анафорой («*от мушек...*», «*от дев...*», «*от дружбы...*», «*от... старушек*»), словно «мольба» произносится «на одном дыхании». Словно что-то сокровенное, сердечное проникает в стихотворение и с открывающим его словом «да» (в значении «пусть»; ср.: «Да святится имя твое»). И читатель невольно ожидает продолжения, исполненного воодушевления и молитвенного трепета.

Но, как выясняется, лирический субъект только «притворяется» воссылающим горячую просьбу ко Всевышнему, в действительности же *играет «в мольбу»*. Ее сила и эмоциональность оказываются явно несоразмерны тому, о чем просит носитель переживания. За молитвенной формулой открывается игровая многозначность, «мерцание» смыслов. Так, семантический ореол слова «мушки» весьма широк. Существенными могут быть такие значения, приводимые в словаре В.И. Даля: «малая муха»; «тафтяное наклейное пятнышко на лице, для красы»; «шип, гранка, на дульной части огневого оружия, для прицела через мишень казенной части»; «картежная игра». Важными при восприятии слова оказываются и те значения, которые оно приобретает во фразеологических сочетаниях: «*Убить муху* – напиться допьяна», «*пристает, как муха на сон грядущий*», «*как муха к меду льнет*» и др. [Даль 2005: 362–363]. Наконец, в контексте светского «языка кокетства», о котором напоминает образ «дев, не знающих любви», «мушки» могут восприниматься не просто как украшение, аксессуар, но и шире – как символ коварно составленных «сетей», готовых вот-вот завлечь незадачливого кавалера⁶.

⁶ «На лицо налепляли мушки, которые делались из тафты или из бархата. Место, куда прилеплялись мушки, не было случайным. Например, мушка в углу глаза означала: "Я вами интересуюсь", мушка на верхней губе: "Я хочу целоваться". А поскольку в руках у женщины был веер, движения которого также получали особый смысл (например, резкое закрытие веера означало: "Вы мне не интересны!"), то комбинации мушек и игры веера создавали своеобразный язык кокетства» [Лотман 1994: 66–67].

Если в черновом варианте эпитаграммы актуализировалось только основное значение слова («избави бог от летних мушек»), то в дальнейшем Лермонтов уходит от однозначности и прямолинейности. «Пространство» художественного текста организовано таким образом, что одновременно все значения «стягиваются» в смысловое поле эпитаграммы, «выглядывают» друг из-за друга, усиливая тем самым иронический эффект. Как указывает Т.А. Гридина, «при установке на языковую игру ассоциативный контекст слова моделируется с нарушением законов однозначной и стереотипной актуализации последнего в речи» [Гридина 1996: 14]. Суть не только в том, что «мушки» в данном контексте в максимальной степени раскрывают свой семантический потенциал. Главное – каждое из этих значений «заигрывает» с соседними словами, «высвечивая» в них новые смысловые оттенки⁷. Образ «дев, не знающих любви», неожиданно сопрягается не только с кокетливо-завлекающими тафтяными «мушками» с их обманчивым «языком», но и с мушкой ружья: они столь холодны и неприступны, что берут «под прицел» каждого, кто осмелится перейти пределы дозволенного. «Дружба слишком нежная» оказывается подобна назойливым «летним мушкам», от которых нигде нет спасения. Наконец, эти семантические параллели комически «остраняются» за счет других значений слова «мушки» и связанных с ними мотивов иронически преувеличенной опасности (мушка ружья), винного дурмана («убить муху»), а также вполне безобидного, но лишнего цели и смысла времяпрепровождения (карточная игра)⁸. Видимое

⁷ «Совпадение звуковых комплектов в рифме сопоставляет слова, которые вне данного текста не имеют между собой ничего общего. Это со-противопоставление порождает неожиданные смысловые эффекты» [Лотман 1996: 70]. О роли рифменных сочетаний в эпитаграмме см. также: [Хворостьянова 1985: 200–202].

⁸ «"Мушка" не входила в разряд тех игр, в которых поединок игроков мог быть спроецирован на поединок с Судьбой, а требовала простой механической работы рук. Цель ее – набрать как можно больше "мушек", карт одной масти, при назначенном во время раздачи козыре и одной старшей карте» [Афанасьева 2000: 23]. О знакомстве Лермонто-

сквозь мнимо серьезный план, осмеиваемое явление становится по-игровому «зыбким».

Лермонтов играет не только значениями, но и рифмой, которая еще больше «скрепляет» семантическую «спайку» слов. Возникающий комический эффект вследствие переклички «*мушки*» – «*старушки*» подчеркнут ритмически. Кольцевая рифмовка, нарушая читательские ожидания, создает осязаемое «напряжение поиска» следующего созвучия⁹. Напряжение усиливает комически неожиданная рифма, соединяющая 2-ю и 3-ю строки: «*любви... и*». Благодаря резкому enjambement в конце третьего стиха возникает многозначительная пауза (маркированная Лермонтовым графически – в виде тире), которая разрывает ритмический рисунок, акцентируя возникающий эффект «торможения», и разрешается смехом-удивлением. И это смех вовсе не ядовитый, язвительный, но незлобивый: лирический субъект по-доброму иронизирует над «*старушками*», притом «*романтическими*», маленькими и легкими, подобными кружащимся в воздухе «*мушкам*».

Благодаря игровому столкновению лексических значений слов эпиграмма приобретает семантическую «объемность». Позиция лирического «Я», теряя одномерность, выявляется как бы «на стыке» разных смыслов и прочтений, в точке пересечения «истинного» и «мнимого», комического и псевдосерьезного.

ва с карточной игрой «в мушку» свидетельствует следующая реплика Владимира Арбенина из драмы «Странный человек»: «Вхожу в гостиную: там играют по 5 копеек в мушку. Я посмотрел: почти ни слова не сказал. Мне стало душно. Не понимаю этой глупой карточной работы: нет удовольствия ни для глаз, ни для ума, нет даже надежды, обольстительной для многих, выиграть, опустошить карманы противника...» (V, 218).

⁹ В четверостишиях с охватной рифмовкой «третий стих не вызывает ощущения симметричности формы, наоборот, создает чувство нарушения симметрии: второй стих с третьим уже зарифмованы, а первый остался еще не зарифмованным (авв...). Происходит как бы торможение» [Холшевников 2002: 132].

Очевидно, что с проникновением в лермонтовские эпиграммы личностного, субъективного начала претерпевает определенные изменения игровая стратегия лирического субъекта.

В традиционной эпиграмме «обманный маневр» носителя переживания рассчитан прежде всего на неожиданное разоблачение адресата. По существу, ради пуанта, в котором выносятся окончательный «приговор» объекту комического, эпиграмма и создается. Хотя «ударная» острота и воспринимается как таковая на фоне предшествующего «зачина», заключенный в ней смысл утверждает одно единственно верное в данном случае прочтение всего текста. За игровой двойственностью значений – совершенно определенный подтекст, раскрывающий однонаправленность лирического переживания, однозначность авторской оценки.

Несколько иное соотношение «зачина» и венчающей эпиграмму остроты можно наблюдать в ряде ранних лермонтовских эпиграмм, характеризующихся «смысловой подвижностью», неоднозначностью отношения лирического «Я» к объекту осмеяния, которое «колеблется» между положительным и отрицательным «полюсами». Пуант не «отменяет» множественности прочтений, но добавляет в «пучок смыслов» новый семантический акцент. «Энергия» эпиграммы не столько «устремляется к финалу» (В.А. Грехнев), сколько «пульсирует» «на стыке» «играющих» ассоциаций и значений, которые взаимодействуют – притягиваются и отталкиваются, взаимоотражаются и прочтываются одни в свете других.

Думается, типы игровых стратегий лирического «Я», которые используются в эпиграмматистике Лермонтова, сопоставимы с видами игры, «игрового поведения», выделенными М. Эпштейном. Предложенная им типология основана на функционировании в английском языке двух терминов, обозначающих понятие «игра», – «play» и «game». «Play», или импровизационная игра, – полагает исследователь, – это «свободная игра, не связанная никакими условностями, правилами, прелесть ее в том и состоит, что любые ограничения серьезной жизни могут в ней легко преодолеваться». «Game» же представляет собой «игру по

правилам, о которых заранее договариваются между собой участники, и она внутренне гораздо более организована, чем окружающая жизнь». Серьезное (не-игровое) поведение «полагается слишком вольным, стихийным, случайным, в нем царствует вседозволенность, которую и ограничивает игра-"game"». Напротив, игра-"play" стремится уничтожить преграды, сковывающие поведение человека в серьезном мире, приравнять его ко всему и вывести из равенства самому себе, обнаружить в нем души многих людей» [Эпштейн 1988: 281-282].

Полагаем, игра-"game" может быть соотнесена со стратегией лирического субъекта канонической эпиграммы, «твердая форма» которой сдерживает, в известном смысле «ограничивает» стихию лирического переживания. Областью же, где вступает в свои права игра-"play", можно считать те эпиграммы Лермонтова, в которых он стремится расширить границы жанра и воплотить играющий многими смыслами, семантически «объемный» образ миропереживания.

«Многотональность» отношения лирического субъекта к адресату отличает и стихотворение из цикла «Портреты» (1829), которое по своему звучанию сближается с юмористической эпиграммой:

Довольно толст, довольно тучен
Наш полновесистый герой.
Нередко весел, чаще скучен,
Любезен, горд, сердит порой.
Он добр, член нашего Парнаса,
Красавицам Москвы смешон,
На крыльях дряхлого Пегаса
Летает в мир мечтанья он.
Глаза не слишком говорливы,
Всегда по моде он одет.
А щечки – полненькие сливы,
Так говорит докучный свет (I, 24-25).

Уже с первых строк в стихотворении звучит дружески-шутливая интонация. Лирический субъект как будто подыскивает слово более деликатное, необходимое (о чем свидетельствует

смысловая избыточность используемого выражения и якобы «неуверенное» «довольно» в значении «до некоторой степени»), но, не в силах скрыть очевидного, «проговаривается»: «...*Наши полновесистый герой*». Слово-гибрид образовано по принципу фонетико-смысловой контаминации [Гридина 1996: 131] лексем «полновесный» и «увесистый». Благодаря совмещению значений уподобляемых близких по семантике лексем называемый признак словно возводится в энную степень и портретируемый оказывается как бы «вдвойне полным». Ирония кроется не только в лермонтовском неологизме. Само странное соседство "рукотворного" словечка «*полновесистый*» и «*героя*», влекущего за собой шлейф возвышенных и торжественных ассоциаций, выдает дружественно-насмешливое отношение лирического «Я» к адресату.

«Градус» комического не нарастает, а словно колеблется. Шутливая ирония уступает место конкретике претендующих на объективность характеристик эмоционального состояния «портретируемого». «Фактографическая точность» описания (с иронической подсветкой) подчеркнута рядом наречий, указывающих на «частотность» того или другого настроения:

Нередко весел, *чаще* скучен,

Любезен, *горд*, *сердит порой* (I, 25).

Но в следующую минуту в тоне, казавшемся бесстрастным, вновь слышится веселое озорство. В художественном мире стихотворения с игровой легкостью сталкиваются ставшие эмблемами мифологические образы и реалии, связанные с жизнью самого «портретируемого», который, в оценке лирического субъекта, приходит с ними в комическое несоответствие («*смешон*»):

Он добр, член нашего *Парнаса*,

Красавицам Москвы смешон,

На крыльях дряхлого *Пегаса*

Летает в мир мечтанья он (I, 25).

Через «заземление» мифологической образности, погруженной в «конкретику» литературного быта и иронически переосмысливаемой (усердно «эксплуатируемый» со времен античности

«Пегас», видимо, совсем «одряхлел» от частых «полетов» «мир мечтанья», обремененный к тому же тяжелой ношей – «полновесистым героем»), отчетливо выражается оценка лирическим субъектом поэтических опытов товарища.

Иронически обыгрывается и другой знак «избранности», «боговдохновенности» – «горящий» взор (ср. в первом стихотворении цикла – «Но взор горит, любовь сулит...»). Глаза же «портретируемого», вопреки ожиданиям, оказываются не «горящими» и даже не «говорящими», а «говорливыми», и то «не слишком». Традиционная метафора, таким образом, «смещается» в область сниженных, по-бытовому опрошенных толкований («говорливый» – «любящий поговорить, разговорчивый, словоохотливый»).

И – перепад тональности: «внешнее», стороннее наблюдение дается как бы чужими устами (не устами ли упоминаемых «красавиц Москвы»?). Лирический субъект словно снимает с себя ответственность за «чужое», отчетливо маркированное слово («А щечки – полненькие сливы, / Так говорит докучный свет»). Между тем приписываемая «свету» характеристика в определенной степени сближает с ним «портретируемого». «Светский» «лоск» виден и в том, что герой «всегда по моде... одет». Также, по-видимому, не случайно, что герой, подобно «докучному» (то есть наводящему скуку) обществу, часто бывает «скупен». «Включенность» «героя» в круговорот светской жизни окончательно снимает ореол избранничества, «геройства», сопутствовавший ему поначалу, комически «снижая» образ «члена нашего Парнаса» (кстати, местоимение «нашего» лишает поэтической возвышенности – в прямом и переносном смысле – образ Парнаса как священного обиталища боговдохновенных певцов, делая его по-свойски доступным).

Однако ирония лирического субъекта не приобретает значения окончательного «приговора», не подлежащего обжалованию: в эпиграмме-портрете нет пуанта. Расставленные «ловушки»-острôты так и не «захлопываются», оставляя «лазейку» для адресата и одновременно позволяя автору уйти от свойственной эпиграмме категоричности. Вследствие этого открывает-

ся большой простор для толкований, что дает возможность выразить сложное по характеру лирическое переживание, сочетающее и симпатию, и насмешку.

Возникновение переживания в зоне «прямого контакта» с реальностью необходимо предполагает усложнение позиции лирического «Я» по отношению к адресату. Образ миропереживания уже не укладывается в рамки, положенные «твердой» формой эпиграммы, в связи с чем Лермонтов обращается к смешанным жанровым формам¹⁰.

Первой смешанной жанровой формой, привлечшей внимание Лермонтова, стала эпиграмма-мадригал. Взаимодействие эпиграммы и мадригала возможно вследствие близости их жанровой природы. Мадригал, не чуждый шуток, стремится преподнести комплимент в изысканно-галантной форме. Вот почему мадригал, как и эпиграмма, тяготеет к разного рода каламбурам:

«Душа телесна!» – ты всех уверяешь смело;

Я соглашусь, любовьню дыша:

Твое прекраснейшее тело –

Не что иное, как душа!.. («Мадригал». I, 21).

Мадригал-эпиграмма строится на игре слов «душа телесна» – «тело... душа». Примечателен сам процесс "играния" словом как средство воплощения неоднозначного отношения лирического субъекта к адресату. Первая строка, по сути дела, сразу же дискредитирует человека, к которому обращено четверостишие. Адресат наивно переводит серьезный философский вопрос из бытийного в бытовой план, говоря не о «материальности», а о «телесности» «души», причем «смело» «уверяет» в этом «всех». Поэтому к восхищению лирического субъекта примешивается и доля иронии, прямая речь адресата несет в себе определенный "смеховой потенциал", постепенно высвобождающийся. Так, лирическое «Я», «играя» словами, раскрывает тот их смысл, который был заложен уже в утверждении «Душа телесна!», "поворачивает" его новой, забавной стороной, как бы ме-

¹⁰ О смешанных жанровых формах см.: [Ермоленко 1997: 22-27].

няя местами составляющие "тождества": раз «душа телесна», значит, *«тело»* – это «душа»!

Игровая двойственность позиции субъекта сознания выражается и в характере рифмовки. «Сходство звучания» лексем может выступать «стимулом их игровой взаимобратимости или формально-смыслового сопоставления» [Гридина 1996: 101]. В данном случае благодаря контекстуальному соотношению пар рифмующихся слов («дыша» – «душа», «смело» – «тело») раскрывается по-игровому неоднозначное отношение лирического «Я» к адресату. С одной стороны, носитель переживания принимает позу «вздохателя», восторженного поклонника, который чуть «дышит» у ног своей возлюбленной. С другой – лирический субъект оказывается не таким уж «несмелым» и дерзает проявлять интерес не только к «душе» предмета своего поклонения, но и к ее «прекраснейшему телу», игриво-иронически оправдывая это тем, что оно «не что иное, как душа».

В «Мадригале», таким образом, сопрягаются разные оттенки чувств и настроений лирического «Я», что позволяет шутливо обыграть суждения адресата, «высветить» их скрытый комизм.

Другая промежуточная жанровая форма, к которой обращался Лермонтов, – эпиграмма-послание. Жанрообразующим принципом в послании является не само по себе наличие адресата, а установка на диалог с адресатом, мыслимым как реально существующее (даже в своей условности) лицо, другое «Я». Диалогичен прежде всего сам образ миропереживания, порождаемый жанровой структурой послания. В отличие от других лирических жанров, имеющих дело с субъективным миром «единодержавного» «Я», посланию свойствен такой образ миропереживания, в котором соотносятся «мои» и «твои» чувства, вызванные «моим» и «твоим» отношением к миру, «моя» и «твоя» сферы бытия, устремленные навстречу друг другу. «Я» раскрывает свою внутреннюю сущность с оглядкой на «Ты» и именно в диалоге с ним [см. об этом: Ермоленко 1996: 187–189].

«Точки пересечения» послания и эпиграммы наметились еще в пушкинскую пору, когда стало возможным, по словам В.А. Грехнева, совмещение в «эстетическом кругозоре» посла-

ния «разнородных жизненных сфер... буффонного и серьезного». Тогда же в послание проникает и игровое начало как способ «фамильярного» сопряжения «поэзии жизни и прозы ее» [Грехнев 1994: 33, 38].

Каков же эстетический эффект вхождения в послание эпиграмматического типа миропереживания, подчиняющего себе «посланческое» начало? Обратимся к одному из первых лермонтовских опытов в этом жанре – стихотворению «К Грузинову» (1829):

Скажу, любезный мой приятель,
Ты для меня такой смешной,
Ты муз прилежный обожатель,
Им даже жертвуешь собой!..
Напрасно, милый друг! Коварных
К себе не приманишь никак;
Ведь музы женщины – итак,
Кто ж видел женщин благодарных?.. (I, 44).

Оценка лирическим субъектом адресата неоднозначна, эпиграмматическое послание усмехается, но не жалит. Насмешка смягчена снисходительно-дружелюбным отношением автора к товарищу по пансиону. Насколько реализуется при этом диалогический потенциал жанра?

С одной стороны, лирическое «Я» своей шутливой «эпистолай» как раз и откликается на мировосприятие и жизнеповедение адресата («Ты муз прилежный обожатель, / Им даже жертвуешь собой!.. Напрасно, милый друг!»), стремясь «образумить» неумного почитателя «муз», открыть ему глаза на их «коварство» и черную «неблагодарность» («Кто ж видел женщин благодарных?..»)¹¹.

¹¹ Установлено, что 1-я строфа стихотворения содержит реминисценцию из послания Н.М. Языкова «В альбом А.Н. Очкину», 1828 г. («Муз неверный обожатель, / Им я жертвовал собой»), концовка восходит к посланию П.А. Вяземского «К друзьям» (1814 или 1815 г.). См. об этом: [Лермонтовская энциклопедия 1999: 208; Тынянов 1964: 105].

С другой стороны, увлекаясь комическим разоблачением-поучением, лирический субъект временами словно «забывает» об адресате как о другом «Я», полноправном субъекте диалога. Носитель переживания смеется *не вместе* с адресатом, а *над* ним («Ты для меня такой смешной»). Более того, шутовская параллель музы-женщины – это своеобразная «ловушка» для адресата: внезапный поворот темы («*Ведь музы женщины – итак, / Кто ж видел женщин благодарных?..*») недвусмысленно выражает оценку лирическим субъектом литературных опытов товарища. Тон шутовской беседы грозит вот-вот перерасти в насмешливо-наставительный («*Коварных / К себе не приманишь никак...*»), что явно препятствует взаимопониманию, раскрытию двух сознаний навстречу друг другу.

Можно заключить, что избираемая лирическим субъектом эпиграмматическая стратегия, несмотря на вполне дружественный тон стихотворения, не позволяет «посланческому» началу в полной мере раскрыться. Намечившееся взаимодействие между лирическим «Я» и адресатом сходит на нет, диалог не состоялся.

Особое значение игровой принцип приобретает в «цикле» «<Новогодних мадригалов и эпиграмм>», который составил важную часть подготовленного Лермонтовым новогоднего розыгрыша. По воспоминаниям А.П. Шан-Гирея, стихотворения «были написаны по случаю одного маскарада в Благородном собрании, куда Лермонтов явился с огромной книгой судеб под мышкой, в этой книге должность кабалистических знаков исправляли китайские буквы, вырезанные... из черной бумаги, срисованные в колоссальном виде с чайного ящика и вклеенные на каждой странице; под буквами вписаны были стихи, назначенные разным знакомым, которых было вероятно встретить в маскараде» [Лермонтов в воспоминаниях современников 1989: 39]. Со слов отца о новогоднем вечере рассказывает и дочь А.П. Шан-Гирея Л.А. Лизогуб: «...Лермонтов на одном маскараде был одет магом (предсказателем) и для этого сделал сам книгу, на страницах которой наклеил какие-то загадочные буквы, по которым предсказывал судьбу обращавшейся к нему публике» [Литературное наследство 1948: 127]. По-видимому, в

замысел автора входила не только установка на узнавание («стихи, назначенные разным знакомым...»), но и момент разоблачения, «провозглашения правды» («предсказатель» «с огромной книгой судеб...»), на которое дает право маскарадная свобода от ограничений и светских условностей¹².

Как это ни парадоксально звучит, но именно маскарад, призванный скрывать, прятать сущность человека под покровами маски, позволяет открыть истинное лицо каждого.

Своеобразие авторского отношения к адресатам определило диапазон жанровых форм, составляющих «цикл»: от восторженного мадригала до сатирической эпиграммы. Несколько новгородных миниатюр выдержаны в восхищенно-восторженной манере мадригала («Бартеневой», «Додо», «Уваровой»). Есть мадригалы, не лишённые игриво-шутливой интонации, допустимой правилами светских приличий и хорошего тона («Нарышкиной», «Щербатовой»). Включены в «цикл» и шутливые мадригалы, близкие к юмористическим эпиграммам, в которых сочетаются и дружеская приязнь, и легкая, необходимая насмешка. Наконец, ряд стихотворений являют собой образцы сатирической эпиграммы, не попадающие в сферу «семантической относительности».

Особый интерес представляют те произведения «цикла», в которых запечатлевается сложное, неоднозначное отношение лирического субъекта к адресату. «Приближаясь» к партнеру, лирический субъект может «повторять», имитировать «линию поведения» собеседника, иронически «остраняя» или пародируя ее. Здесь обнаруживается миметический аспект импровизационной игры, которая предстает как игра-театрализация (что вполне созвучно праздничной атмосфере маскарада, розыгрыша). По мысли М. Эпштейна, «в миметической игре происходит постоянное совмещение и расслоение индивидуальностей, как бы вибрирующих своими контурами: актер то входит в образ персонажа, то выходит из него» [Эпштейн 1988: 300; см. также:

¹² О маскараде и маскарадной игре с присущей ей раскованностью, неожиданностью и непредсказуемостью см.: [Лотман 1994: 135-137].

Хейзинга 2001: 29]. Отсюда – возможность кокетливой игры, шуточных намеков и ироничных комплиментов.

Так, в стихотворении «Н.Ф.И.»¹³ дружеское пожелание, на первый взгляд, исполнено доброжелательности и сочувствия к адресату, трепетной заботы:

*Дай бог, чтоб вечно вы не знали,
Что значат толки дураков,
И чтоб вам не было печали...
От шпор, мундира и усов;
Дай бог, чтоб вас не огорчали
Соперниц ложные красы,
Чтобы у ног вы увидали
Мундир, и шпоры, и усы! (I, 256).*

Однако в слове лирического субъекта чувствуются отголоски ее, «Н.Ф.И.», взгляда на мир. Людская молва названа *«толками дураков»* (хотя это «наименование» вполне может быть отнесено и к «зоне сознания» лирического «Я»). Причина огорчений адресата – это именно *«ложные красы» «соперниц»*: в этом скрыто, «про себя» убеждена «Н.Ф.И.», и носитель переживания, легко, между строк проговаривая ее «потаенную» мысль, льстит ей. Словно уступая настойчивым просьбам «Н.Ф.И.», которую утомляют и огорчают *«шпоры, мундир и усы»*, лирический субъект желает ей избавиться от этой «печали». Но за внешней досадой своей героини лирический субъект усматривает и кокетливо скрываемое желание непременно увидеть *«у ног»* своих те самые *«мундир, и шпоры, и усы»*.

¹³ Стихотворение обращено к знакомой Лермонтова, предмету его юношеского увлечения Наталье Федоровне Ивановой, к которой относится ряд стихов 1830–1832 гг. (так называемый ивановский «цикл»). По мнению исследователей, разрыв с Н.Ф. Ивановой относится к лету 1831 года. Таким образом, к моменту написания рассматриваемого произведения отношение Лермонтова к адресату переменилось (что объясняет возможность создания эпиграммы-мадригала). См. об этом: [Эйхенбаум 1935: 25-29; Эйхенбаум 1961: 309-314; Лермонтовская энциклопедия 1999: 180-181].

Рефрен (с небольшой вариацией) «*мундир, и шпоры, и усы*» служит «смысловой осью» стихотворения и «работает» на создание комического эффекта. Метонимическое обозначение офицера через детали его обмундирования явно лежит в зоне восприятия «Н.Ф.И.». Носитель же переживания не просто воспроизводит «чужое слово», но иронически обыгрывает его. Повторение метонимического ряда, усиленное интонацией перечисления (особенно навязчивой в пуанте благодаря повторяющемуся союзу «и») подчеркивает его «предметность», вызывает ощущение «слепого» перечня деталей, лишённого смысла и значения (как будто не об офицере вовсе речь, а о «шпорах» и «усах» как таковых!). Повтор строки («контрапункт») иронически выражает замкнутость всех чаяний адресата на пресловутых «*шпорах, мундире и усах*». Лирическое «Я», играя словом адресата, раскрывает суетность, «мишурность» его истинных притязаний. Доброе пожелание граничит с ироничной ремаркой, хотя и незлобивой, тоже в своем роде «кокетливой»¹⁴.

Мадригал, готовый перерасти в эпиграмму, представляет собой и стихотворение «Мартыновой». Восьмистишие выдержано в дидактическом тоне и напоминает некий философско-нравоучительный пассаж. С этим связано и использование глагола в повелительном наклонении (резкое «*не спорьте*»). Той же цели служит и витиеватый синтаксис (все стихотворение – одна сложная синтаксическая конструкция), призванный оформлять целую цепочку мыслей в их взаимосвязи и создающий «раздумчивую», медитативную интонацию. В свою очередь, и охватная рифмовка как бы «тормозит» стих, «оттягивая» следующее ожидаемое созвучие:

Когда поспорить вам придется,

¹⁴ В связи с этим кажется не вполне убедительной точка зрения Т. Ивановой, полагающей, что «Н.Ф.И.» – «эпиграмма», «заставляющая вспомнить нападки Чацкого на страсть к чинам и увлечение мундиром: "Мундир, один мундир!"» [Иванова 1950: 74]. Надеемся, нам удалось показать неоднозначность отношения лирического субъекта к адресату, которая свойственна именно эпиграмме-мадригалу, а не эпиграмме как таковой.

Не спорьте никогда о том,
Что невозможно быть с умом
Тому, кто в этом признается;
Кто с вами раз поговорил,
Тот с вами вечно спорить будет,
Что ум ваш вечно не забудет
И что другое все забыл! (I, 258).

Может быть, нравоучительный тон субъекта переживания иронически воспроизводит характер речи любящей «поспорить» «Мартыновой»?

Любезно преподносимый в замысловатой форме комплимент содержит иронию по отношению к адресату. Именно она, «Мартынова», чей «ум» «вечно не забудет» любой, кто хоть «раз» «поговорил» с ней, волей-неволей признает себя умной и, следовательно, подпадает под сформулированный ей же самой закон: «Невозможно быть с умом / Тому, кто в этом признается». Не лучше ли, следуя совету лирического субъекта, впредь «не спорить» по этому поводу?

Но ироничное и несколько обидное наставление лирического «Я» – это все же комплимент той, к кому обращен мадригал-эпиграмма. Осмеивая мудрствующую красавицу, он не может не сохранять расположение к последней. Носитель сознания, преклоняясь перед «умом» адресата, кажется, даже не в силах найти слов, чтобы передать свой восторг и восхищение (тавтология: «...Тот с вами вечно спорить будет, / Что ум ваш вечно не забудет / И что другое все забыл!»).

Ироническая «подсветка» похвалы в адрес «Мартыновой» не отменяет самой похвалы. Именно комплимент, а не взрывной пуант завершает стихотворение. Мадригал, обладающий эпиграмматическим потенциалом, который «прочитывается» между строк, так и не реализует его в полной мере.

Воспроизведение стратегии адресата может быть способом его «изобличения». Таков, например, мадригал-эпиграмма «Кропоткиной»:

Я оклеветан перед вами;
Как оправдаться я могу?

Ужели клятвами, словами?

Но как же! – я сегодня лгу!.. (I, 259).

Любезная шутка в адрес «Кропоткиной», лаконичная и интонационно выразительная, кажется репликой, учтиво произнесенной на светском рауте. Каждый стих мадригала представляет собой простое предложение (последний – два предложения), по своему интонационно окрашенное, что позволяет передать «музыку» живой разговорной речи. В первой строке («*Я оклеветан перед вами...*») повествовательного характера за наружным спокойствием и чувством собственного достоинства угадывается иронично-обходительная вкрадчивость – тональность второго стиха («*Как оправдаться я могу?*»). Интонационное напряжение усиливается благодаря шутивому риторическому вопросу, содержащемуся в следующем предложении («*Ужели клятвами, словами?*»), в котором «восходящая» вопросительная интонация подкрепляется перечислительной. И – внезапный резкий интонационный и смысловой «слом»: два коротких восклицательных предложения («*Но как же! – я сегодня лгу!...*»), в которых за напускным недоумением видно шаловливое чувство превосходства и игривая радость человека, введшего адресата в заблуждение.

Но, надевая маску «лгуна» и «позера», лирический субъект иронически воспроизводит и, по сути, пародирует светскую манеру общения, тот стиль поведения, при котором «слова» теряют свою цену, стоящие за ними смыслы становятся относительными и легко переходят в свою противоположность («*Ужели клятвами, словами? / Но как же! – Я сегодня лгу!...*»). Пародийная форма, в которую облечена невинная с виду любезность, усиливает иронию носителя переживания по отношению к адресату – участнице светского «маскарада». За любезностью скрывается ироничная, хотя и смягченная, но все же насмешка.

Однако подобная трансформация игровой стратегии лирического субъекта «расшатывает» «твердый каркас» эпиграмматического жанра, требующего однозначности позиции носителя переживания. В связи с этим в позднем эпиграмматическом творчестве Лермонтов уже не стремится к преодолению «кон-

сервации формы», но, напротив, подчеркнута традиционен. «Фамильярность», снисходительная ироничность лирического субъекта уступает место враждебной отчужденности и бескомпромиссности. На смену веселой раскованности «play» приходит регламентированная игра-«game», завершающаяся неизбежным поражением «оппонента».

Яркий пример – «<Эпиграммы на Ф. Булгарина >» (I и II – 1837). Поводом для сатирического выступления Лермонтова послужила, как известно, деятельность самого Ф.В. Булгарина, писателя, журналиста и издателя, адресата многочисленных памфлетов и эпиграмм (А.С. Пушкина, П.А. Вяземского, Е.А. Баратынского, Д.В. Давыдова, А.Е. Измайлова и других, в том числе неизвестных авторов) [см.: Селезнев 2008: 13-24].

Установлено, что в лермонтовской эпиграмме «Россию продает Фадей...» речь идет о выходе в свет многотомного труда Ф.В. Булгарина «Россия в историческом, статистическом, географическом и литературном отношениях» (1837), разрекламированного им же самим на страницах «Северной пчелы» (30 и 31 марта 1837 года)¹⁵. Однако среди современников Лермонтова бытовало мнение, что «Ручная книга для русских всех сословий» написана вовсе не Булгариным, а сотрудником «Северной пчелы» кандидатом философских наук Н.А. Ивановым; Булгарин же беззастенчиво присвоил себе его работу. В эпиграмме угадывается и другой смысл. В русском обществе еще помнили о том, что Булгарин, поляк по национальности, в 1811-1812 году воевал на стороне французской армии, более того, принимал участие в походе Наполеона на Россию [Рейтблат 1999: 87-93; Рейтблат 1993: 72-82]. Наконец, под «продажностью» мог подразумеваться и коммерческий характер деятельности популярного журналиста, и его связь с III отделением, также известная современникам.

¹⁵ «При всем уважении к трудам моих предшественников и при отвращении моем от всякого фанфаронства и самохвальства, я должен, однако, сказать прямодушно, что я в русской истории вижу совсем не то, что видели в ней мои предшественники» [цит. по: Найдич 1994: 58].

Но каламбурная двусмысленность не является в данном случае знаком сложности, неоднозначности отношения лирического субъекта к объекту-адресату: оно выражено более чем определено. Политическое ренегатство Булгарина, «патриотического предателя» (П.А. Вяземский), становятся предметом уничтожающей сатиры Лермонтова. Факт «продажности» «Фадей» уже не подлежит никакому сомнению, границу чести и бесчестия он давно перешел («*Россию продает Фадей / Не в первый раз...*»). На повестке дня теперь не возможность нарушения верности самому важному и дорогому в жизни («*продаст жену, детей*») и, наконец, «совесть»), а вопрос «цены» предательства:

Он совесть продал бы *за сходящую цену...*

Однако очередная «сделка» – но уже не «с совестью», а в связи с продажей самой «совести», – к досаде «Фадей», невозможна. Почему же?

Да *жаль*, заложена в казну (II, 98).

Для адресата эпиграммы «*совесть*» уже давно утратила свое значение и стала предметом торга. Пуант, заключенный в последнем двустишии, акцентирован благодаря парной рифмовке (аВаВсс), выделяющей и в то же время объединяющей последние важные в смысловом отношении строки. «Мужские» окончания рифмующихся строк («*цену́*» // «*казну́*») придают остроте особую «жесткость», резкость звучания. Сардонический смех лирического субъекта не знает полутонов и недомолвок. Уничтожающая оценка носит характер приговора, не подлежащего обжалованию.

Если в первой эпиграмме «дилогии» игра слов («*Россию продает*») все-таки несколько «стирается», теряется в пространстве шестистишия, то во второй эпиграмме – лаконичном и емком двустишии – найденный ранее каламбур выдвигается на первый план:

Россию продает Фадей

И уж не в первый раз, злодей (II, 99).

Перечисление-градация уступает место резкому смысловому слову: измена родине и финансовое предприятие получают один статус – статус очередной «сделки». И слово «злодей»

здесь звучит гневно, резко саркастически. Заключительное стихотворение «дилогии», таким образом, усиливает сатирическое звучание первого.

Итак, анализ игровых стратегий лирического субъекта позволяет выявить специфику эпиграмматического образа миропереживания и показать направление его трансформации в лирике М.Ю. Лермонтова. В эпиграммах 1829-1831 годов «линия поведения» носителя сознания варьируется от традиционно эпиграмматического внезапного нападения-разоблачения до стратегии игры-импровизации. В последнем случае лирическое «Я» вводит объект осмеяния в «зеркальный» мир, область «всеобщей относительности», где все предстает в двойном освещении: за похвалой видна ирония, за насмешкой - сочувствие.

«Театрализованный», «импровизационный» тип миропереживания, уводящий от однозначности отношения лирического субъекта к адресату, свойственной канонической эпиграмме, по сути обнаруживает предельные возможности жанра, последнюю степень его «растяжения», за которой произведение утрачивает жанровые очертания эпиграммы и соотносится уже с иным жанром, с другим типом «моделирования» образа миропереживания. Поэтому устремленность к выходу за «границы» жанра, сказывающаяся в ранних эпиграммах, уступает место очевидной традиционности эпиграмм второго этапа творчества.

Опыт создания произведений в эпиграмматическом жанре, связанный с необходимостью «вместить» в малое («тесное») стиховое пространство виртуозно «выписанный» игровой «сюжет», стал для художника своеобразной школой поэтического мастерства, лаконичности и точности высказывания, тем пробным камнем, на котором оттачивался лермонтовский «железный стих».

Литература

Анненский И. Юмор Лермонтова // Анненский И. Книги отражений. – М., 1979.

Афанасьев В. Лермонтов. – М., 1991.

- Афанасьева Э.М.* «Моя мольба» и «Юнкерская молитва»: поэтика шуточных «молитв» М.Ю. Лермонтова // Вестник Томского гос. пед. ун-та. – Сер. «Гум. науки (Филология)». – 2000. – №6.
- Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
- Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. – М., 1984.
- Грехнев В. А.* Мир пушкинской лирики. – Н. Новгород, 1994.
- Гридина Т. А.* Языковая игра: стереотип и творчество. – Екатеринбург, 1996.
- Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М., 2005. – Т. 2.
- Ермоленко С. И.* Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы. – Екатеринбург, 1996.
- Ермоленко С. И.* Эпиграмма в поэтическом наследии М.Ю. Лермонтова // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX века. – Екатеринбург, 1997.
- Иванова Т.* Москва в жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. – М., 1950.
- Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: в 6 т.. – М.;Л.:, 1954.
- Лермонтовская энциклопедия.* – М., 1999.
- Литературное наследство.* – Т. 45 – 46. М.Ю. Лермонтов. II. – М., 1948.
- Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. – СПб., 1996.
- Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб., 1994.
- М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников.* – М., 1989.
- Найдич Э.* Эпиграммы // Найдич Э. Этюды о Лермонтове. – СПб., 1994.
- Рейтблат А. И.* Булгарин и Наполеон // НЛО. – 1999. – № 40.
- Рейтблат А. И.* Ф.В. Булгарин и Польша // Русская литература. – 1993. – № 3.
- Селезнев М. Б.* Литературная репутация Ф.В. Булгарина в литературно-эстетических дискуссиях 1820–1840-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2008.
- Тынянов Ю. Н.* Литературный источник «Смерти поэта» // Вопросы литературы. – 1964. – № 10.

- Федоров А.В.* Лермонтов и литература его времени. – Л., 1967.
- Хворостьянова Е. В.* Эпиграммы Д.Д. Минаева на Б.М. Маркевича // Анализ одного стихотворения / под ред. В. Е. Холшевникова. – Л., 1985.
- Хейзинга Й.* Homo Ludens. Человек играющий / пер. с нидерл. В.В. Ошиса. – М., 2001.
- Холшевников В. Е.* Основы стиховедения: Русское стихосложение. – СПб.; М., 2002.
- Эйхенбаум Б. М.* Основные проблемы изучения Лермонтова // Литературная учеба. – 1935. – № 6.
- Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. – М.; Л., 1961.
- Эпштейн М.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков. – М., 1988.
- Schiller F.* Sämtliche werke in 10 baenden. – Bd. 1: Gedichte. Aufbau – Verlag. 1980.

©Ермоленко С.И., 2009

©Скобелева М.Л., 2009

А.В. Кубасов
Екатеринбург

ИГРОВАЯ ЭСТЕТИКА ТВОРЧЕСТВА ЧЕХОВА

В мемуарах И.А.Бунина сохранилась характеристика личности Чехова как игровой, креативной не только в творчестве, но и в повседневном общении: «Он очень любил шутки, нелепые прозвища, мистификации; в последние годы, как только ему хоть ненадолго становилось лучше, он был неистощим на них; но каким тонким комизмом вызывал он неудержимый смех! Бросит два-три слова, лукаво блеснет глазом поверх пенсне... А его письма! Сколько милых шуток было в них всегда, при их совершенно спокойной форме!» [Бунин 1988: 159]. Современный исследователь заостряет мысль Бунина до формулы: «Чехов – человек игры» [Золотоносов 2007: 97]. Очевидно, что личность писателя, одну из граней которой можно охарактеризовать как «*homo ludens*», непосредственно воплощается в его игровой эстетике. Та в свою очередь может и должна рассматриваться в разных аспектах, на разном материале, в разные периоды жизни и творчества художника. Мы ограничиваем свою задачу исследованием двух вариантов создания игрового дискурса в чеховских текстах: в первом случае будет разобран механизм эвфемизации, во втором – игровое поле повести «*Степь*», исследованное с точки зрения номинации героев.

Одно из ключевых понятий, необходимых для описания скрытой игровой стихии в творчестве писателя, – пресуппозиция. Ср.: «Пресуппозиция –...фоновые знания говорящего и слушающего (пишущего и читающего, адресата и адресанта, отправителя и получателя речи), на основании которых в процессе порождения, выражения и восприятия смысла осуществ-

ляется экспликация имплицитного, подразумеваемого, предназначенного для сообщения содержания» [Лисоченко 1992: 12-13]. Диалогическая природа пресуппозиции базируется на категориях *сознание автора* и *сознание читателя*.

Пресуппозиция по своей природе диалогична, так как обязательно имеет порождающий компонент [Падучева 1996: 233]. У Чехова представлен осложненный вариант пресуппозиции. Сложность его связана с тем, что порождающий компонент в свою очередь тоже диалогичен и выносится за рамки текста, в котором встречается пресуппозиция. Иначе говоря, пресуппозиция оказывается отмеченной, но недостаточно подкрепленной текстуально. Осложнение пресуппозиции у Чехова связано со скрытой аллюзивностью.

Поясним сказанное на примере из рассказа «Неосторожность». Начинается он так: «Петр Петрович Стрижин, племянник полковницы Ивановой, *тот самый*, у которого в прошлом году украли калоши, вернулся с крестин ровно в два часа ночи» [Чехов 1983-1988: 6, 64]¹⁶.

С самого начала рассказа герой подается как некое знакомое читателю лицо. Безличный повествователь не столько представляет героя читателю, сколько напоминает ему о нем как о заведомо известном – «*тот самый*». Не теряя позиции вненаходимости по отношению к художественному миру данного произведения, читатель одновременно приобщается к кругозору повествователя, вплотную приближаясь к художественному миру рассказа. Между читателем и автором устанавливается предельно короткое расстояние, позволяющее первому приблизиться к мировидению второго. Двойственность позиции читателя, заданная пресуппозицией, является одним из важнейших моментов, необходимых для уяснения смысла рассказа. Устанавливается молчаливая конвенция автора с читателем о том, что по-

¹⁶ В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в круглых скобках тома и страницы, набранной курсивом. Серия писем обозначается буквой П. Все выделения курсивом, кроме специально оговоренных случаев, принадлежат нам.

следний, во-первых, знает объясняющий контекст творчества данного биографического автора, выходящий за рамки одного произведения; во-вторых, читатель знает объясняющий контекст, связанный с чужими произведениями; в-третьих, читатель знает объясняющий контекст, связанный как с произведениями данного автора, так и с чужими произведениями. Для Чехова чаще всего подходит третий, более сложный вариант.

В данном случае пресуппозиция отсылает к тем вещам Чехова, в которых *калоши* являются профанным символом религиозности («Панихида», «Убийство», «Человек в футляре», «Вишневый сад»). Ср. в рассказе «Панихида»: «На нем суконное пальто с желтыми костяными пуговицами, синие брюки навыпуск и солидные калоши, *те самые громадные, неуклюжие калоши, которые бывают на ногах только у людей положительных, рассудительных и религиозно убежденных*» (4, 351). В «Вишневом саде» Петя Трофимов, ищущий неведомо куда запропастившиеся свои калоши, подтекстно характеризуется автором комедии как человек, по-своему тоже «религиозно убежденный». Само оформление фразы из рассказа «Неосторожность», ее подчеркнутая «мелочность», которой предстоит в будущем сыграть решающую роль, – все это наводит на мысль, что здесь еще скрыт и пародийный элемент. Выражение *тот самый* не только отсылает к чужому источнику, но и имплицитно содержит согласие автора с читателем, который узнал героя, сопоставил его с чужим героем («Да, это тот самый герой, о котором вы догадались», – так можно было бы передать смысл авторской игры).

Фраза из чеховского рассказа «Неосторожность» содержит аллюзивную отсылку к гоголевскому произведению. «Вы знаете Агафию Федосеевну? *та самая*, что откусила ухо у заседателя» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»). Фраза эта включена молодым Чеховым в разряд казусов. В «Календаре «Будильника» на 1882 год» в заметке 4 апреля сказано: «В сей день Агафья Федосеевна откусила ухо у заседателя» (1, 156). Завязка в «Неосторожности» подтекстно связана с чужим произведением, которое порождает

скрытую игру автора с чужим произведением и с читателем. Дело не сводится к обыгрыванию одной фразы из повести Гоголя. Она вся входит в художественный мир чеховского рассказа, но не непосредственно, а лишь как диалогизирующий фон, разъясняющий смысл рассказа, как часть пресуппозиции. Аллюзия на Гоголя позволяет читателю быть более свободным в восприятии произведения, к чему подталкивает его и сам автор. Финал рассказа «Неосторожность» оставлен открытым. Фраза из гоголевского произведения об откушенном Агафией Федосеевной ухе заседателя становится одним из потенциальных ответов на то, что могло произойти в дальнейшем с Петром Петровичем. Это выходит за рамки непосредственного сюжета рассказа, связанного с кругозором автора, но входит в более широкий и свободный **ассоциативный сюжет рассказа**, который формируется как автором, так и читателем на основе и данного текста, и его контекстуального окружения.

Одной из реализаций игрового дискурса у Чехова является использование эвфемизмов. Эвфемистичность достаточно распространена на протяжении всего творчества писателя, но особенно она характерна, конечно, для лингвокреативного мышления Антоши Чехонте и тесно связана с такой особенностью его поэтики, как доминирование оговорочного, преломленного слова. Суть такого слова в том, что, помимо своей направленности на предмет, оно имеет вторую, скрытую направленность на это же явление через чужое сознание, через чужое творчество. Условием раскрытия второй направленности является элемент общности в пресуппозициях автора и читателя. В этом случае между ними возникают конвенциональные отношения: автор заключает с читателем как бы негласный договор о наличии подтекстной информации. Рассмотрим ряд примеров.

В рассказе «Современные молитвы» молодой поэт обращается к одной из девяти муз, покровительнице любовной поэзии «Эрате, музе эротической поэзии: «С тех пор, как я стал тебе молиться, Эраточка, ни одно мое стихотворение не похерено. Все прошли! *Тралала! Тралала!*» (2, 39). Герой рассказа в своей речи совершает незаметную подмену, которую необходимо от-

рефлектировать. Молодой поэт ставит знак равенства между эротической и любовной поэзией, хотя это, конечно, не тождественные понятия. Герой представлен автором как конъюнктурщик, знающий вкусы толпы, а главное – приоритеты цензуры. Власть допускает в прессе эотику, но не допускает критики. В отличие от настоящих поэтов, певец «Эраточки» не поклоняется музе, а молится ей, как языческому идолу, который помогает ему заниматься выгодным делом. (Подтекстное сравнение музы с языческим кумиром позже будет важно для авторской концепции в рассказе «Ионыч»). Семантический сдвиг становится одним из средств косвенной характеристики героя.

Важной «игровой трансформой» [Гридина 2008] в приведенном отрывке является номинация музы. Узуальная, устойчивая форма «Эрато» трансформирована в эмоционально окрашенную форму деминутива. Обращаясь к своей музе как к «Эраточке», поэт тем самым как бы переносит ее из условного прошлого в зону фамильярного и даже интимного контакта. Он обращается к ней так, как, вероятно, в известных заведениях принято обращаться к женщинам легкого поведения. Завершает речь героя эвфемизм «тралала!», в котором выражается радость героя. По своей функции слово близко к междометию. Кроме того, «тралала» означает все то, что находится за гранью считающегося «приличным» и допустимым даже в эротической поэзии. Особенностью семантики данного эвфемизма является его суммарный, условно-номинативный характер, обусловленный тем, что связь между означаемым и означающим в процессе эвфемизации не задана семантикой звукоподражания.

В чеховедении неоднократно отмечались элементы родства между поэтикой творчества и эпистолярного наследия писателя. Письма порой играют роль своеобразных комментариев, эксплицирующих скрытый смысл внеположного им художественного текста. В письме Н.М. Ежову, молодому товарищу по перу, собиравшемуся жениться, Чехов пишет: «...у женатого человека совсем иное мировоззрение, чем у холостяка. *Тру-ла-ла малопомалу выдыхается и уступает свое место более чувствительным романсам...*» (II, 2, 307). «Тру-ла-ла» и «романс» приобре-

тают в контексте данного письма условно-терминологическое значение. Первое характеризует легкомысленное поведение холостого мужчины, более вольного в отношении с женщинами, чем женатый человек, который должен переходить к другому по содержанию и тональности «музыкальному репертуару».

В процитированном отрывке из письма Чехова Ежову представлено явление, которое мы называем **эвфемистической индукцией**. Суть ее в том, что вторичный эвфемизм рождается за счет первичного. Эвфемизм производит перекомпоновку в семантической структуре другого слова. Явно эвфемистическое «тру-ла-ла» меняет очередность и значимость узуального и окказионального значений слова «романс». Первичный эвфемизм усиливает двусмысленность другого, при этом основное лексическое значение его отступает на второй план, а самое главное – вступает в своеобразный «диалог» с только что родившимся эвфемистическим добавочным смыслом. «Чувствительный романс» в контексте письма Чехова становится обозначением одной из поведенческих моделей человека, противопоставленной другой, выраженной эвфемизмом «тру-ла-ла».

Эвфемизм позволяет в некоторых случаях увидеть внутритекстовый потаенный диалог автора чеховского произведения с героем. В рассказе «Свидание хотя и состоялось, но...» Гвоздиков ожидает свидания со своей «обже», то есть объектом воздыхания. Прочтя ее записочку, он в восторге восклицает: «Любим! Любим!! Любим!!! Как я счастлив, черт возьми! О-о-о! Тру-ля-ля!» (1, 174). Табуированный денотат, субститутом которого выступает эвфемизм, связан здесь с сознанием автора. Для героя же эвфемии как таковой нет, он лишь выражает свои эмоции. Эвфемистическое «тру-ля-ля» уточняет и отчасти опровергает расположенный в климаксе троекратный повтор слова «любим». Гвоздикову кажется, что его любят, сам же он готов лишь на интрижку. Эта авторская оценка выводится и раскрывается через эвфемизм. Прямая речь принадлежит одному субъекту речи – герою, но в ней скрыто два субъекта сознания, разведенных ценностно. Эвфемизм передает авторское видение ситуации, для героя «тру-ля-ля» есть лишь непосредственная реакция радости

на выражение чувств его «обже». Слово это, кстати, тоже эвфемизм, не синонимичный «возлюбленной» или «любимой». «Обже» характеризует мужской лексикон и обозначает ту, с которой можно завести интрижку.

Степень и мера проявления эвфемистичности у Чехова могут градуироваться. Исходный эвфемизм может стать производящим для другого эвфемизма, производного первой степени, тот, в свою очередь, для эвфемизма, производного второй степени. Далее эвфемизация становится менее выраженной и трудноуловимой. Поэтому степени ее производности достаточно ограничены.

Производные эвфемизмы передают табуированное понятие в приглушенном, редуцированном виде. Эвфемизм «тру-ля-ля» у Чехова жанрово связан с опереттой. Они соединены между собой по принципу метонимии. В тех случаях, когда речь идет об оперетте, там вероятно проявление производной эвфемистичности. Разберем первую фразу рассказа «Смерть чиновника»: «В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор, Иван Дмитрич Червяков, сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на «Корневильские колокола» (2, 164). Оперетта Планкетта важна здесь не столько сама по себе, сколько как указатель на определенный комплекс ассоциаций. Очевидно, Иван Дмитрич явился в театр, чтобы посмотреть на опереточных див. Потому он и пришел без жены, которая мешала бы в полной мере наслаждаться их созерцанием. Занимая место во втором ряду кресел, то есть в непосредственной близости от сцены, герой все-таки запасся биноклем, который обеспечивает ему возможность рассмотреть запретные «детали» на сцене (зрительные табу). Для автора же важно то, что этот оптический прибор искажает масштаб и характер видения Червяковым не только сцены, но и себя самого и окружающего его мира, что приводит героя в конечном итоге к веселой катастрофе.

Номинатив «Корневильские колокола» играет в рассказе роль производного эвфемизма, мера иносказательности его ниже, чем первичного эвфемизма, которого непосредственно в данном тексте нет. Эвфемистичность в данном случае выходит за рамки

одного произведения и выводится из системной общности чеховского гипертекста, элементы которого связаны художественным единством. Червякова, пришедшего посмотреть оперетту, влечет то, что в других рассказах обозначено как «тру-ля-ля» – эротический, фривольный элемент. Итогом игры с производным эвфемизмом становится скрытая метатеатральность текста: герой находится в театре, и все происходящее с ним воспринимается тоже как некий неявный «театр», «режиссером» которого является автор, человек играющий.

То, что мы разобрали, можно назвать производным эвфемизмом первой степени. Эвфемизм, производный во второй степени, по логике, должен быть связан с имплицитным представлением уже самой оперетты. «Тру-ля-ля» становится в этом случае недостаточной формой вуалирования смысла. Как следствие, первичный эвфемизм отчасти подвергается дисэвфемизации, становясь эквивалентом табуируемого денотата. Возникает цепочка опосредований: табуированное явление из сексуальной сферы → «тру-ля-ля» (первичный эвфемизм) → оперетта (вторичный эвфемизм) → знак оперетты. Если предложенная модель верна, то в художественном тексте должны связываться все явления, в том числе первое и последнее.

В «Дяде Ване» Войницкий дважды обращается к Елене Андреевне как к Helene (13, 80, 104). Казалось бы, использование французской огласовки русского имени всего лишь житейская мимолетность, дополнительный штрих к образу дяди Вани, очевидно, свободно владеющему французским языком. Однако этого мало. Форма «Helene» вместо привычного «Елена» является «словом с лазейкой», говоря словами М.М. Бахтина или, точнее, преломленным словом, имеющим две смысловые направленности. Оно должно вывести читателя на ассоциации с опереттой Жака Оффенбаха «Прекрасная Елена» – «La belle Helene». Конечно, имя, переданное латиницей, всего лишь один из знаков, ведущих в сторону известной оперетты, но знак важный. В тексте пьесы автор создает целое поле значимых деталей, связанных с имплицитным обобщающим образом оперетты. Лоуренс Сенелик в работе, посвященной связи персонажей «Дяди Вани»

с героями античности и оперетты, писал: «Если он (Чехов – А.К.) использовал античные мотивы, то почти никогда это не был Гомер или Вергилий, а всего лишь переименованная Оффенбахом мифология» [Сенелик 1991: 94] Из-за «la belle Helene» возникает один из конфликтов пьесы между Астровым, Войницким и Серебряковым. Чехов и в пьесе следует игровой стратегии травестии: в известном мифе Парис должен выбрать одну красавицу из трех. У Чехова же перевернутая ситуация – выбирать из троих мужчин должна женщина. Идентификация табуируемого денотата связана с цепочкой ассоциаций: от переданного латиницей имени к оперетте, далее от нее к скрытой авторской оценке героев и ситуации в целом. Естественно, что возможен и обратный процесс: от перевернутой мифологически-опереточной ситуации к осмыслению имени героини. Показательно, что Астров видит в Елене Андреевне («прекрасной Елене») ее потенциальную готовность на «тру-ля-ля»: «Говорите же, говорите, где мы завтра увидимся? (*Берет ее за талию.*) Ты видишь, это неизбежно, нам надо видеться. (*Целует ее; в это время входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери.*)». (13, 97). Очевидно, что другие знаки оперетты в пьесе и следующее из них как следствие неназванное «тру-ля-ля» связаны между собой достаточно тонкой, но все же прочной нитью.

В дальнейшем Чехов оперирует сложившимися моделями эвфемистического замещения, создавая многозначность и скрытую характерологию. Иначе говоря, там, где герой исполняет тот или иной «чувствительный романс» или легкомысленно напеваает «тра-ла-ла» / «тру-ля-ля», есть имплицитно выраженная оценка того или иного поведенческого типа.

В зрелом творчестве Чехова дважды встречается эквивалент раннего «тру-ля-ля». Это знаменитая и странная «тара-рабумбия». Первый раз это выражение использовано писателем в рассказе «Володя большой и Володя маленький». Один из героев его, Володя маленький, заводит интрижку с замужней женщиной. Об этом прямо говорится в произведении. Но есть и косвенная авторская оценка этого: «Потом он посадил ее к себе на одно колено и, качая как ребенка, запел: «Тара...рабумбия!

Тара...рабумбия!» (8, 224). Эвфемистичная «тара-рабумбия» здесь становится уже символом. Она передает оценку автором и Софьи Львовны, и ее отношений с мужем и любовником.

В своей предпоследней пьесе Чехов вновь использует то, что было найдено им когда-то во времена Антоши Чехонте, хотя, конечно, в более сложной форме. В «Трех сестрах» «тара-рабумбию» напевает Чебутыкин. Об эвфемистичном содержании этих слов см. работу английского исследователя: [Рейфилд 1993: 99].

Эвфемистический потенциал слова может реализоваться не только на лексико-семантическом уровне, но и на графическом и синтаксическом. Будучи средством характеристики героев, эвфемизм может маркироваться автором графически и, как следствие, интонационно. Разберем пример из рассказа «В овраге»: «О красоте Липы уже говорили в Торгуеве, и только смущала всех ее ужасная бедность; рассуждали так, что какой-нибудь пожилой или вдовец женится не глядя на бедность, или возьмет ее к себе «так», а при ней и мать сыта будет» (10, 149). Эвфемистичность второго «так» ярче выступает на фоне местоименного наречия, играющего роль семантического «отвеса» для второго «так». Кавычки, которые использует автор, играют двойную роль: они свидетельствуют о том, что перед нами слово молвы (форма рассеянного разноречия, по М.М.Бахтину), кроме того, они позволяют выявить позицию автора, который дистанцируется от морали торгуевского обывателя, ханжески рассуждающего о другом человеке как о товаре. Маркированное «так» выступает как достаточно прозрачный эвфемизм содержанки. Филистерская мораль жителей Торгуева проявляется в том, что, избегая «неприличного» слова, они допускают существование ненормальных отношений и даже признают их благом для бедной девушки. Уясняя смысл эвфемизма «так», читатель одновременно постигает и внутреннюю форму топонима Торгуево. Это наименование воспринимается как эвфемизированное прозвище жителей села: в Торгуеве живут торгоши живыми душами.

Разберем из того же рассказа еще один маркированный эвфемизм, который интересен тем, что в нем актуализирован социально-профессиональный характерологический потенциал: «Но вот и сам старик Цыбукин вышел на середину и взмахнул платком, подавая знак, что и он тоже хочет плясать русскую, и по всему дому и во дворе в толпе пронесся гул одобрения: «*Сам* вышел! *Сам!* (курсив Чехова – А.К.)» (10, 156). Слово «сам» намеренно употреблено Чеховым трижды. Различия графические, контекстуальные (повествование и прямая речь) обуславливают различия грамматические и смысловые. В первом случае слово *сам* – местоимение в определительно-выделительном значении, во втором случае оно выступает как субстантиват, обозначающий субъект действия. В третьем случае *сам* – предикат в неполном предложении при опущенном субъекте ([он] *сам*). Таким образом, на грамматическом уровне происходит своеобразное возрастание значимости слова. Набранное курсивом «*сам*» синонимично слову «хозяин». Это слово дается как «речевая примета» купца. Чаще всего эвфемизм кодирует табуированную лексику, здесь же он выступает не столько для смягчения запретного, сколько для выражения подобострастного отношения толпы к «хозяину жизни». И вновь автор дистанцируется от «общего мнения», окрашивая слово «*сам*» скрытой иронией.

Эвфемизм у Чехова может создаваться и на основе калькирования словообразовательной модели табуированного слова. Начнем с примера из письма Чехова О.Л. Книппер: «Дуся моя славная, вот что ты должна сделать перед отъездом в Питер: посмотри, какое у меня есть белье в Москве, и напиши подробно. Сколько рубах, сколько *подоконников* и проч.» (П, 11, 182). «Подоконники» здесь, конечно, прозрачный эвфемизм «неприличных» подштанников. Эвфемизация у Чехова, помимо литературной, имеет еще и семейную традицию. Игра эвфемизмами была свойственна старшему брату писателя, Александру. В августе 1882 года он писал Антону о своем пребывании в родном Таганроге и в частности замечал: «Был у меня И.В.Попов и в беседе с ним я узнал несколько новых слов,

напр., глагол «осатанеть», еже есть – охалатиться. Далее, невыразимые именуются у него «соединенными штатами», северными и южными, смотря по степени приближения к телу» [Александр Чехов 1939: 73]. «Невыразимые» – эвфемизм, приобретающий ироническую окраску за счет возникающих литературных аллюзий с программным для русского романтизма стихотворением В.А. Жуковского «Невыразимое». В интерпретации Александра «соединенные штаты» – это эвфемизм, производный от «невыразимых» – первичного эвфемизма. Есть и элемент фоносемантики, обыгрывающей «рифмующиеся» штаты / штаны.

Для альбома своего приятеля, М.М.Дюковского, Чехов придумал шуточные «права и обязанности помощника инспектора»: «В одежде он (помощник инспектора – А.К.) ничем не отличается от инспектора, но на случай могущего быть пожара, дабы г. обер-полицеймейстер мог отличить старшего от младшего, должен спать ночью без невыразимых. Сенат разрешает ему *спаньё в невыразимых* только в том случае, если инспектор согласен спать в штанах» (18, 30). Штаны здесь не табуируются, а вот на «подштанники» уже наложено табу. Комический эффект создается здесь за счет корреляции чиновничьей иерархии с созданной креативным автором условно-знаковой «системой одежды». Инспектор соотносится с помощником инспектора так, как соотносятся штаны с «невыразимыми», то есть с подштанниками.

Эвфемизм может быть дан в тексте как готовый, а может рождаться и «на глазах» читателя, который тем самым приобщается к лингвокреативной деятельности автора: «Хоронили мы как-то на днях молоденькую жену нашего старого почтмейстера Сладкоперцева. Закопавши красавицу, мы, по обычаю дедов и отцов, отправились в почтовое отделение «помянуть» (2, 263). Так начинается юмористическая сценка «В почтовом отделении». Во время поминального обеда происходит разговор дьякона с вдовцом: «Она была верна мне, несмотря на то, что ей было только двадцать, а мне уже скоро шестьдесят стукнет! Она была верна мне, старику!

Дьякон, трапезовавший с нами, *красноречивым мычанием и кашлем выразил свое сомнение.*

– Вы не верите, стало быть? – обратился к нему вдовец.

– Не то что не верю, – смутился дьякон, – а так... Молодые жёны нынче уж слишком того... *рандеву, соус провансаль...*» (2, 263)

Порождение эвфемизма происходит в данном случае пошагово. Вначале несогласие с мнением собеседника выражается дьяконом невербальными средствами – «красноречивым мычанием и кашлем», которые выступают как своеобразные «доречевые» эвфемизмы или жестовые «предэвфемизмы». Далее обратим внимание на фразу дьякона, заканчивающуюся неопределенным «а так...». О слове «так» уже говорилось в связи с рассказом «В овраге». В раннем произведении оно является первой попыткой героя выразить словами свою оценку происходящего. Проблема номинации табуируемого явления решается героем не сразу, и его фраза обрывается. Третья попытка повторяет вторую, дьякон вроде бы останавливается на той же неопределенности («молодые жёны нынче уж слишком того...»), но потом он все-таки подбирает для характеристики молоденькой жены Сладкоперцева смягченную оценку, используя генерализацию («жёны») и два эвфемизма, «общим знаменателем» которых является их французский колорит. Слово «рандеву» косвенно связано с «любовно-семейной» темой разговора и выступает в речи героя в функции краткого прилагательного. «Жёны рандеву» равнозначно «жёны неверны». Второй эвфемизм, «соус провансаль», кажется неточным, не изосемичным «рандеву». Однако в сознании дьякона, очевидно, Прованс, замещающий по принципу метонимии Францию, предстаёт как страна свободной и доступной любви. Ассоциация героя, скорее всего, обусловлена непосредственной бытовой ситуацией: почтмейстер и дьякон показаны за обедом, где этот самый «соус провансаль» может являться обычной бытовой реалией. Для дьякона соус оказывается ближайшим мотиватором для его ассоциации.

В качестве переходного звена к следующей части остановимся на пресуппозиции, которая связана со скрытой номинацией

героя через подтекстный фразеологизм: Макар – «На бедного Макара все шишки валяются». Напомним, что одним из псевдонимов Чехова был Макар Балдастов. Не комментируя подробно, приведем примеры онимов, в основу которых положена идиома, которая составляет суть героя и так или иначе обыгрывается в рассказах: Пеплов – «Посыпать главу пеплом»; Груздев – «Назвался груздем – полезай в кузов»; Телегин или Пятеркин – «Пятое колесо в телеге»; Ергунов – латинское крылатое выражение «*Cogito, ergo sum*»; Осип – «Осип охрип, а Архип осип»; Петр и Павел «Превращение из Савла в Павла». Читательская пресуппозиция связана с раскрытием подтекстной фразеологической семантики имени, фамилии. Между фамилией героя и его судьбой, «предсказанной», намеченной с помощью фраземы, возникают диалогические отношения. Читатель ожидает, как правило, подтверждения своих догадок.

Фамилия одного из героев пьесы «Дядя Ваня», Илья Ильич Телегин, обыгрывает фразеологизм «пятое колесо в телеге». Фразеологизм актуализирует скрытую в фамилии сему «приживал, лишний человек». Особенность данной номинации героя заключается в том, что фразема осложнена литературным ассоциативным потенциалом. Имя и отчество героя, думается, недаром тождественны имени и отчеству известного литературного героя. Прецедентным литературным образом здесь выступает Илья Ильич Обломов. Можно сказать, что Телегин – это литературный потомок героя Гончарова. Таким образом, антропоним героя содержит в себе имплицитные редуцированные размышления автора над судьбой обломовского типа в условиях 80-х годов 19 века.

Другой вариант обыгрывания фраземы «пятое колесо в телеге» представлен в форме фамилии героя рассказа «Первый дебют» – Пятеркин (4, 306). Авторская установка на игровую ситуацию изначально задается в заголовке, содержащем тавтологию, смысловую избыточность. В фамилии героя актуализируется значение «лишний человек», подобный пятому колесу в телеге.

Фамилия учителя русского языка Пивомедова («Экзамен на чин») отсылает к сказочному клише: «Я там был, мед, пиво пил, по усам текло, а в рот не попало». Фамилия строится по принципу инвертирования сказочной формулы: если бы было прямое следование ей, то логична была бы форма «Медопивов». Рассказ – через фамилию одного из героев – обретает дополнительный штрих жанра «современной сказки для взрослых». Рассказ и заканчивается неким подобием сказочного пира: «Через час Фендриков шел с учителями в трактир Кухтина пить чай и торжествовал» (3, 39).

Более сложный случай представлен в рассказах «Драма», «Накануне поста» и «Ионыч». Начальные слоги имени Павел Васильич образуют нарицательное имя – *пава*, синонимичное слову «павлин». Позже, в «Ионыче» будет по-другому обыграна эта форма. Один из героев будет назван прямо «Павой»: «Пава, изобрази!». Мальчика-слугу, видимо, зовут Павел. Потенциально возникает и его отчество – Васильич. Таким образом, через номинацию героя намечается контур будущей жизни героя: мальчик на побегушках со временем станет солидным Павлом Васильичем и кто-то другой будет у него выступать в роли «павы». Ср. в рассказе «Встреча»: «Эх ты, пава, и посмеяться с тобой нельзя, сейчас и обижаешься» (6, 127). В том же рассказе «Встреча» герой дает мотивировку своего имени:

– ... Тебя как звать?

– Ефрем, парень...

– Ну, а меня – Кузьма... Чай, слышал, как свахи говорят: я за своего

Кузьму кого хочешь возьму» (6, 118).

В рассказе «Бабы» мальчика зовут Кузька. Форма в данном случае также имеет внутренний мотиватор в виде фразеологизма «показать кузькину мать». Весь рассказ можно рассмотреть с помощью ключа, как развертывание этого фразеологизма, не озвученного автором, но структурно значимого для смысла образа героя.

Таким образом, номинация героев у Чехова всегда внутренне мотивирована и обычно обыгрывается в сюжете произведения,

отражается в судьбе героя, в перспективной наметке его будущего или в определении прошлого. Принципы игрового моделирования антропонимов в творчестве писателя достаточно многообразны и слагаются в единое смысловое поле, в котором отражаются авторские интенции, авторское мировидение. Покажем это на примере программного произведения Чехова – его повести «Степь».

«Степь» можно отнести к жанру повести не только на основании ее достаточно значительного – по меркам Чехова – текстового объема, но и на основании такого признака, как «густонаселенность» образами-персонажами. После публикации повести в письме Суворину 29 августа 1888 года Чехов писал о том, что «скрип колес, ленивая походка волов, облака пыли, черные, потные лица полсотни человек – все это врезалось» (П., 2, 321) в его память. Действительно, пожалуй, ни в одном из произведений Чехова нет такого многообразия действующих лиц, как в «Степи». Разнообразны и принципы номинации ее героев с помощью имен собственных. Проблему именования литературных героев Чехова нельзя отнести к числу недостаточно разработанных. Укажем на последние исследования в этой области [Шебалов 2005; Wasiluk 2005; Атанасова 2007].

Концентрированная ассоциативность, связь имени с внутри-текстовыми элементами и затекстовыми делает их узловыми точками повествования: «Общее свойство семантики имени собственного – ее суггестивность, то есть накопление разного рода коннотаций и семантических компонентов, идущих от ассоциаций в тексте и за текстом» [Фонякова 1990: 33]. Антропонимы образуют в повести особую семиосферу, то есть знаковое пространство, отражающее некие общие закономерности данного художественного текста и отчасти чеховской поэтики в целом. Попытаемся через анализ антропонимов выйти к пониманию некоторых особенностей языковой креативности Чехова и авторской концепции повести.

Принцип двоичности в номинации героев: Иван Иваныч, Мойсей Мойсеич, «Христофор Христофорыч». Принцип дво-

ичности в качестве поэтологической установки заявлен автором в сильной текстовой позиции – в самом начале повести. Описывая «ошарпанную бричку», рассказчик тут же замечает: «Она тарахтела и взвизгивала при малейшем движении; ей угрюмо *вторило* ведро... В бричке сидело *двое* N-ских обывателей... Кроме только что описанных *двух* и кучера Дениски, неутомимо стегавшего *по паре* шустрых гнедых лошадок, в бричке находился еще один пассажир – мальчик лет девяти...» (7, 13).

Кроме явной двоичности, есть и скрытая. Формы ее проявления в «Степи» достаточно разнообразны. Присмотримся, например, к возрасту главного героя. Ему около девяти лет. Девятка – цифра особая. Она единственная обладает способностью, зеркально «переворачиваясь», обращаться в шестерку, своего цифрового антитетического двойника. (Эта особенность девятки / шестерки, но в другой функции обыграна Чеховым и в «Палате № 6» [Кубасов 2003]). Число 6 неоднократно встречается в «Степи» в тексте повести: у Мойсей Мойсеича шестеро детей; возчиков, с которыми едет Егорушка, тоже шестеро.

Двоичность – одна из нумерологических примет смерти (усопшим традиционно приносится кратное двум количество цветов). Мотив смерти – один из сквозных в произведении. Он связан с образом кладбища, на котором покоятся бабушка Егорушки и его отец, вспоминаются два креста, поставленные на месте убийства купцов, страшные истории Пантелея и др. В зачине повести Егорушка отделен от «N-ских обывателей». Можно ведь было написать и так: «В бричке сидело трое пассажиров». Однако в таком случае Егорушка объединялся бы с дядей и с отцом Христофором не столько физически, сколько экзистенциально. Двоичность и имплицитно связанная с нею тема смерти не затрагивает прямо главного героя, он вне ее, а точнее, – на касательной к ней. Недаром описание кладбища и смерти бабушки даны через «остраненное» детское восприятие мальчика. При этом автор апеллирует к прошлому опыту девятилетнего героя: «Егорушка *вспомнил*, что когда цветет вишня...» и т.д.

Важное замечание сделано в начале шестой главы повести. Егорушка, глядя «на глубокое небо», проникается мыслями о

вечности и одиночестве. Метафизические размышления мальчика переданы в зоне речи безличного повествователя, но при этом сознание героя резонирует с сознанием повествователя. Затем резонанс ослабевает и выделяется относительно бесприемное сознание Егорушки: «Вообразил он мертвыми мамашу, отца Христофора, графиню Драницкую, Соломона. Но как ни старался вообразить себя самого в темной могиле, вдали от дома, брошенным, беспомощным и мертвым, это не удавалось ему; лично для себя он не допускал возможности умереть и чувствовал, что никогда не умрет» (7, 66).

Номинация главных героев «Степи» строится на принципе двоичности. Имя и отчество их дублетны: Иван Иванович, Мойсей Мойсеич. У отца Христофора был духовник, преосвященный Христофор, благословивший своего тезку на путь служения Богу. Так что настоятеля «N-ской Николаевской церкви» по праву можно признать своеобразным «Христофором Христофоровичем».

Возникает вопрос о функции этой антропонимической двоичности. Чем она вызвана? Можно предположить, что дублетность носит до известной степени аллюзивный характер и отсылает читателя к гоголевским принципам номинации (ср., например, в «Ревизоре» – Антон Антонович Сквозник-Дмухановский, Ляпкин-Тяпкин, Бобчинский и Добчинский, в известном рассказе – Иван Иванович и Иван Никифорович). Гоголевский интертекст в «Степи» давно признается за аксиому. Очевидно, что Чехов ориентируется на великого предшественника не только в описаниях степи, но и в самих принципах поэтики, в частности, он творчески репродуцирует особенности именования героев.

Парность героев повести важна и в литературно-генеалогическом плане. Иван Иванович и отец Христофор представляют собой вариацию Дон-Кихота и Санчо Пансы. Ивана Иваныча можно назвать «рыцарем наживы». В этом отношении отец Христофор составляет ему полупародийного двойника, взявшегося за продажу шерсти «зятя Михайлы» не столько из корысти, сколько из интереса. Заметим попутно, что в рассказе «Человек в футляре» намек на пару Дон-Кихот и Санчо Панса

задается с помощью портретов двух рассказчиков. Иван Иванович (тезка Кузьмичова!) Чимша-Гималайский представлен как «высокий худощавый старик с длинными усами». В конце рассказа дан портрет Буркина: «Это был человек небольшого роста, толстый, совершенно лысый, с черной бородой чуть не по пояс» (10, 42, 53). Один с усами, другой с бородой, один худощавый, другой толстый. Это внутренне связанные антитетические двойники. Такими же являются и Кузьмичов с отцом Христофором. Проекцию на героев Сервантеса усиливает настойчиво повторяемый в повести мотив ветряных мельниц, который есть и в «Крыжовнике». Там упоминаются «ветряные мельницы села Мироносицкого» (10, 55).

Еще одна скрытая характеристика Кузьмичова дается через скрытую анимализацию и именное тождество. Иван Иванович – гусь. Номинация его оказывается «гусиной», она связывается с одним из персонажей «Каштанки». У всех животных цирковой труппы есть имена или клички. Каштанка – «Тетка», а гуся (умирающего в конце рассказа) зовут Иваном Ивановичем. Для поэтики Чехова справедлив принцип взаимобратимости: если гусь – Иван Иванович, то справедливо и обратное: Иван Иванович – тот еще «гусь».

Наконец, двойность воплощена и в некоторых репликах героев. Так, Мойсей Мойсеич обращается к своему брату: «Соломон! Соломон!». К жене: «Роза! Роза!». При мысли о сыне, которого, как и Егорушку, через год придется везти «в ученье», он вздыхает: «Ах, Наум, Наум!».

Безымянная старуха в избе, где возчики укрылись от грозы, повторяет: «Кушай, батюшка, кушай...»; «Страсти-то, страсти господни! Гремит, гремит, и конца не слышать...». Проявляется двойность и на уровне отдельных деталей.

Принцип палиндрома / инвертивности: Тит и Роза. Имя эпизодического героя повести – Тит – отражает конструктивный для всей повести принцип «двусторонности», палиндромной обратимости, связанной с ироническим модусом художественности, важным для поэтики повести. Имя «Тит» трижды возникает в тексте. Тит – рахитичный мальчик, «пухлый, с большим

оттопыренным животом и на тоненьких ножках». Микродиалог его и Егорушки сводится к обмену единичными репликами: «Оба молчали и чувствовали некоторую неловкость. После долгого молчания Егорушка спросил:

– Тебя как звать?

Щеки незнакомца еще больше распухли; он прижался спиной к камню, выпучил глаза, пошевелил губами и ответил сиплым басом:

– Тит.

Больше мальчики не сказали друг другу ни слова» (7, 25).

Вторично имя «Тит» возникает не в прямой речи, а в повествовании и связано оно с болезненным сознанием Егорушки: «Тит на тонких ножках подошел к постели и замахал руками, потом вырос до потолка и *обратился в мельницу*» (7, 90). Ироническая инверсия, связанная с кругозором повествователя, в плане бытового правдоподобия мотивирована измененным сознанием заболевшего ребенка. Ср. со сходным, но уже открыто ироничным приемом в рассказе «Драма»: «Мурашкина стала пухнуть, распухла в громадину и слилась с серым воздухом кабинета; виден был только один ее двигающийся рот; потом она вдруг *стала маленькой, как бутылка*, закачалась и вместе со столом ушла в глубину комнаты» (6, 229). В «Степи» вслед за картиной бреда Егорушки дается ироническая контроверза автора-повествователя, как бы разоблачающего видение своего героя: «О. Христофор, *не такой, каким он сидел в бричке*, а в полном облачении и с кропилом в руке, прошелся вокруг мельницы, и она перестала махать. Егорушка, зная, что это бред, открыл глаза.

– Дед! – позвал он. – Дай воды!» (7, 90).

Слово «дед» своеобразно «зарифмовано» со словом «Тит». Оба они палиндромны, оба активизируют скрытую авторскую иронию. Важен в этом отрывке еще один незаметный повествовательный кунштюк. Суть его в том, что отец Христофор представляется Егорушке в таком виде, в каком он его не видел. То есть повествователь на какое-то время передает герою своё ви-

дение. Сознание мальчика выходит за пределы своего пространства.

Отметим в приведенном отрывке смысловую незавершенность первой фразы. Мельница «перестала махать» чем? Руками или крыльями? Очевидно, что тем и другим. Возможен и такой вариант ответа: тем или другим. Палиндромная смысловая обратимость фразы здесь подкрепляется нарицательным словом-палиндромом. Егорушка обращается к Пантелею (а может, и к отсутствующему отцу Христофору, только что привидевшемуся ему), используя палиндромное слово «дед».

Палиндромная природа имени Роза менее очевидна. Чтобы ее раскрыть, надо обратиться к произведению, которое было опубликовано через три месяца после «Степи» в том же «Северном вестнике». Речь идет о рассказе «Огни». Там встречается пример онима, взятого из известной фразы-палиндрома: «А роза /упал/а н/а лапу /Азор/а». Герои «Огней» поминают собаку, у которой кличка Азорка. Этот пес является своеобразным «собачьим» ироническим двойником для фон Штенберга и Ананьева. Имя жены Мойсей Мойсеича омонимично нарицательному существительному из приведенной палиндромной фразы. Она – Роза. Ср. в записных книжках Чехова развернутый вариант этого антропонима – «Розалия Осиповна Аромат» (17, 53), где все три слова потенциально игровые. Имя Розалия, конечно, рождает ассоциат «роза – ароматный цветок». Игровая природа имени «Осип» обыгрывается в «Попрыгунье» с помощью известной скороговорки «Осип охрип, а Архип осип». Одорологические образы, инвертивные по отношению к розе, – одни из доминирующих при описании «постоялого двора», на котором живут Мойсей Мойсеич, его Роза и их дети: «Пахло в комнате чем-то затхлым и кислым» (7, 32). И другой раз: «...у него захватило дыхание от запаха чего-то кислого и затхлого, который был здесь гораздо гуще, чем в большой комнате...» (7, 38).

Палиндромность имен эпизодических героев и инвертивность текста коррелируют друг с другом. Последняя воплощена в повести имплицитно и проявляется через проекцию ее на чужой текст. Это, прежде всего, текст «Мертвых душ». В литера-

туроведении уже отмечалось, что схема «приезд – отъезд» («Мертвые души») меняется на противоположную, чеховский экипаж выезжает из города и только в конце повести возвращается в него» [Сухих 1987: 70]. Похожее заявление делает другой исследователь Чехова: «Инверсия представляет собой важнейший прием сюжетного и смыслового построения у Чехова» [Сендерович 1994: 129].

Принцип усечения / редукции: Атька / Катька, Ера / Егор Николаевич Князев. Усечение / редукция текста как знаковое явление, столь же важное для смысла повести, как двоичность и палиндромность, закрепляется в повести последним героем, вернее героиней. Она явно связывается автором с другим эпизодическим персонажем, с Титом, с помощью симметричной ситуации и сходного описания: «Около машины неподвижно стояла какая-то девочка, загорелая, со щекам пухлыми, как у Тита, и в чистеньком ситцевом платье. Она не мигая смотрела на Егорушку и, по-видимому, чувствовала себя очень неловко. Егорушка поглядел на нее, помолчал и спросил:

– Как тебя звать?

Девочка пошевелила губами, сделала плачущее лицо и тихо ответила:

– Атька...

Это значило: Катька» (7, 102).

Особенность представления имени внучки Настасьи Петровны заставляет читателя обратиться к главному герою, который почти через все произведение проходит с неполной номинацией. Предел редукции в номинации мальчика воплощен в обращении Дымова, использующего разговорную форму «Ера». Длительное время читатель не знает фамилии Егорушки. Его дядя, Иван Иванович Кузьмичов, является родным братом матери, поэтому его фамилия не может служить средством идентификации фамилии племянника. Лишь в последней восьмой главе повести, в последней сцене, когда Иван Иванович ведет разговор с Настасьей Петровной Тоскуновой, читатель узнает, что Егорушка – сын Ольги Ивановны Князевой. Обращение к разным фрагментам

повести позволяет, наконец, воссоздать полную номинацию: Егор Николаевич Князев.

Почему фамилия героя на протяжении всего повествования оставалась тайной и загадкой для читателя? Опять-таки вспоминаются «Мертвые души», где подлинное знакомство читателя с главным героем не открывает первый том произведения, а закрывает его. Но возникают и другие вопросы. Фамилия «Князев», конечно, образована от нарицательного существительного «князь», которое рождает определенные ассоциации. Не есть ли Егорушка в каком-то смысле «князь»? И не может ли это сыграть роль пуанта, способного внести коррективы, важные для понимания образа главного героя?

Для поиска ответа на эти вопросы, обратимся к одному фрагменту повести, содержащему элемент автоинтертекстуальности. Описание июльского вечера в «Степи» заканчивается фразой: «Пахнет сеном, высушенной травой и *запоздалыми цветами*, но запах густ, сладко-приторен и нежен» (7, 45). Выражение «цветы запоздалые» носит у Чехова «художественно-знаковый» характер и обращает нас к рассказу 1882 года с таким же заглавием. Один из главных героев этого произведения – «князь Егорушка» (1, 392). Герой этого «маленького романа» может быть спроецирован на героя «Степи». Двух разновозрастных, разнохарактерных Егорушек можно связать подобно тому, как в музыке связаны тема и ее вариация. Герой «Цветов запоздалых» воплощает потенциальное, возможное неблагоприятное будущее героя «Степи». Такого рода затекстный финал, реализующий «возможный сюжет», присутствовал в сознании Чехова. О нем говорится в известном письме Григоровичу: «В своей «Степи» через все восемь глав я провожу девятилетнего мальчика, который, попав в будущем в Питер или в Москву, кончит непременно плохим» (П., 2, 190).

Принцип усечения / редукации важен и для поэтики повести в целом. Привычному литературному сознанию она представлялась произведением без начала и без конца. Это отчасти воплощено в подзаголовке произведения – «История одной поездки». Сравни с подзаголовком «Скучной истории» – «Из записок ста-

рого человека». Точнее других суть претензий к манере Чехова сформулировал Михайловский, заметив в рецензии на сборник «В сумерках», что писатель предлагает «вопросы без ответов, ответы без вопросов, рассказы без начала и конца, фабулы без развязки» [Михайловский 1986: 207]. Но это был не недостаток, а сознательная установка автора, которую отражают в той или иной мере все элементы текста, в том числе и принципы номинации как главного героя, так и эпизодической, «случайной» Катьки / Атьки.

Ядро антропонимического пространства: Егорушка, Егорий, Ера...

Парадигма номинаций главного героя повести самая полная и разнообразная: Егорушка, Егор, Егорка, Егорий, Георгий, Егоргий, Егор Николаич, Ера, Ломоносов. Разные персонажи по-разному обращаются к мальчику. Повествователем же он неизменно именуется Егорушкой. Этот вариант имени, содержащий положительные коннотации, отсылает читателя к важнейшему «внесценическому» персонажу повести – матери Егорушки, Ольге Ивановне. Скорее всего, именно так она обращается к единственному сыночку. Литературной парой ей является «душечка» Ольга Семеновна, которая отдает свое нерастраченное материнское чувство сыну Смирнина: «Сашенька, – говорит она печально, – вставай голубчик! В гимназию пора» (10, 112). Косвенным доказательством того, что форма имени «Егорушка» идет от матери, является то, что сам герой представляется именно так, отвечая Пантелею на вопрос об его имени. Право употребления формы «Егорушка» принадлежит в тексте исключительно повествователю, которого с известной долей условности можно признать «литературным отцом» мальчика. Отчасти этим объясняется то, что родной отец главного героя удален из повествования, не оставлен автором в живых. С этой точки зрения приобретают профанный оттенок (но лишь в авторском кругозоре) слова отца Христофора, утверждающего, что Иван Иваныч для Егорушки «благодетель и вместо отца».

Каждый член парадигмы антропонимов главного героя реализует в разных ситуациях разновекторный и разнохарактерный

ассоциативный потенциал. В одном случае ассоциации тяготеют к полюсу позитивного, сакрального, связанного с Георгием-Победоносцем, святым покровителем Егорушки, в другом – к полюсу отрицательного, приносящего горе, связанного с тем, что герой закончит «непреренно плохим».

Вариант «Егор» представляется самым нейтральным и «неигровым» по отношению к своему полюсу – ироническому, ролевому «Ломоносову», данному в прямой речи отца Христофора. Однако на поверку оказывается, что и форма имени «Егор» обладает скрыто игровым потенциалом, но данным опять-таки не в кругозоре героя, а автора. Склонный к душеспасительным беседам, отец Христофор на остановке «в большом торговом подворье» после выздоровления Егорушки наставляет его на путь истины: «Он сделал серьезное лицо и зашептал еще тише:

– Только ты смотри, Георгий, боже тебя сохрани, не забывай матери и Ивана Ивановича. Почитать мать велит заповедь, а Иван Иванович тебе благодетель и вместо отца. Ежели ты выйдешь в ученые и, не дай бог, станешь тяготиться и пренебрегать людьми по той причине, что они глупее тебя, то *горе, горе* тебе!

О. Христофор поднял вверх руку и повторил тонким голосом:

– *Горе! Горе!»* (7, 99).

В трех строках дважды повторяется и выделяется интонационно и жестово «горе, горе». Если присмотреться к слову «горе», то легко заметить, что оно состоит из тех же самых букв, что и имя главного героя. Стоит лишь переставить букву «е» из конца в начало, и слово «горе» превращается в слово «Егор». Отрывок строится на обыгрывании фоносемантического компонента имени. При быстром и неоднократном произнесении «горе» получится кольцо, когда слово «Егор» переходит в слово «горе», и наоборот – «горе» в «Егора». То есть и здесь скрыт элемент иронической палиндромности текста. Неслучайной выглядит и начальная форма обращения о. Христофора – «Георгий». Эта форма рождает ассоциацию с небесным покровителем Егорушки – Георгием Победоносцем. Таким образом, на уровне подтекста возникает оппозиция: «победа» – «горе».

Открывает ряд номинаций героя форма «Егорушка», а заканчивает – «Ломоносов». Последняя номинация, помимо прочего, носит характер отсылки к началу повести, к тому эпизоду, когда отец Христофор утешает плачущего мальчика и рисует ему возможное светлое будущее: «Ломоносов так же вот с рыбаками ехал, однако из него вышел человек на всю Европу» (7, 15). В конце повести сравнение Егорушки с Ломоносовым прямо материализуется в обращении отца Христофора, который тоже предстает в ролевом облики, то есть герои создают игровую коррелятивную пару по принципу номинации: «Он снял кафтан и Егорушка увидел перед собой Робинзона Крузе. *Робинзон* что-то размешал в блюдечке, подошел к Егорушке и зашептал:

– *Ломоносов*, ты спишь? Встань-ка! Я тебя маслом с укусом смажу. Оно хорошо, ты только Бога призывай» (7, 96).

Таким образом, ролевая номинация героя открывает и завершает структуру повести, актуализируя ее циклическую замкнутость.

Графиня Драницкая и пушкинский интертекст. Польские корни героини усиливает и оттеняет сопровождающий ее Казимир Михайлович. Фамилия чеховской героини скроена по лекалам известной фамилии известной женщины. Графиня Драницкая окликает Елизавету Ксаверьевну Воронцову, польку по национальности, носившую до замужества фамилию Браницкая и связанную с Пушкиным во время его южной ссылки. Показательно, что сам писатель в письме А.Н.Плещееву от 9 февраля 1888 года «проговорился», уравнивая фамилии «Драницкая» и «Браницкая». Вторая номинация героини дана писателем в скобках как вариация первой. Говоря о возможном будущем своих героев, он замечает: «Глупенький о. Христофор уже помер. Гр. Драницкая (Браницкая) живет прескверно. Варламов продолжает кружиться» (П., 2, 195). Видимо, одесская страница жизни Пушкина почему-то была важна Чехову, намекнувшего о ней, кроме «Степи», еще и в повести «Дуэль», где поминается муж Елизаветы Ксаверьевны – Воронцов. Пушкинский интертекст в повести «Степь» еще нуждается в раскрытии и обосно-

вании, поэтому мы излагаем здесь лишь предварительные наблюдения.

Графиня Драницкая и Казимир Михайлович образуют антропонимическую пару: у графини в повести нет имени и отчества, а у ее спутника, Казимира Михайловича, нет фамилии. Об этом принципе номинации на материале рассказа «Гусев» мы писали в монографии [Кубасов 1998]. Так что они в определенной мере плане восполняют друг друга и отвечают принципу парности / двоичности, о котором уже говорилось.

Графиня дважды упоминается в повести. Первый раз она появляется на постоялом дворе Мойсей Мойсеича. Второй раз это происходит тогда, когда Егорушка думает «о счастливом Константине и его жене»: «Пришла ему почему-то на память графиня Драницкая... Он вспомнил ее брови, зрачки, коляску, часы со всадником...» (7, 78). Часы со всадником, думается, недаром завершают ряд деталей, оставшихся в сознании мальчика. Егорушка не бывал у графини. Он знает об обстановке ее усадьбы только с чужих слов («знакомые и Иван Иваныч, не раз бывавший у графини по делам, рассказывали много чудесного»). Часы остались в памяти, потому что необычны по богатству материала и характеру запечатленной позы: золотой всадник и вздыбленный конь с бриллиантовыми глазами, стоящий на утесе. Предметная деталь литературно ассоциативна. Позже аналогичный ход будет в «Даме с собачкой». Там «зачем-то» упомянута чернильница, изображающая всадника без головы.

Важным указателем для раскрытия пушкинского подтекста становится упоминание одной исторической личности, бывшей в центре внимания Пушкина. В седьмой главе происходит ссора между возчиками: «Да что ты ко мне пристал, *мазена?* – вспыхнул Емельян. – Я тебя трогаю?» (7, 82).

Обращение к «Полтаве» для поиска интертекстуальных связей со «Степью» обусловлено несколькими причинами. Во-первых, «Полтаву» или отрывки из нее припоминают некоторые чеховские герои. В частности, писатель обращался к поэме при создании драматического этюда «Лебединая песня (Калхас)» (11, 214), который создавался накануне «Степи», позже прямая

цитата из поэмы будет использована в «Черном монахе». Во вторых, наряду с «Капитанской дочкой», «Полтава» может быть включена в «степную энциклопедию», составленную из произведений русской литературы.

Интертекстуальные переключки между «Степью» и «Полтавой» не столь очевидны, как в случае с «Мертвыми душами». Портрет графини дан в повести в восприятии Егорушки: «Прежде чем Егорушка успел разглядеть ее черты, ему почему-то пришел на память тот одинокий, *стройный тополь*, который он видел днем на холме» (7, 42). Чем объяснить, что герою неожиданно «почему-то пришел на память» стройный тополь? С точки зрения психологии, здесь проявилась обычная ассоциативная связь, распространенная в повседневной жизни. Но у данной детали есть, очевидно, и скрытое литературное целеполагание. «Песнь первая» пушкинской «Полтавы» содержит описание Марии:

И то сказать: в Полтаве нет
Красавицы, Марии равной.
Она свежа, как вешний цвет,
Взлелеянный в тени дубравной.
Как тополь киевских высот,
Она стройна.

Литературная аллюзия рождает «возможный сюжет» в отношении эпизодической героини повести. Известно, что вступление к поэме посвящено М.Н.Волконской. Если отсылка к «Полтаве» определена нами верно, то возникает вопрос, почему использован антропоним «графиня Драницкая»? Вопрос оставляем пока открытым. Быть может, здесь важна сама модель номинирования фамилии: Драницкая / Браницкая / Раевская / Волконская.

Таковы особенности реализации игровой эстетики Чехова в отдельном произведении, рассмотренном нами в одном аспекте.

Литература

Атанасова Т. О поэтической ономастике Чехова // Международный симпозиум МАПРЯЛ «Инновации в исследованиях рус-

ского языка, литературы и культуры». Сб. докладов. Т.2. – Пловдив. 2007.

Бунин И.А. О Чехове // Бунин И.А. Собр. соч.: в 6-ти тт. Т. 6. – М., 1988.

Гридина Т.А. Языковая игра в художественном тексте. – Екатеринбург, 2008.

Золотоносов М.Н. Другой Чехов. По ту сторону принципа женофобии. – М., 2007.

Кубасов А.В. Проза А.П.Чехова: искусство стилизации. – Екатеринбург, 1998.

Кубасов А.В. Образ ада в произведениях Чехова и проблема эгоцентрических элементов // Вестник Тюменского гос. ун-та. № 3. – Тюмень, 2003.

Лисоченко Л.В. Высказывания с имплицитной семантикой. – Ростов н/Д. 1992.

Михайловский Н.К. А.П.Чехов. В сумерках. Очерки и рассказы // Чехов А.П. В сумерках. Сер. «Лит. памятники». – М., 1986.

Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). – М., 1996.

Письма А.П.Чехову его брата Александра Чехова. – М., 1939.

Рейфилд П.Д. Тара-ра-бумбия» и «Три сестры» // Чеховиана: Чехов в культуре XX в. – М., 1993.

Сендерович С. Чехов – с глазу на глаз. История одной одержимости А.П.Чехова. Опыт феноменологии творчества. – СПб, 1994.

Сенелик Л. Оффенбах и Чехов, или La belle Елена // Театр. 1991. №1.

Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. – Л., 1987.

Фонякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. – Л., 1990.

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30-ти тт. – М.: Наука, 1983-1988.

Шебалов Р.Ю. Ономастическая игра в ранней прозе А.П.Чехова. – Екатеринбург, 2005.

Wasiluk, J. Антропонимы в художественной литературе (на материале произведений А.П.Чехова) // Studia Rossica XV1. Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa. 2005.

©Кубасов А.В., 2009

Н.А. Кузьмина
Омск

КРЕАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ КНИЖНОЙ ФОРМЫ (СОВРЕМЕННАЯ АВТОРСКАЯ КНИГА СТИХОВ)

Понятие креативности, как известно, дефинируется в различных науках (американский психолог Тейлор еще в 1959 г. проанализировал более ста различных определений креативности). В синергетике креативность описывается как механизм возникновения порядка в хаосе, через хаос и благодаря хаосу [Князева, Курдюмов 2002: 194]. Именно креативная функция обеспечивает способность языка не только адекватно передавать готовые сообщения, но и создавать новые сообщения (тексты), непредсказуемые по автоматическим алгоритмам [Лотман 1996: 15-20]. Таким образом, креативность соотнесена с многовариантностью, случайностью, неопределенностью и неоднозначностью.

Используя понятийный аппарат теории систем, можно сказать, что книга – система третьего/четвертого порядков: *система естественного языка – система поэтического языка – система стихотворения – система книги*. Рассматривая книгу стихов в синергетическом аспекте, мы обнаруживаем креативные возможности самой книжной формы, и это представление о креативности не зависит от времени, оно **абсолютно**.

(1) Книга есть пример процесса суперпозиции – формирования сложной структуры из более простых. При этом выполняется существенное начальное условие: между фрагментами будущего целого должна быть определенная степень связи – “топология перекрытия”. Любая авторская книга стихов обладает общим уже по определению: это стихи одной творщей лично-

сти – следовательно, отображение, вербализация одного психоментального образа мира.

Иногда книга возникает естественно, как результат линейного процесса, когда поэт осознает, что он пишет не стихотворение как нечто самодостаточное, а именно Книгу («...цикл, написанный залпом», по выражению Михаила Кузмина). Пример этого рода – “Сестра моя – жизнь” Б. Пастернака, «Камень» О. Мандельштама, дебютные книги А. Ахматовой, М. Цветаевой, Н. Гумилева, почти все поэтические книги Вл. Ходасевича, в современной поэзии – “Кинематограф” Ю. Левитанского, поэтические книги А. Вознесенского, Веры Павловой, Виталия Кальпиди.

Однако гораздо чаще возникновение книги – нелинейный процесс “сборки” простых структур, которые уже живут и развиваются в своем темпомире, со своей скоростью. Иначе говоря, каждое стихотворение появляется в определенный момент, соотношенный со стрелой времени. Будучи создано, оно начинает двигаться во времени и в пространстве интертекста, восприниматься разными читателями, отдавать и накапливать энергию. Их объединение в одно целое диктуется главной идеей книги. Это и есть “мерило, определяющее отбор материала и место каждого фрагмента или текстового блока в структуре целого” [Князева, Курдюмов 1994: 116]. Леонид Латынин так описал процесс возникновения своей книги: «Задача, то есть рукотворный этап поэтической книги, возникает через энное количество времени жизни в тексте. Сначала возникает сам текст. Нельзя думать о том, как будет выглядеть птица, когда перед тобой всего лишь яйцо. Или даже точнее – перед тобой всего лишь дерево, которое ты вырастил. И должна появиться мысль, задача, сюжет, чтобы из этого дерева сделать скрипку или свирель» [В пространстве тысячелетия. <http://topos.ru/article/6022>].

В процессе рождения книги все стихотворения теряют свою абсолютную самостоятельность, становятся элементами, “кирпичиками” более сложной системы, создают один темпомир.

Некоторые стихотворения Ю. Левитанского из книги «Кинематограф» стали бардовскими песнями и в этом своем качестве

обрели собственное существование («Диалог у новогодней елки», «Собирались наскоро...», «Время слепых дождей», «Листья мокли под дождем», «Горящими листьями пахнет в саду» и некоторые другие), однако их значимость (в сосюрловском смысле) в структуре книги совершенно иная: они включены в реализацию единой ключевой метафоры *жизнь моя – кинематограф, черно-белое кино*, представляя (вместе с другими стихами) куски-кадры человеческой жизни, монтируемые «равно гениальным и безумным режиссером».

Известно множество фактов, когда поэт, выстраивая книгу, дописывал некоторые стихотворения, руководствуясь логикой замысла, другие переписывал, третьи исключал и бесконечно перераспределял порядок их следования в структуре целого: так, свою четвертую поэтическую книгу «Поверх барьеров» Б. Пастернак воспринимал как *опилки и высевки* из предыдущей – «Сестра моя – жизнь».

Пример более близкий к нашему времени: Вера Павлова в послесловии отмечает (несущественно, правда это или мифотворчество, игра с читателем), что при «переписывании» своей рукописной книги «Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви» (2006) она «обнаружила» пропуск тридцати стихотворений и вынуждена была их дописывать.

Автокомментарий В. Кальпиди к книге «Мерцание» (Пермь, 1995) раскрывает идею целостности книги, напряженные попытки автора уловить собственную логико-семантическую и структурную связь стихотворений: *Спазм «Алсу» и последовавший за ним судорожный выдох «Правил поведения во сне» закончился выдохом «О, сада»*. Такова главная ось книги «Мерцание» («О. сад»). Кстати сказать, завершает эту книгу раздел, озаглавленный *POST SCRIPTUM. «Сад мертвецов»*, который имеет амбивалентную семиотическую природу: он не принадлежит книге, он *после-текст* – и одновременно включен в нее. Кальпиди эксплицирует эту двойственность в авторском предисловии, следующем после заглавия: «У меня было много аргументов в пользу того, чтобы включить «Сад мертвецов» в книгу «Мерцание». Еще большее количество их настаивало на

противоположном ... результат их псевдоспора не то чтобы налицо, но на бумаге-то, как видите, вполне явлен».

В результате объединение отдельных произведений в книгу происходит синхронизация скорости их движения в интертексте. Далее, согласно законам синергетики, наступает момент обострения, то есть во всей объединенной области устанавливается новый, более высокий темп развития: целое развивается быстрее составляющих его частей [Князева 2000: 230]. Резонанс книги гораздо более мощный, чем резонанс отдельного стихотворения, даже опубликованного в специальном издании. Есть здесь и причины чисто технического характера (тиражи изданий, степень вероятность попадания к “своему” читателю), и причины, связанные с большей энергетической мощностью книги по сравнению со стихом.

(2) Возникающее целое, новая Книга, уже не равно сумме частей – оно качественно иное. Известны слова А. Блока о том, что он испытывал внутреннюю необходимость включить в книгу некоторые свои полудетские или слабые по форме стихотворения, многие из которых, взятые отдельно, не имеют цены. В лирической книге начинают по-новому восприниматься стихи “с ослабленной возможностью самостоятельного существования” (А. Кушнер), именно в структуре целого они оказываются неожиданно необходимыми, полноценно живущими, они являются логически существенными звеньями в общем замысле книги, без них она могла бы рассыпаться. В. Брюсов, публикуя сборник своих стихотворений «Все напевы», пишет, что многие из стихов появляются в печати впервые, ибо он не считал возможным печатать их отдельно: «только на своем месте, рядом с другими, эти стихотворения получают свой истинный смысл» [Брюсов 1973: 637].

В теории синергетики есть понятие самодотраивание, применяемое в основном к процессу креативного мышления. Самодотраиванием называют способность творческого мышления интегрировать целое из фрагментов, восполняя недостающие звенья, как бы перебрасывая мостики между ними. При этом происходит не просто объединение целого из частей, но само-

вырастание целого в результате самоусложнения этих частей. “Сам поток мыслей и образов в силу своих собственных потенциалов усложняется и спонтанно выстраивает себя” [Князева, Курдюмов 1994: 117]. По-видимому, именно эти процессы свершаются в книге стихов: дополнительная упорядоченность и дополнительные ограничения, налагаемые на поэтическую материю, приводят ее в движение, запускают механизм смыслообразования в границах нового целого.

Если обратиться к современной поэтической практике, то в уже упомянутой книге В. Павловой есть стихи, которые не просто обретают новый смысл в структуре целого – они вне этого целого или изменяют референцию, или оказываются вовсе нежизнеспособны. Некоторые примеры:

587

сначала
кончала.

848

вот мы и собрали
puzzle из двух деталей

Такие тексты выдержаны в стиле восточных стихотворных жанров *хокку* или *танка*, основанных на максимально нежестких конструктивно-синтаксических связях и потому допускающих предельно широкий спектр ассоциаций. Однако дело в том, что жесткая синтагматическая конструкция книги индуцирует в качестве обязательного (хотя, бесспорно, не единственного) конкретный смысл, отображая ситуацию физической, плотской любви.

(3) Авторская книга стихов становится *литературным фактом* (в тыняновском смысле): в ней обретает силу закона количество системообразующих элементов, их качество, статус в системе, «вес» (распределение на основные и «фоновые»), объединение в частные подсистемы по определенным правилам и под. Книга обретает временную прикрепленность и начинает самостоятельное существование в интертексте генерируя смыслы, в определенной степени не зависящие от воли автора. По

свидетельству Леонида Латынина, для него самого задуманная им книга и та же книга, прочитанная после определенных жизненных событий, «разнятся в своих смыслах»: «Оказывается, что подсознание тоже *форма разума*, но в его формулу обязательно входит *элемент времени*». Чрезвычайно интересен следующий факт, отмеченный в комментариях Е.Б. Пастернак и К.М. Поливанова: публикуя свои книги стихов (в 1933, 1935 и 1936 гг.), Пастернак сохранял неизменной их первоначальную композицию, тогда как, составляя сборники избранных стихотворений, вносил в тексты изменения, сокращая строфы, упрощая стилистику, давая своим стихотворениям новые названия [Пастернак 1989: 633].

В таком случае случайное или сознательное изменение одного из элементов системы приводит к изменению всей системы – ее разрушению, деформации или трансформации в качественно новое целое. Любопытный пример – два издания книги Веры Павловой «Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви», осуществленные издательством АСТ в 2006 и 2008 гг. Первое – «рукописный» вариант, второе – «гуттенберговский», задуманный, по свидетельству самой поэтессы, для того чтобы сделать книгу «более доступной по цене» (из письма В. Павловой автору этой статьи). Первое издание можно назвать прежде всего полиграфическим единством. Все «формальные» элементы издания (фотографии, детские рисунки, почерк, фактура букв, композиция обложки, титульного и последнего листа, фронтиспис) выступают как многократная трансляция в разных кодовых системах вынесенного на обложку вербального лейтмотива, который нельзя «доверить Гуттенбергу»: *От руки. / Из первых рук. / Из рук в руки.*

Книгу составляет тысяча и одно стихотворение, написанное от руки каллиграфическим почерком отличницы. Именно рукотворность становится архитектурной доминантой книги, определяющей содержательные и формальные доминанты. Рукописный текст очень личный, интимный («красивый почерк – разновидность ласки»). Только руке можно доверить некоторые «принципиально непечатные» стихотворения, которые говорят-

ся «на ушко», «из первых рук, из рук в руки». Рукописный текст сразу же вводит в поле зрения читателя неязыковые фактуры текста – *графическую* – расположение текста в пространстве страницы, книги, знаки препинания; *фактуру «начертания»* – почерк, шрифт, набор, правописание, *фактуру «раскраски»* – цвет букв, насыщенность цвета, живописность текста.

Понятно, что в «гуттенберговском» варианте прежняя архитектурно-доминантная доминанта утрачена и должна быть заменена новой. В этом качестве выступают перекрестные ссылки, создающие микроциклы из нескольких стихотворений, разрабатывающих один и тот же мотив, причем одно стихотворение оказывается включенным в несколько микроциклов. Объясняя новый принцип, В. Павлова пишет в предисловии: «Письма в соседнюю комнату: тысяча и одно объяснение в любви – книга с перекрестными ссылками на параллельные места. Потому что любовь – лабиринт.⁹¹² Потому что опыт⁴⁵¹ тут бессилён, и в сорок четыре любящий так же безоружен перед любовью, как в двадцать».

Стихотворение под номером 912 звучит следующим образом: *Любовь – лабиринт. Просыпаюсь во сне, / говорю себе: не кричи./ Разве вон то пятно на стене – / не копать твоей свечи,/ разве если идти след в след / и не перепутать следы, / утром не выйдешь на белый свет / утраченной чистоты?* А 451 стихотворение, начинающееся строкой *Опыт? Какой, блин, опыт!* отсылает к двум другим – 808 и 775, 808 возвращает к 775 и 451.

Новый композиционный принцип влечет существенные изменения во всей книге: «выдвинутые» в сильную позицию – на обложку – стихи заменяются другими: в первой книге это «ода рукописанию», во второй – автоэпитафия, выбитая *полужирным курсивом* на памятнике:

Вера

ПАВЛОВА

Река. Многострунная ива.

Кузнечики. Влажный гранит.

На нем – полужирным курсивом:

Здесь Павлова Вера лежит,

**которая, братья-славяне,
сказала о чувствах своих
такими простыми словами,
что, кажется, вовсе без них.**

И хотя в обеих книгах сохранено общее количество стихотворений (иное решение потребовало бы и изменения заглавия всей книги), их состав несколько изменился: из первой книги исключено около сорока стихотворений, во второй дописано около тридцати двух. Иным стал и порядок следования стихов, в частности, изменилось открывающее книгу стихотворение и – соответственно – заявленные им мотивы: в *Письмах-1* это семантика Дома, начало совместной жизни, утро нового дня после любви, су-прудество – пространство, где есть двое («Начало жилища...»). В *Письмах-2* – в первую очередь пространство внутреннего мира героини («Она спала среди цветов...»). В результате смыслообразование в *Письмах-2* свершается по иным законам, а саму книгу следует считать отнюдь не *пере-*изданием, а новым поэтическим целым и новым литературным фактом. Подчеркивает это обстоятельство уже то, что на обложке *Писем-1* актуализирована вторая часть заглавия книги – *Тысяча и одно объяснение в любви*, коррелирующее с предпосланным книге эпиграфом «*И Шахразаду застигло утро, и она прекратила дозволенные ей речи*» *Тысяча и одна ночь*, тогда как в *Письмах-2* первая – *Письма в соседнюю комнату*.

Можно сказать, что современные поэты осознают эту уникальность книги как *остановленного мгновения*: она на своих страницах фиксирует, останавливает процесс генерирования смысла автором, но, продвигаясь во времени как целое, неизбежно меняется. С этим ощущением связана «поэтика черновика», «поэтика молчания», призванная компенсировать утраченную динамику, а также новые издательские технологии. Андрей Сен-Сеньков в ответ на вопрос Линор Горалик о том, как он представляет себе идеальную книгу, книгу вне ограничений материального мира (времени, пространства, сил гравитации и проч.), ответил: «Помните Тцара? «Мысль рождается во рту»?

Каждый экземпляр книги должен быть в одноразовой обложке, неповторяющейся. Внутри — на каждой пятой странице крошечный CD-Rom. И на них (на каждом разное) ссылки, цитаты, песенки... Плюс в каждом экземпляре по одной отсутствующей странице. Весь тираж — 100. Многие слова от руки зачёркнуты, переписаны... Ещё там вклеены всякие бонусы из предыдущих книг. Ещё... Хватит. Всё равно этого не будет» [Сен-Сеньков А. Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-4/interview/>]. По сути, это рефлексы борхесовской философии существования уникальной незаменимой книги и сотен тысяч ее несовершенных копий.

(4) Книга в определенной степени уравнивает роль автора и читателя-интерпретатора, ибо понимание целостности книги есть одновременно интерпретация и самодистраивание смысла не только автором в процессе создания книги, но и читателем в процессе ее восприятия. Книга увеличивает возможности автора в формировании культурного контекста и прогнозировании направления интерпретации ее читателем и одновременно активизирует творческую самостоятельность читателя, декодирующего связи, обозначенные автором, и создающего новые, свои, ассоциативные «мостики» между «кирпичиками» книги. В современной книге это свойство нередко доведено до экстремума: ее можно читать по горизонтали, по вертикали, по диагонали, «челночным» или «шахматным» способом, возвращаясь к началу и т.п.

Так, один из критиков, рассуждая о «Мерцании», заметил, что его «можно читать разными способами. Можно — одни стихи, можно — совершенно самодостаточные комментарии. Можно — все вместе» [Бавильский // <http://yuryatin.psu.ru>]. Одна из последних книг Тимура Кибирова — «На полях “A Shropshire lad» (М., 2007) — выстроена как «вольный перевод», рефлексия по поводу стихов английского поэта Альфреда Хаусмана: на развороте страницы слева помещен оригинал на английском — справа «перевод» Кибирова. Таким образом, сама конструкция книги требует воспринимать кибировский текст как «вторичный» текст, палимпсест, хотя реальный «читательский маршрут» бу-

дет разным в зависимости от того, владеет ли и насколько хорошо читатель владеет английским языком.

Если определять креативность так, как это принято в лингвистике, через соотношение *система – норма – речь*, то креативность обнаруживает себя в нарушении существующих историко-литературных конвенций. Поэтическое (стихотворное) творчество, наверное, как никакая другая область языка, регулируется множеством исторически обусловленных канонов, норм, стереотипов, связанных с определенной литературной эпохой, литературным течением, предшествующей традицией. Попробуем описать их через оппозицию *конвенция/ современный поэтический узус*. Тогда **креативный потенциал выявляют новые тенденции** в формировании лирических сборников, воспринимаемые как нарушение сложившейся нормы. Обратимся к современной поэтической практике.

(1) безличное – личное. Сам факт появления авторской книги стихов может рассматриваться как некоторое отступление от канонов постмодернизма с его декларациями о непрерывно разворачивающемся тексте-ткани, отказывающемся от «записи об отцовстве», не знающем понятия цельности, «бесконечно открытым в бесконечность» (Р. Барт). В современной поэзии все отчетливее обнаруживается тенденция к «книгостроительству» – мышлению не отдельным стихотворением, а целой и целостной книгой-циклом, в которой, безусловно, возрастает роль авторского начала. Назовем имена Генриха Сапгира, Виктора Сосны, Веры Павловой, Тимура Кибирова, Льва Рубинштейна, Дм. А. Пригова, Елены Фанайловой, Полины Барсковой, Елены Шварц, Марии Степановой, Виталия Кальпиди, Сергея Завьялова и многих других. Некоторые поэты считают, что книга стихов – вещь настолько личная, даже интимная, что в идеале должна издаваться рукопись, поскольку бездушный и бесстрастный печатный станок нивелирует индивидуальные черты автора, вводит в диалог с читателем опосредующее механическое начало, выставляет напоказ, на всеобщее обозрение интимные переживания. Вера Павлова, создавшая «догуттенберговскую» книгу, в своем стремлении не одинока. Так, Елизавета Мнацака-

нова – поэт, музыкант и художник – полагает, что типографское исполнение книг искажает глубинную суть ее творений. Кстати, отчасти и по этой причине Мнацаканова предпочитает сотрудничество с журналом «Черновик», выпускаемым русским поэтом и историком авангарда Александром Очеретянским, публикациям в «нормальных» изданиях.

Хотя, справедливости ради, следует отметить, что многие поэты, рефлексируя по поводу появления книги, подчеркивают противоречивость самого процесса: подчиненность авторскому замыслу и одновременно независимость от его воли. Так, по В. Кальпиди, она *выстраивается* автором, *делается* с помощью определенных *техник* (*Техника написания книги была проста*). Этот процесс исключительно прозаичен (*Мысль сварганить книгу по схеме сиамских близнецов – тривиальна*). Он вовсе не сопровождается «почетным эскортом призраков вдохновения», в нем соединены *вдохновения выдох нечистый и позорная тяжесть труда*. Но вместе с тем происхождение Книги таинственно и трансцендентно, внеположенно человеческому существованию, *она извлекается из ниоткуда, по замашкам похожа на чудо, она как жест, что стряхнула десница (чья? – догадайтесь), новое небо, что рвется из высохшей кожи заката*. Книга обладает телеологической природой: она *пишется* (кем-то! – бессубъектная, безличная форма глагола здесь особенно значима), согласно собственной логике, даже независимо от пишущего-записывающего, *черным по белому, белым по черному, всяким на всяком*. Книга наделяется свойствами некоей высшей воли или высшего существа, диктующего эту волю, повелевающего поэту, преподающего ему уроки: *Не мы читаем книгу, а Книга читает нас* («Мерцание»); *Книгу читая, не раз уж блазнилось (да ведь?)/ Словно ты ею внезапно открыт и прочитан* (Лирический трактат); *то за горло возьмет втихомолку, покачает и снова возьмет, И не ставит обратно на полку, а презрительно набок кладет*.

Рассуждения современного поэта заставляют вспомнить философию Книги Стихов Стефана Малларме – своего рода Библии, где бессмертно место каждого слова и где целое замыка-

лось бы на себе и объясняло бы само себя через многочисленные переключки и соответствия: «В книге стихов всегда, врождённая, прорастает известная упорядоченность и теснит повсюду случай; ещё и для того нужна она, чтобы не оставалось места автору» [Верлен. Рембо. Малларме 1998: 586].

(2) текст – паратексты. Напомним, что, по Ж. Женетту, предложившему пятичленную классификацию типов интертекстуальных отношений, паратексты – это такие элементы книги, как *имя автора, заголовок, посвящение, эпиграф, предисловие, послесловие, комментарии, примечания, список литературы* или *список сокращений* и под. По определению Ж. Женетта, «паратекст – это то, что делает текст книгой, то, что позволяет предложить его в этом качестве читающей публике». «Хотя подчас трудно бывает определить, являются ли эти образования неотъемлемой частью текста, они во всяком случае окружают его и расширяют его границы. Они не только представляют текст читателю, но и обеспечивают присутствие текста в реальном мире, гарантируют его рецепцию и потребление... в форме книги...» [Genette 1987: 1-2].

О каждом типе паратекста можно говорить отдельно. Пунктирно обозначим только некоторые особенности. Именно в современной книге возрастает роль «рамочных» текстов, в которых автор, как правило, рефлексировывает по поводу книги как целого: ее замысла, внутренней логики, конструктивных доминант и т.д.

Нельзя не вспомнить поэтическую практику Д.А. Пригова, который писал *предуведомления* почти ко всем своим циклам и книгам, издал даже особый «Сборник предуведомлений к разнообразным вещам» (М., "Ad Marginem", 1995) и, вообще, воспринимал предуведомление как «свой опыт, свои способы развертывания текста», свою индивидуальную норму, когда значимым становится ее нарушение – отсутствие предуведомления. «Предуведомления нет и не будет» – так называется заглавная композиция альбома, представляющего собой аудиоинсталляцию, совместный проект Д.А. Пригова и группы молодых поэтов и музыкантов из Клим-клуба. «Перед нами Дмитрий Алек-

сандрович “без предуведомления”, Пригов “как Пушкин”...» – говорилось на презентации проекта [Китляр 1999].

Предисловие обязательно в книгах, написанных «от другого лица»: «выдуманного» «тезки» и «двойника» автора Генриха Буфарёва (Г. Сапгир «Герцихи») или одиннадцатилетнего мальчика, который читает Хармса, Асадова или Анненского, но «по известным причинам психиатрического порядка, изъясняется с трудом, почти бессвязно» и создает свой «странноватый мир» (Бахыт Кенжеев «Вдали мерцает город Галич: *Стихи мальчика Теодора*»). «Преамбула» открывает книгу-композицию Ларисы Березовчук «Обреченные на фальстарт», «Вместо предисловия» - книгу стихов Е. Фанайловой «С особым цинизмом». Е. Шварц заканчивает свою «книгу ответвлений» «Mundus Imaginalis» «Необязательным пояснением», а Лариса Березовчук («Обреченные на фальстарт») – «исполнительскими ремарками».

Особую роль в современной книге стихов играют *примечания и комментарии*, причем комментарий может выполнять функцию архитектурной доминанты. Назовем только две такие книги – «Стихи с комментариями» Аркадия Штыпеля (М., 2007) и «Мерцание» Виталия Кальпиди (Пермь, 1995).

В «Мерцание» входит 14 стихотворений с построчными комментариями к каждому, причем объем постскриптумов и примечаний едва ли не превышает общую площадь собственно стихов, а, по мнению некоторых критиков, по напору, экспрессии - возможно, и превосходит.

Книгу Штыпеля открывает следующее предисловие: «Водушеваясь книгами Ю.М. Лотмана и М.Л. Гаспарова, я решил заняться анализом собственных стихов. Потому что пока дожدهшься, чтобы это сделал кто-то другой, так и помереть недолго».

Будучи конструктивной доминантой и той, и другой книги, комментарий выполняет в них разную функцию. Комментарий для Виталия 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 природе творчества, соз-

дать со-вибрации между Автором, Текстом и Читателем, ощутить самому и показать читателю мерцание ускользающего смысла. Комментарий для Аркадия Штыпеля – это некий вызов традиции, осознанное нарушение законов жанра комментирования, декларируемый отказ от анализа содержания собственного сознания в пользу «объективного» смысла текста и самоирония по поводу возможности понять и истолковать его.

В конце книги В. Павловой «Четвертый сон» помещен «Словарь имен, понятий и сокращений», книгу Т. Кибирова «Интимная лирика» завершает «Список использованной литературы». И хотя оба списка сделаны с полным соблюдением требований научного стиля и жанра, их функциональная и смысловая нагрузка в составе книги стихов, конечно же, совершенно иная: с одной стороны, они способствуют формированию книги как целого, с другой – участвуют в смыслообразовании, наконец, нарушают линейность текста и создают возможность его чтения в разных направлениях.

Назовем также *заглавие* и *подзаголовок* – Книга стихотворений, Третья книга стихов («Новые сведения о Карле и Кларе» Л. Лосева), «Пятая книга» («Стихотворения» В. Кальпиди), Книга ответов («Mundus imaginalis» Е. Шварц), Книга стихов и поэтических римейков (В. Кальпиди «Контрафакт»), *эпиграф* или *эпиграфы* ко всей книге (их может быть не только один или два, но и шесть, как в книге В. Кальпиди «Контрафакт») и даже *оглавление*, которое становится самостоятельным текстом у А. Штыпеля («Четыре книги», каждая из которых имеет самостоятельное название и пронумерованный *перечень стихов*, где озаглавливание ведется по первой строке).

Приведенных примеров, как нам представляется, достаточно, чтобы убедиться в том, что в сегодняшней поэтической практике паратексты из дополнительных компонентов книги превращаются в обязательные.

(3) текст – формальные (технические) элементы книги

Мы имеем в виду элементы физической конструкции книги – *переплет, форзац, титульный лит и его оборот, фронтиспис*, а также такие компоненты аппарата издания, как *выходные дан-*

ные, тираж, индексы библиографической классификации, аннотация, библиография и т.п.

В уже упомянутой книге Веры Павловой «Тысяча и одно объяснение в любви...» (2006) все «формальные» (издательские, технические) элементы издания выступают не просто как часть авторского текста, но и как своего рода ключ к интерпретации ее как целостного поэтического феномена.

Во-первых, сам переплет сконструирован по принципу триптиха и – соответственно – может «прочитываться» как единая картина, состоящая из лицевой стороны, корешка и оборота, в то же время каждый элемент сохраняет отдельность и некоторую самостоятельность. Сразу же «заявлены» «скрепы» – маркеры целостности книжного пространства, как бы «перетекающие» из одного фрагмента триптиха в другой: фотография, детский рисунок, неязыковые фактуры (почерк, цвет и яркость букв etc) и комментирующее их стихотворение (дневниковая запись?): *От руки. / Из первых рук. / Из рук в руки*. Многократно повторенный заголовок *Письма в соседнюю комнату* расположен не линейно-горизонтально, как принято, но «сломан» углами фотоснимка и обрамляет фотографию. Подзаголовок *Тысяча и одно объяснение в любви*, помещенный в самом низу обложки, подключает интертекстуальный слой, поддержанный эпитафией «И Шахразаду застигло утро, и она прекратила дозволенные ей речи» *Тысяча и одна ночь*.

Три компонента переплета, рассмотренные по отдельности, обнаруживают повторяющиеся, однако не абсолютно симметричные элементы и создают ощущение музыкального ритма. Форма триптиха, думается, использована не случайно: в авторской аннотации подчеркнуто, что *от руки в наши дни пишутся только церковные записки и экзаменационные работы*. Вместе с тем, в отличие от религиозных канонических текстов, направление движения взгляда читателя при знакомстве с новым «триптихом» не задано жестко: можно двигаться справа налево – от лицевой стороны к оборотной, от изобразительных компонентов к строчкам, но можно, уловив предлагаемую игру, и наоборот, разогнув переплет, рассматривать слева направо – так, как смот-

рят картину, и в этом случае строчки окажутся своего рода камертоном, настраивающим слух и зрение читателя.

Передний и задний форзацы также необычны и информативно нагружены: на черном фоне проступают написанные от руки (тенью? мелом?) имена в традиционной для посвящения форме дательного падежа. В списке более трехсот имен, причем одни повторяются, иногда даже стоят рядом (*Вере, Вере; Марии, Марии*), сигнализируя о том, что принадлежат разным субъектам, другие образуют своего рода группы (*Альгису, Пятрасу, Гайлуте; Гидону, Ваграму, Ануш; Шэрон, Полу, Барбаре*), заставляя думать о некоей национальной, профессиональной или неформальной дружеской общности, третьи сами по себе достаточно необычны и, резонируя с культурными коннотациями «посвященного» читателя, обретают уникальную, единичную референцию (*Дмитрию Александровичу, Бахыту, Тимуру* или *Фазилу, Марлену*). Русские светские имена соседствуют с церковно-религиозными (*Агафангелу, Иоакиму, о. Алексею*), американскими (*Джеймсу, Стивену, Дереку*), французскими (*Жан-Батисту, Огюсту*), итальянскими (*Домиано, Федерико*), скандинавскими (*Ольгерду*) etc. Итак, с одной стороны, список создает у внимательного («своего») читателя впечатление неслучайного отбора, с другой – он может быть понят и как попытка обратиться лично к каждому (как заметил один из критиков, «твое имя наверняка тоже тут есть»), ведь не зря даны только имена без фамилий – определенные индексы переменных субъектов. Вновь постмодернистская игра классическими литературными формами!

Необычны и другие элементы внутреннего оформления книги: на обороте титульного листа и на последнем листах все выпускные данные, включая ISBN, УДК, ББК, номер санитарно-эпидемиологического заключения и адрес издательства, тщательно выведены от руки. Аннотация, равно как и послесловие автора, содержат повторяющуюся, а потому особенно важную для интерпретации информацию: книга писалась двадцать два года и два месяца переписывалась автором от руки, «потому

что почерк – сумма голоса и походки. Потому что красивый почерк – разновидность ласки».

(3) значимость вербального – невербальных кодов. Интермедальность. Тенденция к иконичности книги как сложного знака.

Предыдущие примеры демонстрируют, что в организации пространства современной книги нередко участвуют элементы нескольких семиотических систем. У В. Павловой это *фотография, рисунок, слово*, причем каждая система обнаруживает свои собственные закономерности и внутреннюю иерархию и одновременно коррелирует с другими системами по некоторым правилам (автономность и изоморфизм, подобные устройству языка как «системы систем»). Это правила гармонии, как заметила сама поэтесса. Таким образом, архитектонику книги определяет четвертая семиотическая система – *музыка*. Кстати сказать, во многих современных книгах появляется CD с записью авторского чтения («Хакер» Кальпиди, «Русская версия» Е. Фанайловой), демонстрируя, по-видимому, стремление автора донести до читателя *свой* голос, *свою* интонационную, личностную интерпретацию.

Все книги В. Кальпиди, как и у В. Павловой, представляют собой полиграфическое единство с тщательно продуманными составляющими - обложкой, шрифтом, рисунками и т.д. Так, книга «Запахи стыда» (Пермь, 1999) *выстроена по принципу зеркала (или «сиамских близнецов»*, как пишет сам автор). Изобразительный ряд в этой книге превращается в компонент семантической структуры книги. Книга распадается на две части: *текст* и его *вариацию, запись и перезапись*, которые, по словам Кальпиди, при создании «*жесткой копии*» книги превратились в «*черную*» и «*желтую*» версии – соответственно цвету бумаги, чтобы *не подзуживать читателя к размышлениям о первопричине*. «Эта историческая исповедь оформлена в две изящные книжечки (цвета меланхолии) и замкнута в прелестную черную коробочку. Оснащена изящными же пантомимическими рисунками художника Вячеслава Остапенко. Держать в руках такую элегантную книжечку довольно приятно», – пишет Ольга Тхор-

жевская [Тхоржевская О. Режим доступа: http://abursh.sytes.net/abursh_page/Kalpidi/Thor_Zapah.asp]. Кстати сказать, название книги репрезентирует еще одну набирающую популярность в современном поэтическом узусе **семиотическую систему** – *обонятельную*.

Говоря о тенденции к иконичности книги как знака, нельзя не вспомнить «стихи на карточках» Льва Рубинштейна, которые как бы реализуют постмодернистскую метафору-мифологему Книги. Вспомним Борхеса: книга, как песок, без начала и конца, число страниц в ней бесконечно, а страницы пронумерованы произвольно, причем они вырастают из книги сами собой. Книгу, как и Жизнь, нельзя дважды открыть на одной и той же странице. «Весь проект Рубинштейна — это “Вавилонская библиотека” — библиотека каталожных карточек, на которых, вместо книги, присутствует ее название или одна или несколько ключевых фраз», — отмечает М. Берг [Берг М. Режим доступа: <http://www.mberg.net/rub/>].

(4) поэзия – прозиметрия (термин Ю.Б. Орлицкого). Современная книга стихов стремится к синкретизму, к преодолению жесткого разграничения прозы и поэзии. Собственно говоря, это демонстрируют уже прозаические паратексты, органически входящие в собственно текст книги. Кроме того, в некоторых стихотворных книгах стихи «перебиваются» прозаическими фрагментами. Так, в «Четвертом сне» Веры Павловой один из разделов назван «Сурдоперевод» и представляет собой нечто вроде записной книжки с короткими заметками, разделенными пробелами: «Нашупывала в сумке ручку, а вытащила трубочку для мыльных пузырей. Но стихи все равно записала», «Творю вкрутую. Живу всмятку», «Жвачка мысли... По вечерам болят скулы». Другой раздел – «Интимный дневник отличницы» – выстроен как синтез фрагментов прозаического дневника и стихотворных текстов, «монтирующихся» друг с другом по разным законам и – соответственно – создающих новые подсистемы внутри системы. Книга Елены Фанайловой «Русская версия» включает стихи, рецензии, интервью и CD с записью авторского чтения стихов в музыкальном оформлении. Соединение стиха и

прозы отличает книгу Л. Березовчук «ПУТЬ "Z" ТРАМБАЕВ #12», «Тактильные инструменты» Г. Сапгира. В «Черновике» Дм. Воденникова стихи время от времени перемежаются записями автора, которые можно прочитать в Интернете.

(5) семантическая – формальные архитектурные доминанты книги.

Кроме традиционного для «классической» стихотворной книги XIX века семантического принципа, общей идеи, интегрирующей отдельные стихотворения в новую, вторичную моделирующую систему, в функции доминант сегодня выступают

– декларативная *интертекстуальность*, когда новый текст пишется «поверх» известного («Контрафакт» В. Кальпиди, «На полях "A Shropshire lad", «Кара-Барас» Т. Кибирова) или вступает в диалог с другим («Переключка» А. Левина и В. Строчкова);

– *жанровая форма*. Знаменитые «жанровые» книги Г. Сапгира «Псалмы», «Элегии», «Сонеты на рубашках», в которых «канонические формы классической литературы изменялись до неузнаваемости, в то же время совершенно фантастическим образом передавая получившимся мутантам свою жанровую память» [Орлицкий 2008: 7].

– *новый язык*, единицами которого могут являться *фрагменты слов* (как у Г. Сапгира «Дети в саду. Коктебель, лето 1988»: *весн среди проч / набухших поч/ нцем с ночи отогре/ на щебет птич*), *окказионализмы* (те же «Герцихи» Генриха Буфарёва, написанные Сапгиром), *пробелы* (вакуумные тексты), *знаки препинания* и многое другое

– *вспомогательные, технические элементы книги*. Кроме уже упомянутых *перекрестных ссылок* у В. Павловой, назовем *оглавление, пагинацию* (нумерация страниц книги и стихотворений. «Четыре книги» А. Штыпеля представляют собой четыре общих заглавия и четыре *перечня стихов* (по первой строке) с «предварением» и комментариями, в которых предлагается «реконструировать общий смысл виртуальной «книги», скрывающейся за заглавными строчками «стихотворений». Игорь Жуков свою книгу стихотворений «Шпион Диснейленда» снабдил авторским указанием, занимающим позицию эпитафии: *Номера*

стихов читаются вслух. У В. Павловой единственный идентификационный знак стиха – его номер от 1 до 1001. Таким образом, чтобы найти нужное стихотворение (вернуться к нему), необходимо заново пролистывать всю книгу.

– *кинотекст.* «Русская версия» Е. Фанайловой, по наблюдениям критиков, воспроизводит структуру американского блокбастера: подобно тому, как блокбастер объединяет фильм, саундтрек и материалы к фильму, книга Фанайловой включает стихи, рецензии, интервью и CD с записью авторского чтения стихов в музыкальном оформлении. Другая книга Фанайловой – «Черные костюмы» – также базируется на кинометафоре, реализующейся как на вербальном, так и на композиционном уровнях организации целого. В ней множество интертекстуальных знаков – упоминаний фильмов, режиссеров, актеров, есть даже два цикла: «Маша и Ларс фон Триер» и «Груз 200, Алексей Балабанов». Сами стихи строятся как выхваченные из жизни кадры кинохроники, в них выдержан по преимуществу грамматический план настоящего актуального времени: *У меня в **обоих** руках по два астральных пулемета; Путин целует ребенка в животик, как царь ирод/ Хитрый Кадыров монтирует независимую Чечню/ Ксения Собчак фотографирует ню... На заднем плане мертвый Басаев...* «Кажется, в окружающей жизни скопилось — нет, склублилось и навалилось столько вещей, которые не стоит даже комментировать, достаточно просто *показать*. Действительно, какое-то вокруг сплошное «кино». Вот Фанайлова и пытается схватить это «кино»», – отмечает один из критиков [Айзенберг М.// Режим доступа: <http://www.openspace.ru/literature/projects/130/details/1986>].

– *звучащий текст, исполнение, музыкальная партитура.* В «Исполнительских ремарках», заканчивающих книгу Л. Березовчук «Обреченные на фальстарт», автор пишет: «Композиция "Обреченные на фальстарт" из всех написанных мною произведений, пожалуй, в наибольшей степени соответствует *фоноцентрической концепции поэзии*: она принципиально предназначена для публичного исполнения коллективом декламаторов».

Александр Скидан считает, что лирическая книга С. Завьялова «Мелика» напоминает скорее партитуру, нотную запись, чем стихи в традиционном понимании, настолько необычно ее графическое исполнение: «тексты демонстративно сопровождает набранная по правому полю латиницей нотация, играющая, роль своего рода музыкального ключа к стихотворению (знатоку, разбирающемуся в классических греческих и латинских размерах, она позволяет роскошь немого скандирования)». Чтение Завьялова, таким образом, «предполагает особое устройство внутреннего слуха, неразрывно связанного с глазом, устройство сродни тому, которым обладают профессиональные завсегдатаи филармонических залов, сверяющие исполнение того или иного музыкального произведения по раскрытой в руках партитуре оною» [Скидан 2001].

- *живописный текст*. В авторском предисловии к книге «Сквозь раму. Серия стихотворений-взглядов» Л. Березовчук пишет: «Эта небольшая серия стихотворений пейзажной лирики, одинаковых по предмету, - еще одна попытка сохранить словом бесконечное разнообразие *неуловимого и изменчивого*, которыми небо так щедро наделяет зрение».

– и многое другое.

Почему же мы говорим о нарушении литературных конвенций, а не, предположим, о потенциале системы лирической книги? Дело в том, что норма, конвенция – явление исторически обусловленное и – в то же время – способное повторяться в общем виде. Тенденции, которые анализировались во второй части статьи, новы в сопоставлении с традицией середины XX в., но, если обратиться к первой четверти XX столетия, к поэзии «русского формализма», авангарда, к футуристам, то можно обнаружить те же приемы [Лекманов 2008]. Кстати, поиски соответствий могут зайти еще дальше – к силлабической поэзии XVII в. (Симеон Полоцкий, Карион Истомин) [Зырянов 2008]. И здесь нельзя не вспомнить теорию эволюции поэтического языка Ю.Н. Тынянова, писавшего, что «вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов, в их новом

конструктивном значении», что «каждая эпоха выдвигает те или иные прошлые явления, ей родственные и забывает другие», что в литературе текучими оказываются границы центра и периферии: «центр съезжает в периферию», а «на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин всплывает в центр новое явление» [Тынянов 1977: 257-258].

Таким образом, подводя общие итоги, мы можем сказать, что книга стихов осмысливается современными авторами как некая форма, определяющая поле возможностей. Эти возможности обнаруживаются и в реализации самой сложной семиотической системы книги, и в смещении исторически обусловленной нормы, и в некоторых «случайных» явлениях. Современная книга все чаще представляет собой многосоставный «монтажный» текст, гипертекст, преодолевающий традиционную «линейность» рецепции. Кстати заметим, что книга стихов сегодня активно перемещается в сферу электронных коммуникаций, в Интернет, предоставляющий автору и читателю совершенно новые возможности (в первую очередь за счет гиперссылок). Но это уже тема отдельного исследования.

Литература

Айзенберг М. Шаг в сторону. – М. Айзенберг. Режим доступа: <http://www.openspace.ru/literature/projects/130/details/1986>.

Бавильский Д. «Бледный пламень»: Виталий Кальпиди. «Мерцание». – Режим доступа: <http://yuryatin.psu.ru>.

Берг М. Последние цветы Льва Рубинштейна [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mberg.net/rub/>

Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. / В.Я. Брюсов. Под общ. ред. П.Г. Антокольского и др. – М., 1973. Т.1. Стихотворения и поэмы. 1892-1909. – 1973.

В пространстве тысячелетия. Леонид Латынин отвечает на вопросы Дм. Бавильского. <http://topos.ru/article/6022>

Верлен. Рембо. Малларме. Стихотворения. Проза. – М., 1998.

Зырянов О.В. Субъектная архитектоника стихотворных книг в свете исторической поэтики / Авторское книготворчество в поэзии: материалы Междунар. научн.-практ. конф. (Омск-

Челябинск, 19-22 марта 2008 г.): в 2 ч. /отв.ред. О.В. Мирошникова. – Омск, 2008. – Ч. 1.

Китляр В.Д. А. Пригов и Клим-Клуб // «Волга», 1999, №1.

Князева Е.Н. Топология когнитивной деятельности: синергетический подход // Эволюция. Язык. Познание. – М., 2000.

Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Интуиция как самодостраивание // Вопр. философии. – М., 1994, №2.

Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. – СПб., 2002.

Лекманов О.А. Книга стихов как «большая форма» русского модернизма / Авторское книготворчество в поэзии: материалы Междунар. научн.-практ. конф. (Омск-Челябинск, 19-22 марта 2008 г.): в 2 ч. /отв.ред. О.В. Мирошникова. – Омск, 2008. – Ч. 1.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – Текст – Семиосфера – История. – М., 1996.

Орлицкий Ю.Б. Открыватель новых миров // Г. Сапгир. Складень. – М., 2008.

Пастернак Б.Л. Собрание сочинений в 5 т. / сост., коммент. Е.В. Пастернак и К.М. Поливанова. – М., 1989. Т.1. Стихотворения и поэмы. 1912-1931. – 1989.

Сен-Сеньков А. Глубоко вздохнуть. Интервью// «Воздух», 2007, № 4. Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-4/interview/>.

Скидан А. Место глоссологии // А. Скидан. Сопrotивление поэзии. Изыскания и эссе. – СПб., 2001.

Тхоржевская О. Запах стыда. (Впечатление от новой книги В. Кальпиди). – Режим доступа: http://abursh.sytes.net/abursh_page/Kalpidi/Thor_Zaraph.asp

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.

Genette G. Paratexts. Thresholds of Interpretation. – Cambridge UP, 1987.

©Кузьмина Н.А., 2009

Научное издание

Лингвистика креатива-1

Коллективная монография
под общей редакцией проф. **Т.А.Гридиной**

Компьютерная верстка О.Ю. Коновалова
Оформление обложки В.Ю. Грушевская

Подписано в печать 13.07.2013. Формат
Уч.-изд. л. 23,0. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Тираж 500 экз. Заказ 2837.
Оригинал-макет изготовлен и напечатан в Уральском
государственном педагогическом университете.
620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26