

ЛИНГВИСТИКА КРЕАТИВА-2

Коллективная монография

Под общей редакцией
профессора Т.А. Гридиной

Екатеринбург
Уральский государственный
педагогический университет
2012

УДК 81'42 (021)
ББК Ш100.3
Л 59

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки
РФ **Павел Александрович Лекант**

(Московский государственный областной университет);

доктор филологических наук, профессор

Ольга Алексеевна Михайлова

(Уральский федеральный университет им. первого Президента России
Б.Н. Ельцина)

Л 59 Лингвистика креатива-2 [Текст]: Коллективная моногр. / под
общей ред. проф. Т.А. Гридиной. 2-е изд. – Екатеринбург:
ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2012 – 379 с.

ISBN 978-5-7186-0556-3

Монография продолжает опыт теоретических исследований в области нового научного направления «Лингвистика креатива». В фокусе внимания авторов находятся разные формы и механизмы лингвокреативной деятельности. В первом разделе анализируются детские инновации, формирование интенции к языковой игре и лингвокреативность ребенка в аспекте вариативности речевого онтогенеза. Во втором разделе характеризуется пространство языкового креатива в современном социокультурном контексте: имитаторство в эргонимии, рекламном дискурсе, коммуникативном регистре разговорной речи, игровая прагматика сакральной коммуникации, креатив в литературе для детей. В третьем разделе содержатся исследования креативных языковых техник, репрезентирующих общие и индивидуальные стратегии использования языка в разных видах речевых практик: графоорфографические игры, лингвистика поэзии, авторский маскарад, креативные составляющие языковых средств, номинирующих ментально одобряемые ценности. В четвертом разделе анализируется художественный текст как поле креатива. Исследуется специфика игрового слова в творчестве «прозванного гения» С.Д. Кржижановского.

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

ISBN 978-5-7186-0556-3

©Коллектив авторов 2012
©Уральский государственный
педагогический университет, 2012

Содержание

РАЗДЕЛ I. КРЕАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ЯЗЫКА В СФЕРЕ ДЕТСКОЙ РЕЧИ

Логика языкового парадокса в детской речи (<i>Т.А. Гридина</i>)	5
Креативность языковой личности в аспекте вариативности речевого онтогенеза (<i>Г.Р. Доброва</i>)	33
Детские инновации: к истории изучения (<i>С.Н. Цейтлин</i>)	49

РАЗДЕЛ II. ПРОСТРАНСТВО ЯЗЫКОВОГО КРЕАТИВА

Имятворчество в эргонимии: традиции vs актуальные тренды (<i>М.В. Голомидова</i>)	63
Лингвокреативность на службе коммуникативной интенции (<i>В.В. Горбань</i>)	73
Игровая прагматика русских народных примет (<i>Т.А. Гридина, Н.И. Коновалова</i>)	83
Лингвокогнитивные игры в пространстве Интернета: от смешного до серьезного (<i>О.С. Иссерс</i>)	101
«Детские» стихи современных поэтов как пространство лингвокреативной деятельности (<i>Н.А. Кузьмина</i>)	121
Креатив разговорного дискурса (<i>В.К. Харченко</i>)	147

РАЗДЕЛ III. КРЕАТИВНЫЕ ЯЗЫКОВЫЕ ТЕХНИКИ

Социально-психологическое безразличие: игровые формы речевой репрезентации (<i>И.Т. Вепрева, Н.А. Купина</i>)	165
---	-----

Лингвистика поэзии: прозрения и заблуждения (<i>Б.Ю. Норман</i>)	177
Современные графо-орфографические игры: комму- никативные удачи и неудачи (на материале графиксатов русского языка рубежа XX-XXI вв. (<i>Т.В. Попова</i>)	199
Языковая личность филолога: извилистые тропы ли- тературных ассоциаций (<i>М.Э. Рут</i>)	234
Авторский маскарад (<i>Т.В. Шмелева</i>)	238
Морфемная и семантическая деривация в процессе языковой игры (<i>Н.Н. Щербакова</i>)	259

РАЗДЕЛ IV. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ПОЛЕ КРЕАТИВА

«Делать из мухи слона»: ассоциативная проекция иг- рового слова в художественном тексте (<i>Т.А. Гридина</i>)	272
Креативные стратегии литературы русского экспрес- сионизма: случай С.Д. Кржижановского (<i>А.В. Кубасов</i>) ...	289
Повествовательный дискурс С. Кржижановского: от слова к мыслеобразу через гнездо значений (<i>В.В. Химич</i>)... ..	335
Лингвокреативная техника создания игрового пара- докса в афоризмах С.Д. Кржижановского (<i>Т.А. Гридина, А.В. Кубасов</i>)	354
Сведения об авторах	377

РАЗДЕЛ I. КРЕАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ЯЗЫКА В СФЕРЕ ДЕТСКОЙ РЕЧИ

ЛОГИКА ЯЗЫКОВОГО ПАРАДОКСА В ДЕТСКОЙ РЕЧИ

Т.А. Гридина

Проявление языкового парадокса по отношению к сфере детской речи выступает одним из традиционно обсуждаемых в лингвистике феноменов. И это понятно, поскольку именно парадоксы детской речи кардинально отличают ее от речи взрослых, опрокидывая стереотипы автоматизированного использования языка.

Проблема изучения языкового парадокса в детской речи долгое время разрабатывалась в системоцентрической парадигме, с точки зрения соответствия (а точнее, несоответствия) инноваций ребенка языковой норме. Данный подход позволил утверждать, что в усвоении языка ребенок опирается на самые глубинные, самые общие закономерности языкового механизма, интуитивно используя в своей речевой практике только «правила», соответствующие логике языковой симметрии (К.И. Чуковский, Д. Слобин, С.Н. Цейтлин и др.). По сути, языковой парадокс в детской речи выявляет и «опровергает» алогичность (немотивированность) языковых форм и значений, закрепленных традицией и нормой и составляющих идиоматику любого языка. Безусловным открытием системоцентрического направления в изучении детской речи явилось то, что *язык усваивается ребенком как операциональный механизм, а не просто как со-*

вокупность его реализаций. Эта мысль оказалась продуктивной для перехода к изучению детской речи в системно-функциональном аспекте, который активно и плодотворно разрабатывается в онтолингвистике, психоллингвистике и когнитивистике. С точки зрения функциональной, детская речь есть дискурс, в котором последовательно сменяют друг друга складывающиеся в процессе накопления речевого опыта и постижения механизмов языка частные динамичные системы форм и значений, позволяющие ребенку удовлетворять свои коммуникативные и когнитивные потребности в условиях номинативного дефицита.

Оба названных направления в изучении детской речи закладывают базу (фундамент) для рассмотрения **природы языкового парадокса как результата лингвокреативной деятельности ребенка, осуществляемой на основе механизмов языковой игры.** Принципиально важным для характеристики языковой игры представляется нам именно ее **функционально-оперативная сущность**, выявление которой может составить специальную область исследования – формирование и проявление в детской речи интенции к осознанному нарушению языкового канона.

Выскажем некоторые соображения, касающиеся нашего понимания **творческой операциональной природы рассматриваемого феномена в детской речи.**

В сфере детской речи язык проявляет себя «свободно», не будучи «скованным» нормативными ограничениями. Характеризуя языковую игру как речевые действия говорящих в поле языковых возможностей («правил»), Л. Витгенштейн именно в этом отношении сравнивал механизмы языковой игры с тем, как дети усваивают язык [Витгенштейн 1985]. Спонтанное смысло-, формо- и словотворчество ребенка открывает перспективу для изучения логики языкового парадокса, реализующего, прежде всего, потенциал языка как механизма, позволяющего ребенку моделировать языковую картину мира по собственным «лекалам». Операциональная природа языковой игры, связанная с процессами вхождения ребенка в язык, заключается в эвристической (прежде всего, познавательной и объяснительной) функ-

ции лингвистического кода, обнаруживаемого ребенком при употреблении готовых слов и/или создании разного рода инноваций.

Другим вектором лингвистической креативности выступает способность ребенка к преднамеренной языковой игре, что, с одной стороны, отражает потребность ребенка в апробации уже усвоенных языковых правил, способность манипулировать ими по собственному усмотрению, с другой стороны, – стремление к свободе языкового выражения, связанное с повышенным вниманием к экспрессии игрового «перевертыша», основанного на парадоксе. Л.С. Выготский называл это «ранней тягой ребенка к осознанному абсурду», роднящей детскую речь с искусством [Выготский 1987]. Игровое начало в речи ребенка такое же естественное явление, как и любой другой вид игровой деятельности, и использование ребенком осознанных игровых ходов, снимающих языковые ограничения, доставляющих ребенку удовольствие от самой возможности оперировать формой и значением знака, делают детскую речь самодостаточной по отношению к языку взрослых. Можно уподобить это свободное манипулирование ребенка словами, формами, значениями игре в «лингвистическую мозаику», которая требует от ребенка творческого синтеза, позволяющего из имеющегося материала выстраивать разные причудливые конфигурации.

Особенностью лингвокреативной деятельности ребенка, однако, является то, что спонтанное и преднамеренное нарушение стереотипа как сущностные свойства языковой игры оказываются настолько тесно связанными, что опознать осознанность или неосознанность игровой интенции часто бывает затруднительно.

Ярче всего лингвокреативная природа языкового парадокса детской речи обнаруживается в процессах детского словотворчества. В аспекте объяснения логики игрового парадокса можно выделить две тенденции словотворчества:

– **словотворчество, направленное на мир реальный**, связанное с когнитивным развитием ребенка и выражающееся в создании инноваций, либо компенсирующих отсутствие узуаль-

ного слова в лексиконе ребенка, либо «проявляющих» ракурс видения объекта, актуальный для детского сознания;

– **словотворчество, направленное на сам язык**, когда объектом рефлексии становятся способы означивания, выведенные ребенком из той модели мира, которая представлена языком; отталкиваясь от этих «правил», ребенок моделирует некую систему условных номинаций, «выстроенную» по законам собственной языковой картины мира и имеющую лишь опосредованную связь с внеязыковой реальностью.

Обе отмеченные тенденции позволяют объяснить логику языкового парадокса в детской речи.

«Игра» языковых потенциалов (как способ компенсации дефицита речевого опыта) проявляется в детской речи в следующих процессах¹:

1) омонимическое словообразование (детская инновация, случайно совпадающая с готовым словом, потенциально способна выражать тот окказиональный смысл, который придает ей ребенок): *голубчик* «маленький голубь», *пончик* «сыночек лошадки-пони» и др.; в подобных случаях чаще всего компенсируется дефицит речевого опыта ребенка или лакунарность языка в сфере номинаций соответствующей предметной области (в приведенных примерах это отсутствие специальных наименований для *птенеца голубя* и *детеныша пони*); то, что в языке нормативном выражается обобщенным родовым наименованием, часто оказывается недостаточным для ребенка; ср. *дворняжка* «женщина-дворник», *штукатурка* «женщина-штукатур» – заполнение лакун в системе номинаций женских профессий по соотношению с мужскими;

2) создание слов, не совпадающих с существующими по форме, образующих параллельные узусу номинативные ряды (системы). Потенциал операционального механизма языка проявляется в использовании детьми структурных, словообразова-

¹ Приводимые примеры детской речи извлечены нами из словарей детской речи (см. список литературы), а также из картотеки детской речи онтолингвистической лаборатории кафедры общего языкознания и русского языка УрГПУ, частично представленной в: [Гридина 2012].

тельных, мотивационных моделей для экспликации ситуативно значимых смыслов, а также в действии ребенка по законам языковой симметрии (вопреки норме), что служит средством коррекции и достраивания существующих способов выражения лексических и грамматических оппозиций. Ср.: *нетеряха* «тот, кто ничего не теряет» – симметричный, ситуативно значимый коррелят узуального *растеряха*; *старуха* и *старух* (структурно подравнивающая замена оппозиции *старик* и *старуха*); *красняк*, *желтяк*, *зеленяк* – ситуативные конкретизирующие модификаты слова *синяк*; *листеть* «покрываться листвой» (о деревьях), *овнучиться* «стать бабушкой» – заполнение номинативных лакун (отсутствия в языке однословной номинации для выражения соответствующего содержания) и т.п.; логика спонтанного словотворчества в данной сфере функционирования языка подчинена доминантам детского сознания, в частности, ситуативному и конкретно-образному, комплексному (синкретичному) характеру восприятия мира;

3) образование мотивированных коррелятов узуальных лексем как результат «соединения» когнитивного и собственно языкового опыта ребенка:

- создание синонимичных словообразовательных коррелятов к нормативному слову (как немотивированному, так и мотивированному; последнее может быть неизвестно ребенку или не удовлетворять его ментальным ориентирам); ср.: *печаталка* «принтер»; *объедалка* «обжора»; *наподушник* «наволочка»; *кораблист* «моряк»; *найка* «наседка»; *тушителли* «пожарники»; *чехолок* «колпачок от ручки»; *буйны* «волны»; *бульбулька* «река»; *каплепад* «капель» и т.п. Инновации этого типа обнаруживают операциональную значимость механизмов мотивации как способа актуализации и объяснения значений слов. Ср. также инновации, замещающие в детской речи отсутствие однословных узуальных наименований: *ансамблист* «участник ансамбля»; *асфальтильщик* «рабочий, занимающийся асфальтированием дорог»; *базарник* «человек, торгующий на базаре»; *аллокаться* «разговаривать по телефону», *беспаный* «живущий без отца»; *бухарь* «о том, кто падает, бухается» и др.;

- «уточнение» или «прояснение» внутренней формы слов путем их частичной формальной модификации или соотнесения с понятным мотиватором. Ср. следующие детские высказывания: *Где эта уколка* (иголка), *которой я руку уколол?* (5 л.) // *Петушок, петушок, золотой причешок!* (4 г.) // Собирается на улицу. Не может найти валенки. Спрашивает: – *Баба, ты опять мои валенки на батагрею поставила?* (6л.) // *Мама, там домоговорун* (домофон) *пищит* (5 л.) // *Варюля сердится* – о кастрюле, крышка которой подпрыгивает и стучит (во время кипения того, что в ней варят) // *В духовной семинарии они там учатся на духовых инструментах?* (9л.11м.) // *А кутузка это что?* (После объяснения). *А при чем здесь Кутузов* (11л. 7м.) // *Йоги* – это мужья *Бабы-Яги?* (8 л.).

«Правила» спонтанной мотивационной игры в детской речи обусловлены поиском объяснимой связи между названием и свойствами обозначаемого – «без учета» или «с учетом» реальной семантической и/или генетической связи между сближаемыми мотиватором и мотиватом. Основным стимулирующим фактором мотивационных сближений слов является их фонетическое (часто весьма приблизительное) сходство. Такие инновации детской речи можно ранжировать по степени парадоксальности оснований для мотивации и соответственно парадоксальности избираемого средства означивания или способа объяснения готового названия. В частности, из приведенных примеров видно, что основания для мотивации «разворачиваются» как в опоре на какие-то реальные когнитивные пресуппозиции, так и в опоре на собственно языковые пресуппозиции (звуковые, структурные, словообразовательные аналогии).

Когнитивные и языковые пресуппозиции детских мотивационных инноваций вступают в сложное взаимодействие, выявляя семантизирующую функцию мотивационной формы и роль внеязыкового знания (в частности, ситуативного) в обосновании речевых ходов, предпринимаемых ребенком. Наибольшей парадоксальностью обладают случаи семантизации слов на основе случайного фонетического сходства с понятной созвучной лексемой Ср.: *Шиповник* – *тот, кто шипит* и т.п. Однако и в та-

ких случаях ребенок находится «под воздействием» целого ряда языковых моделей, в которых закреплены актуальные, уже освоенные им когнитии (знания о мире). Например, объясняя для себя значение слова *шиповник*, ребенок действует в соответствии с логикой словообразовательной пропозиции «характеристика лица по склонности к какому-л. действию». Структурные аналогии с уже освоенными лексемами могут поддерживать парадоксальную мотивацию как операциональный механизм семантизации слова.

В целом инновации детской речи создают особое лингвоментальное пространство – поле реализации языковых возможностей в проекции на картину мира, сформированную на основе когнитивного и собственно речевого опыта ребенка.

Особую группу фактов детской речи, фиксирующих языковой парадокс, составляют детские высказывания, содержащие оценку ребенком самой возможности использования существующих в языке слов и выражений с точки зрения их соответствия отображаемой реальности. Ср.: *Можно ли сказать: пятнадцать минут четырнадцатого?* (10 л.) // *Там Северный полюс и там Северный!* – Нет, Сереженька, *Южный!* – Почему говорят «Южный полюс»? Там же холодно, значит, Северный! (8л. 6м.) // *А Ленинград Петр Первый строил?* – Да. – Как, и в честь себя сам назвал Петербург? (8л. 8м.). В первом высказывании протест ребенка вызывает тавтологичность обозначения временных координат (часов и минут); во втором случае ребенок обнаруживает «несоответствие» внутренней формы наименования (*Южный полюс*) его представлениям об обозначаемом; в рассуждении об истории названия *Петербург* ребенок пытается соотнести свое понимание выражения *назвать в честь кого-л.* с фактом «автонаименования» города. Подобные детские высказывания свидетельствуют о том, что ребенок в процессе речевого развития с неизбежностью проходит разные стадии постижения логики языка, которая может представляться ему «нелогичной». Вынужденные и/или преднамеренные отступления от этой логики и создают парадоксальность детских инноваций. В этом смысле можно говорить о детских инновациях как проекции

когнитивного опыта ребенка на язык. В данном процессе активно проявляется и стремление детей к построению собственной языковой реальности, склонность к манипулированию осваиваемой языковой формой и найденным (выведенным) алгоритмом ее порождения.

Словотворчество, направленное на сам язык, – это предпосылка **осознанной** языковой игры, когда манипулирование языковой формой и значением приобретает явно условный, непрагматический характер. Рефлексия над языковой формой приводит ребенка в данном случае к креативному речевому ходу, обнаруживающему ее «новое», неожиданное видение. Ср.: *Польнь* (шутл.) – это потому, что она из земли *попы* пробивает? (5л. 6м.) // *Тыблоко* (шутл.). Антоним к яблоко: – Бабуля, дай мне яблоко, а себе тыблоко возьми (6 л.) // *А почему пломбир* – это не *врач*, который ставит *пломбу* (6л. 7м.) // *Трудолюбивые голубцы*. Антоним к *ленивые голубцы*: – Мам, я *ленивые голубцы* не люблю. – А какие, доча, любишь? – (Смеется). *Трудолюбивые* (3г. 8м.) // *Снегобабка и снегодедка* (шутл.): – Мы во дворе слепили *снегобабку и снегодедку* (8 л.) // *Быкарус* (шутл.) Большой «Икарус». Катя, увидев на автобусной стоянке «Икарус» и удивившись его размерам, шутит: – У-у, это настоящий *быкарус!* (7 л.).

Как видно из примеров, логика наименования «переворачивается» путем переключения мотивационного кода. Так, квазиантонимические параллели к узуальным словам *яблоко* – *тыблоко*, *ленивые голубцы* – *трудолюбивые голубцы* составляют основу преднамеренной языковой игры. Условная (игровая) оппозиция *снегобабка* – *снегодедка* моделируется по принципу реального семантического противопоставления слов *бабка* – *дедка* в рамках тематической группы «названия родственников» или «обозначение лиц мужского и женского пола» (актуальное для детской речи). Чем дальше от языкового прототипа (реальной семантики слова, его звуковой формы, структурной или словообразовательной модели) отстоит игровая трансформа, чем больше ассоциативная дуга, соединяющая эти два элемента иг-

рового поля, тем ярче (сильнее) достигаемый использованным приемом языковой игры эффект. Во всех таких случаях игровой эффект основан на переключении мотивационного стереотипа, связанного с восприятием значения слова и его внутренней формы, в чем проявляется возможность реализации потенциальной многозначности и вариативности языковых структур.

Знание значения слова требует от ребенка большей креативности в нахождении нового (потенциального) ракурса его интерпретации, незнание же значения раскрепощает ассоциативный поиск.

Обнаружение потенциального мотивационного «кода», на основе которого моделируется игровой (нереализованный) «смысл» уже существующего слова зеркально отражает естественное для ребенка «чутье» мотивационной формы слова.

Не только мотивационные парадоксы, отмечаемые детским языковым сознанием, становятся базой для преднамеренной языковой игры, но и то лингвоментальное пространство, которое формируется каждым ребенком в собственном номинативном регистре. Ребенок выступает как конструктор «своего» языка, в котором присутствуют: а) трансформированные (модифицированные) узуальные лексемы; б) собственно словотворческие инновации; в) семантические неологизмы (в том числе метафоры). Отличие преднамеренной языковой игры от спонтанных креативных речевых ходов ребенка заключается в понимании условности этих «ходов» и эмоционально-экспрессивно-образном «напряжении», которым сопровождается выход словотворческой энергии. Рассмотрим лишь некоторые примеры проявления интенции детей к осознанной игре с языковыми значениями и формами:

1) игра с уменьшительно-ласкательными формами слов. Например: *Мамуся ты моя*, (вздыхает) *ягуся* (4г. 8м.) – обращение мальчика к матери, которая только что его поругала. Использование уменьшительно-ласкательной формы имени, обладающего отрицательной коннотацией (ср. Баба-Яга), выступает в речи ребенка как способ переключения оценочного регистра с отрицательного на положительный (смягченная оценка, выра-

женная уменьшительной формой *ягуся*, – сигнал к примирению). Кроме того, рифмованное словообразование (весьма распространенный в детской речи прием обыгрывания сближаемых слов) – *мамуся-ягуся* – подчеркивает шуточный и «миролюбивый» характер обращения ребенка к матери;

2) обыгрывание значений фразеологизмов. Например, В.К. Харченко описывает ситуацию, когда ребенок, собирая сумку в школу, обнаруживает, что в ней нет места для пакета с яблоками, смеется: *Вот дела! Яблоку негде упасть!* (13л. 7м.) Актуализация ребенком внутренней формы фразеологизма имеет характер осознаваемой языковой игры. Ср.: *А почему говорят «спать ваletом», а не «спать дамой, королем»?* (8 л.) – детский вопрос о внутренней форме фразеологизма, направленный на ее парадоксальное обыгрывание.

Парадоксальная мотивация выступает одновременно и как механизм языковой игры, и как одна из эвристических тактик, позволяющих ребенку установить связь между значением и формой языковых знаков. Ср., например, характер объяснения ребенком выражения «шаловная погода» в опоре на ситуативный контекст его восприятия: *Я знаю, почему говорят «шаловная погода». Это, когда на улице холодно и тети шали надевают* (6 л.). Преднамеренная игра с фразеологизмом предполагает, однако, такой уровень развития семантической компетенции ребенка, когда он уже способен к усвоению переносных значений слов и выражений;

3) образно характеризующие метафорические номинации детской речи. Ср.: *Наша елка красивее. Она в серебряной юбочке* (5л. 4м.) // *Посмотри, какого я котеночка пушистого нашел* (5 л.) – о распутившейся почке вербы. Такого рода номинации детской речи приближены к игровому дискурсу в том смысле, что отражают способность ребенка мыслить образной аналогией, не отождествляющей предмет буквально с тем «образом», в виде которого он (этот предмет) представляется сознанию (мягкая почка вербы для ребенка не реальный котенок, а нечто пушистое, как котенок; серебряная юбочка елки – это тот образ, в котором ребенку видится мишура, ее украшающая). В то же

время приведенные факты отличаются от явлений «сдвинутой референции», связанных с расширением денотативной отнесенности слова из-за несформированности семантического компонента языковой способности – незнания всех наименований определенной предметной области и различий в значениях тематически сходных слов. Ср.: *На мочалке мыльный шрам* (5л. 4м.) – вместо *мыльная полоса, мыльный след*. Непреднамеренность подобных детских метафор не «умаляет» их яркости и характерологичности. Однако в этих образно характеризующих метафорах детской речи нет еще намеренно заостренного парадокса, свойственного собственно игровой метафоре. В метафорических номинациях этого типа явно «просвечивает» детская ментальность (основанная, в частности, на олицетворении всего окружающего мира). Ср.: *Давай сатурнят и юпитерят посчитаем!* (5 л.). Метафоры и сравнения детской речи построены чаще всего на случайных ассоциативных аналогиях. Например: *Я разложил белье, что ты погладила, шоколадкой. – Это как? – Квадратиками* (5л. 3м.) // *У мамы глаза травкой поросли, у бабушки по глазам речка течет, у бабушки глаза измазаны серым, а у меня с папой как чернобурые лисички!* (5л. 5м.). Осознанное моделирование парадоксальной образной аналогии – основа собственно игровой метафоры. Ср., например, высказывание ребенка, имеющее явно шутливо-провокационный характер: (Смеется): *А «Машина времени» (вокально-инструментальный ансамбль) – это часы?* (7л. 9м.). Переключение переносного (условного) смысла названия группы в буквальный план (деметафоризация) при понимании алогичности (абсурдности) собственного толкования создает «доступный» ребенку (соответствующий уровню его языковой компетенции) эффект языковой игры;

г) явления мотивационной рефлексии, сопровождаемые установлением неожиданных ассоциативных аналогий между лексемами: Ищет на карте аэропорт: *А Крюково – это не Внуково?* (8л. 8м.). Структурная аналогия, обнаруженная ребенком, создает неожиданный эффект ассоциативного отождествления названий, различных по внутренней форме. Такая спонтанно возник-

кающая рефлексия над формой слова может переходить в осознанный прием языковой игры. Ср.: ВАСИЛЁК. Цветок, посаженный Васей. Ходит по саду, разговаривает с куклой, показывая ей на цветы: – *Это цветок-василёк, потому что его Вася посадил. А это лилия...* (смеется). *Ее Лилия посадила, а ромашку – Рома* (5 л.). В данном случае спонтанная ассоциация апеллятива и имени собственного становится основой для выдвижения игровых «гипотез» о происхождении названий цветов от онимов, при этом ребенок явно понимает условность таких аналогий. Об этом свидетельствует эмоциональная реакция ребенка на собственную эвристику.

Креативность речевого поведения ребенка проявляется в способности «продуцировать разные идеи в сравнительно неограниченной ситуации» [Трик 1981]; к этой же группе детских инноваций можно отнести явления преднамеренной игровой ремотивации и реноминации: *бутерврот* (шутл.) «бутерброд»: *Это не бутерброд, а бутерврот* (4г. 8м.); *припесня* «припев»: (Поет припев песни). – *Это присказка, нет,* (смеется) *припесня* (7л. 11м.) и т.п.;

д) словообразовательные инновации детской речи, созданные с установкой на шутку и/или подчеркнуто экспрессивное обозначение признака. Установка на шутку делает детскую инновацию игровой. Например: *У меня сегодня энциклопад!* (12 л.) – о падении энциклопедий с полки // *У нашей кошки шерстопад!* (6 л.). И в первом, и во втором примерах детского словотворчества содержится шутовская экспрессия, связанная с тем, что обозначаемое уподобляется некоему стихийному природному явлению (ср. *энциклопад* – падение энциклопедий, подобное камнепаду, *шерстопад* – интенсивная линька шерсти у кошки, ср. листопад); черты детской ментальности проявляются в свободном сопоставлении реалий предметного и природного мира. Ср.: *Я нарисовал электросолнце!* (5л. 3м.) – номинация, имеющая подчеркнуто экспрессивный характер, выражаемый первой частью сложения (*электро-*), которая является нестандартным средством указания на интенсивность признака «яркое». С установкой на шутку часто создаются «антонимические» номинации

детской речи. Например, *электрически* (шутл.) – противоположное «механически»: – *Я механически это сказала. – А теперь электрически скажи!* (7л. 3м.). Антонимический код языковой игры вообще оказывается наиболее «нагруженным» в детской речи, очевидно, потому, что постижение признаков предметов проявляется наиболее ярко в их противопоставленности, и, кроме того, антонимические оппозиции – это один из способов установления языковой симметрии, характерный для детского языкового сознания. Антонимические оппозиции позволяют «высветить» и намеренно смоделировать языковой парадокс. Ср. детские словообразовательные номинации, отмеченные в [Харченко 1994] как шутливые: *автоботаник* «тот, кто и цветы изучает, и автомобили ремонтирует» (5л. 6м.); *горячедильник* – «антоним к *холодильник*»: *Это холодильник, а это (смеется) горячедильник* (6 л.);

е) семантические игровые инновации, состоящие в намеренно парадоксальном толковании детьми готовых слов и выражений с акцентированием актуального для ребенка (часто ситуативного) смысла. В случае преднамеренной игры с семантикой слова ребенок понимает условность собственных толкований. Ср.: *Бабушка, кто такие террористы? – Это те, кто самолеты угоняет. – Значит, мама террористка (смеется), она меня вчера со двора угнала!* (7 л.). Явное несовпадение заданной и собственной интерпретации слова *террористы* свидетельствует об осознанной интенции ребенка к шутливой семантизации наименования, спроецированного на прямое, а не на переносное значение глагола «угонять» (использованного при объяснении незнакомого ребенку слова). Данный тип игрового дискурса детской речи требует от ребенка способности увидеть «семантическую функцию объекта и предложить его новое использование» (по Х.Трику, это критерий креативности, называемый «спонтанной семантической гибкостью»). Примеры из детской речи свидетельствуют, что преднамеренная семантическая игра – один из показателей достаточно развитого уровня лингвистической компетенции ребенка. Ср., например, каламбур с использованием в игровой семантической функции специальных на-

именований *брутто-нетто*: *Масса книги без цитат – нетто, а цитатами – брутто* (12 л.).

Представленный материал, конечно, не претендует на полноту описания всех механизмов спонтанной и преднамеренной языковой игры в детской речи. Вместе с тем приведенные рассуждения о природе языкового парадокса в детской речи позволяют сделать следующие выводы:

- парадоксы детской речи отражают операциональность формирующегося языкового сознания ребенка, «соединяющего» когнитивный опыт освоения мира с семантикой языковых форм и значений;

- языковой парадокс в речи ребенка выступает в разных ипостасях: **первая ипостась** – это спонтанный речевой ход, выявляющий потенциальную интерпретационную вариативность операциональных языковых алгоритмов, реализованных в конкретных знаковых формах и значениях; **вторая ипостась** – это осознанный речевой ход, связанный с коррекцией существующих форм и значений в соответствии с особенностями ментальных ориентиров (ценностных констант картины мира) ребенка; **третья ипостась** – это речевой ход, задающий неожиданный ракурс восприятия языковой формы по специально смоделированному «условному» алгоритму ее «прочтения» (истолкования); перечисленные ипостаси языкового парадокса представлены разными типами инноваций детской речи;

- языковой парадокс в детской речи выявляет ресурсы использования языковой «техники» для реализации коммуникативных и познавательных потребностей ребенка: к таким ресурсам относится детское словотворчество, процессы ремотивации и реноминации, непреднамеренной и преднамеренной метафоризации, способы фонетического отождествления, включающие разные типы звуковых соответствий и т.п.;

- языковой парадокс выступает как проявление лингвокреативной деятельности ребенка, в которой причудливо переплетаются процессы спонтанной и преднамеренной языковой игры.

Особый интерес в плане соотношения спонтанной и осознанной игровой интенции представляет усвоение детьми фразеологического дискурса (механизмы интерпретации, реинтерпретации и образования детьми «собственных фразеологизмов»).

Одной из доминант детского языкового сознания является номинативный «реализм», или буквализм – неспособность к восприятию условного смысла наименования, в том числе переносного значения фразеологизмов.

Преимущественно правополушарное мышление ребенка дошкольного и младшего школьного возраста ориентировано на перцептивный опыт постижения им действительности и специфические (доступные уровню его мышления) способы классификации, категоризации мира. Восприятие фразеологизмов опирается на конкретику детского мышления, наглядно-предметные, чувственные, ситуативные эталонные представления, почерпнутые ребенком из собственного жизненного опыта или из общения со взрослыми.

Парадокс прямого (буквального) толкования, не осознаваемый ребенком, заложен и в самом механизме образования фразеологизма, смысл которого складывается на базе метафорического «представления» вербально обозначенной «предметной» ситуации. Образное содержание фраземы, однако, не выводится из суммы значений ее компонентов и не соответствует ономаσιологическому контексту ее возникновения. Вместе с тем прямое указание на некую исходную ситуацию «прочитывается» в словной структуре устойчивого выражения, на которую и опирается ребенок, постигающий технику языка по закону соответствия формы и содержания. Пытаясь вывести смысл фразеологизма, дети ищут «подсказку» прежде всего в его «исходной» мотивационной основе, за которой им открывается некая понятная реальность.

Актуализация двуплановости фразеологической единицы – традиционный прием создания каламбура. В детской речи этот эффект не имеет преднамеренного характера, и игровая потенция, заложенная в асимметрии формы и значения, реализуется здесь как результат соединения познавательной и речевой ком-

петенции ребенка. Тем не менее, освоение фразеологической семантики в онтогенезе обнаруживает творческое начало языковой адаптации ребенка и «остроумие» нестандартной детской мысли, нарушающей речевой автоматизм.

Переработка существующих фразем и создание «собственной фразеологии» выявляет механизмы креативных речевых действий ребенка в поле языковых возможностей, проливая свет на природу спонтанной и преднамеренной языковой игры и образуя специфический ресурс выразительности детской речи. «Прояснение» детьми мотивированности фразеологических единиц не столько возвращает устойчивое образное выражение к его «истокам», сколько вводит его в новый ассоциативный контекст, придает неожиданный смысловой «импульс» готовой языковой форме.

Можно выделить три основных способа переработки фразеологизмов в детской речи. **Первый способ** – собственное толкование детьми существующих фразем без изменения их формы (чаще всего в опоре на буквальный план их восприятия); **второй способ** – трансформация фразеологизма, приспособляющая его к пониманию ребенка и условиям коммуникативной ситуации; **третий способ** – создание собственных фразем (фразеологическая омонимия и тиражирование образа). Все эти (часто перекрещивающиеся) механизмы «овладения» семантикой устойчивых образных выражений создают фразеологический дискурс детской речи, тесно вплетенный в процессы когнитивного и языкового развития ребенка и проявляющий, в частности, его интенцию к языковой игре.

Изменение формы и смысла фраземы в детской речи имеет разные причины.

- При употреблении детьми устойчивых сочетаний могут происходить **трансформации, основанные на парафазии** (ассоциативной подмене одного из слов фразеологического оборота актуальным для ребенка синонимом или словом той же тематической области – в процессе припоминания известного устойчивого выражения): – *Мама, а у меня зубки хитрости тоже вырастут?* (6 л.) – замена сочетания *зуб(ы) мудрости*. В дан-

ном случае парафазия обнаруживает детскую логику восприятия метафорической номинации (выражение *зуб мудрости*, понятое буквально как «знак ума», ассоциируется у ребенка с *хитростью* – признаком мудрости). В узусе (разговорной речи) выражение *зуб мудрости* часто приобретает иронический оттенок и ассоциативно актуализирует представление о человеке зрелого возраста. *Зуб мудрости* – это, по сути, шуточный эвфемизм, где *мудрость* ассоциируется с приобретением житейского опыта, приходящего к человеку с годами.

Парафазия может выявлять представления детей о «нелогичности» фразеологических номинаций, когда из равновероятных возможностей обозначения одной и той же ситуации выбрана (реализована в языке) только одна.

Например: (На даче Алешу с братом уложили спать в одной кровати *«валетом»*. На другой день он рассказывает): *Мы с Костей спали королем* (Алеша, 6 л.).

Смещение вызвано ассоциативной близостью слов *валет*, *дама*, *король* как обозначений карт по изображенным на них фигурам. Ср. детский вопрос, касающийся логики использования слова *валет* в выражении *спать валетом*: – *Почему говорят «спать валетом», а не «спать дамой, королем»?*

Действительно, если иметь в виду, что *спать валетом* – значит лежать «головами врозь, ногами друг к другу», подобно тому, как нарисованы фигуры на картах, – дама, король и в том числе валет, то выбор именно слова *валет* абсолютно произволен (равновероятен по сравнению с *дама* и *король*).

Иногда трудно решить, является ли такая трансформация фраземы ассоциативным «сбоем» (парафазией) или преднамеренной языковой игрой.

Ср.: *кошку съест* как ассоциативный эквивалент выражения *собаку съест*: – *Костя, тебе Максим помог задачу решить? – Нет, я сам на этой теореме кошку съел* [смеется] (7 л.).

Тематическая «подмена», хоть и не исключает возможности «ошибки» при воспроизведении ребенком фразеологизма, все же позволяет думать, что это осознанная шутка. Возраст ребенка и его эмоциональная реакция на собственную реплику, а так-

же контекст, в котором фразеологизм используется в соответствии с той же образной семантикой, что и выражение *собаку съесть* («достичь большого мастерства в каком-либо деле»), свидетельствуют в пользу языковой игры.

• **Трансформация фразем** может происходить и в результате так называемых ослышек и омофонического переразложения слова в потоке речи.

Это явление объясняется психологическим механизмом восприятия незнакомого текста сквозь призму уже освоенного (вероятностным прогнозированием): мы слышим то, что «ожидаем» (можем, хотим) услышать.

Ср.: *вставить витык* в значении «сделать втык» (выговор, строгое замечание). (Рассказывает маме): *Завтра я дежурный, мне опаздывать нельзя. Сегодня дежурные класс не помыли, так им такой витык вставили* (8 л.). Ослышка обусловлена непониманием слова *втык* при актуализации созвучного *втыкать* «вставлять». При таком восприятии фраземы в сознании ребенка происходит свертывание словосочетания *втыкать итык* и его ассоциативная контаминация с выражением *вставлять итык*.

Фразема *драть как сидорову козу* в результате ослышки принимает вид *драть как всю дорогу козу*: *Драть надо Тимофея, как всю дорогу козу* (4 г.). Ср. также: *меняй на себя* вместо *пеняй на себя*: *Если ты мне не расскажешь сказку, то меняй на себя* (4 г.) – выражение, очевидно, используется как «угроза» рассердиться; *пуза хлопнет* вместо *пузо* (живот) *лопнет*: – *Мама, я хочу молочка. – Сейчас погрею. – Только все не грей. – Почему? – Пуза хлопнет!* (3 г.) – глаголы *хлопнуть* и *лопнуть* не только созвучны, но и ситуативно соотносительны. Подобные ослышки приспособливают содержание высказывания к уровню понимания ребенка (непонятный фрагмент фразеологизма подменяется знакомым словом). Ср.: *Северный Ядовитый океан* вместо *Северный Ледовитый океан*: *Мама, а где Северный Ядовитый океан?* (3 г.) – ребенок трансформирует название, скорее всего, в результате ослышки.

Фразеологические трансформации этого типа обусловлены и смешением паронимазов (подменой созвучных неродственных слов при их восприятии на слух). Например, *русские волосы* вместо *русые*: *У папы волосы черные, а у нас с мамой русские* (5 л.); *эффект речи* вместо *дефект речи*: *Анна Петровна (воспитательница) сказала, что у меня эффект речи* (7 л.).

- Афоризмы детской речи формально могут совпадать с существующими образными выражениями «взрослой» речи, однако содержательно отличаются от них. Можно говорить и о **фразеологической омонимии** детской речи (когда ребенок создает номинацию с прямым значением при наличии в языке тождественной по форме единицы с образным, фразеологическим смыслом). Подобный эффект возникает и в тех случаях, когда дети буквально трактуют фразеологизмы, услышанные в речи взрослых. Вполне возможно совмещение этих двух процессов.

Так, в конкретной ситуации речи фразеологические клише могут автоматически всплывать в сознании ребенка, подменяя собой прямую номинацию, тождественную одному из словных компонентов фраземы. Соответственно значение фраземы истолковывается буквально.

Например: (Старшая сестра учит младшую считать)

– *Оля, давай будем елки на картинке считать*. (Та начинает считать, несколько раз сбивается, наконец, ей это надоедает). – *Не буду я больше эти елки-палки считать!* (3г. 5м.).

Две самостоятельные единицы объединяются, контаминируются (ср. *считать елки* и *елки-палки*). При этом девочка явно не знает, что *елки-палки* имеет смысл междометия, используемого для выражения чувства досады или удивления и т.п. Это обусловливает не предусмотренный и не осознаваемый самим ребенком комический эффект. Но экспрессивная тональность фраземы *елки-палки*, по-видимому, все-таки проявляется как фон в детском высказывании, которое выражает категорический отказ от надоевшего занятия.

Ср. диалог, из которого выясняется смысл сочетания *сладкая жизнь*, спонтанно возникающего в речи ребенка как номинативная реакция на конкретную ситуацию: *«А праздники – это*

жизнь?» – спрашивает девочка у старшего брата. Тот отвечает: *«Конечно, жизнь... Сладкая жизнь – с конфетами и пирожными!»*. Безусловно, детская номинация, омонимичная образному выражению, неизвестному ребенку, имеет буквальный смысл, хотя сама по себе обладает выразительностью. Можно расценивать данную детскую номинацию как «потенциальную» фразему. С одной стороны, у этой единицы детской речи существует перспектива «соединения» с узуальным образным смыслом омонимичного выражения *сладкая жизнь* (при постепенном освобождении номинации от ситуативной привязки); с другой стороны, выразительность созданной ребенком номинации при ее тиражировании (применении к другим ситуациям, связанным с приятным времяпрепровождением) может способствовать тому, что сочетание *сладкая жизнь* станет элементом индивидуального фразеологического «фонда» ребенка или элементом семейного жаргона. В частности, хорошо известны случаи, когда «детские ошибки» транслируются в более позднем возрасте родителями ребенка или им самим уже с целью языковой игры. Ср., например: – *Когда я задачку решал, у меня шарики зашли за кроликами* (так в детстве ребенок трансформировал выражение *шарики зашли за ролики*). *А потом эти кролики превратились в ролики...* Смеется. *И я все понял* (8 л.).

• **Трансформация ребенком устойчивого сочетания, стимулированная стремлением к его ситуативному уточнению.**

Этот процесс часто аналогичен сужению значения слова в опоре на «прототипические» (почерпнутые ребенком из собственного практического опыта) свойства обозначаемого (так называемые первичные предметные эталоны, на которые опирается ребенок в восприятии значений слов).

Ср., например, диалог, из которого выявляется ситуативно конкретизирующая «логика» фразеологической реноминации:

- *Папа, поиграй со мной.*
- *Мне некогда, Катюша, иди поиграй с мамой.*
- *Маме тоже некогда. Она делает квартирную работу.*
- *Не «квартирную», а «домашнюю».*

– Но у нас же не *дом*, а *квартира*?! (3г. 5м.)

Как следует из рассуждений ребенка, *дом* и *квартира* не являются для него синонимами, что в принципе так и есть. Однако языковые номинации (в том числе фразеологические) часто имеют гиперонимическую семантику, как в случае с выражением *домашняя работа* – работа по дому (где *дом* актуализирует родовую сему «жилые человека», а не разновидность постройки). Детское же мышление ориентировано на ситуативную конкретику, и неувоенная родовая сема в значении прилагательного *домашний* в данном случае приводит к реноминации (уточнению внутренней формы фразеологизма). Предметные эталоны, лежащие в основе восприятия этих слов: целостный образ дома и квартиры как помещения внутри дома, различны. Кроме того, совершенно ясно, что восприятие устойчивого словосочетания еще лишено для ребенка каких-либо оценочных коннотаций.

Заменяя один из компонентов фразеологизма, дети приспособляют его внутреннюю форму к собственному представлению об описываемой им ситуации. Таково, например, видоизменение фразеологизма *биться как рыба об лед* («о бесплодных попытках добиться чего-либо»), который принимает форму *валяться как рыба об лед* – «быть беспомощным, обессиленным, неспособным оказать сопротивление»: (Оля не на шутку рассердилась на старшую сестру и угрожает ей): *Я тебя выкину на помойку, потопчусь на тебе, и будешь ты там валяться как рыба об лед* (3г. 5м.). Трансформированное устойчивое выражение применяется ребенком к ситуации воображаемого реванша над старшей сестрой. Смысл фразеологизма трактуется буквально («валяться, как обессиленная, бьющаяся об лед рыба»), хотя сама формальная структура выражения частично усвоена девочкой именно как идиома (воспроизводимый, а не создаваемый каждый раз заново оборот речи). Эмоциональная насыщенность всего высказывания свидетельствует о том, что данный фразеологизм в речи ребенка имеет экспрессивный характер. Ср. *валяться на помойке* – о мусоре и других ненужных вещах, выброшенных за ненадобностью, отслуживших свой срок, не имеющих никакой ценности.

Фразема *от начала до конца*, не меняя в речи ребенка своего значения, принимает вид *от конца до конца*: *Папа весь фильм посмотрел, от конца до конца* (5л. 9 м.). В данном случае значение предела выражается ребенком с помощью одного и того же слова *конец*². Важно то, что для ребенка эталоном исчерпанности действия выступает слово *конец*, способное обозначать как первую, так и последнюю точку отсчета на шкале измерения (времени, количества). Здесь сказывается, кроме того, и стремление детей к установлению симметрии форм, приспособленных для выражения сходного или тождественного содержания.

Нередко детская интерпретация устойчивого выражения своеобразно соединяет в себе его исходное значение и смысловую «надбавку», которая соответствует ситуативным условиям речевого акта. Так, смысл выражения *смешинка в рот попала* воспроизведен девочкой 5-ти лет в варианте *снежинка в рот попала*: Ира каталась с горки, не удержала санки и покатила в след за ними. Это ее рассмешило. Мама спрашивает ее: – *Что ты смеешься, Иршика?* – *Мне снежинка в рот попала* (5 л.).

Такая трансформация фраземы вряд ли обусловлена первичной ослышкой при ее восприятии, скорее, под влиянием ситуации ребенку вдруг «открывается» забавное сходство слов *смешинка* и *снежинка*, что и определяет шуточный характер буквальной интерпретации исходного (известного и в целом понятного) ребенку выражения.

• **Парадокс буквального употребления фразеологических выражений** в детской речи и связанный с этим комический эффект нередко усугубляется «сменой» (нейтрализацией) их стилистического регистра.

Ср., например, использование ребенком выражения *родить стих* в значении «сочинить стихотворение»: (Мальчики в дет-

² Любопытно то обстоятельство, что слова *начало* и *конец* этимологически родственны, восходят к одному общеславянскому корню (*kon*, сохранившемуся в слове *конец* и *ken/kin* с чередованием *o/e*, *e/i*, которые подверглись фонетическим изменениям в результате первого смягчения, приняв вид *чин* – *перед гласным: начинать* и *ча-* в закрытом слоге: *начало*, где *a* из *ę*).

ском саду не дают Юле прочитать стишок собственного сочинения, все время перебивают ее. Юля возмущенно): *Я его родила, а вы не слушаете!* (4г. 5м.).

Выражение *родить стих* используется в разговорной речи только в шутку или иронически, переносное употребление глаголов *родить/рождать* и их производных свойственно также высокому (книжному) стилю (ср. *зародиться* – о мысли, сомнениях; *рождать* – о чем-либо, вызывающем душевный подъем, вдохновение, желание и т.п.). В приведенном высказывании *родить* употребляется вместо *сочинить*. Такое замещение является следствием расширения значения глагола, который используется не только по отношению к рождению какого-либо живого существа – ребенка, щенка, котенка и т.п.), но и вообще для указания на появление чего-то ранее не существовавшего (ср.: *лужа родилась* – о появившейся после дождя луже; *два дома родились* – о построенных новых домах).

Неразличение стилистических оттенков синонимов, связанных с **отнесением признака к человеку или животному**, – еще одна когнитивная пропозиция толкования и трансформации устойчивых образных оборотов в детской речи. Так, в частности, осмысливается ребенком значение слова *убитый* в выражении ***спит как убитая (убитый)***: *Мама, я сегодня спала, как издохлая, никаких снов не видела* (4 г.). Субъективная синонимизация значений слов *убитый* и *издохший* (детское *издохлый*) приводит к не замечаемому ребенком снижению экспрессивной тональности речи.

• Особо можно выделить группу детских **фразеологических «инноваций», трансформированных путем синонимической подмены одного из компонентов узуального устойчивого оборота.**

В качестве таких «синонимов» могут выступать: **а)** словообразовательные окказионализмы детской речи: ***одомашненный ребенок*** – *домашний ребенок*: *Вы хотите сделать из меня одомашненного ребенка!* (6 л.); ***кричать во всю оралку*** – *орать во всю глотку*: (Рассказывает о младшем брате): *Алеша в зоопарке потерялся и кричал во всю оралку* (4 г.); **б)** узуальное слово,

подменяющее один из компонентов устойчивого выражения, как следствие ошибочного отождествления двух разных ситуаций: **выписаться из отпуска** («**выйти** из отпуска») по аналогии с **выписаться из больницы**: Алла Ивановна уже **выписалась из отпуска...** (5л. 5м.); **в**) однокоренное слово как прием «прояснения» смысла фразеологизма по принципу его буквального «прочтения». Ср.: **муравьишки побежали** - трансформация устойчивого (фразеологического) выражения **мурашки по коже (побежали)** – о состоянии озноба или страха: *Холодно... Даже муравьишки по мне побежали* (5 л.) – адаптация фразеологизма к уровню детского понимания его формы и содержания. Непонятное **мурашки** заменяется на синонимичное **муравьишки**. Судя по контексту, ребенок понимает, в какой ситуации можно употребить данное выражение. Что касается восприятия образного смысла фразеологизма, то можно лишь с уверенностью отметить, что ребенком освоен когнитивный базис образной аналогии (представление о том ощущении, которое возникает, когда по коже пробегают муравьишки); **г**) экспрессивные синонимы, различающиеся лексической сочетаемостью: **гурьба неприятностей** вместо **куча неприятностей**: *А у нас во дворе целая гурьба неприятностей: Тамара наврала, что кто-то умер, дверь выломали!* (9л. 4м.); **ребячий гав** – **ребячий шум, крик, гомон**: (Гуляя с мамой в парке, подходит к детской площадке): *– Как тут шумно! Что за ребячий гав!* (Ксюша, 4,5 г.). Звукоподражательное междометие **гав** (или словообразовательный окказионализм от **гавкать**) выступает как синоним к **лай** и употребляется расширительно, без учета того, что это «характеристика» голоса **собаки** (в сознании ребенка ассоциируются, соединяются выражения **собачий лай=гав** и **ребячий крик**), и в этом смешении ярко проявляются черты детской ментальности (когнитивный и речевой дефицит, обуславливающий неожиданность непреднамеренных метафор ребенка). В данном случае перенесение характеристики поведения животного на поведение человека, хоть и подчеркивает эмоциональное отношение ребенка к обозначаемой ситуации, все же не является осознанным, а свидетельствует о недостаточности словарного запаса ребенка

и несформированности устойчивых стереотипов лексической сочетаемости в его языковом сознании.

• **Собственные фразеологические единицы, создаваемые детьми при актуализации фонового знания о корпусе узуальных фразеологизмов или описываемых ими типовых ситуациях.** Основанием для выделения этой группы является наличие в детской речи номинативных словосочетаний, обладающих спонтанной образностью и идиоматичностью (целостностью значения, не выводимого из состава компонентов). Воспроизводимость таких единиц, естественно, факультативна, но вполне возможна, в частности, в связи с тем, что не только сам ребенок, но и окружающие его взрослые склонны к тиражированию его речевых «находок». Механизмами «фразеотворчества» являются метафора и метонимия, тесно связанные с процессами расширения и сужения значения (референтной функции) слова при формировании семантического компонента языковой способности.

Ср., например:

Наестся взрывами. О конфетах, как бы взрывающихся во рту. – *Я больше не буду кушать, я взрывами наелся* (6л. 3м.).

Метонимический перенос (процесс – результат) при обозначении типовой ситуации насыщения чем-либо «до предела». Ср. фраземы типа *сыт по уши, наестся до отказа* и т.п.

Распробовать наизусть. Фраз. Хорошо запомнить, какого вкуса что-либо. – *Этот торт я наизусть распробовал. Знаю, какого он вкуса* (6 л. 1 м.).

Расширительное употребление наречия (ср. *выучить, знать, зазубрить наизусть* – о тексте, словах).

Делать (что-либо) хороводом – вместе со всеми (не в одиночку). – *Мне в детском саду нравится, только одиночества не хватает. Все приходится хороводом делать* (4г. 6 м.).

Метафорическая аналогия. Ср. смысл устойчивого выражения **водить хоровод** как актуальный для детей эталон совместного игрового действия.

Глаза подкашиваются – о состоянии, когда плывет в глазах (все видится расплывчатым, нечетким). – *Дядя Сережа, у меня в твоих очках глаза подкашиваются* (4г. 6м.).

Образная номинация аналогического характера. Ср.: *ноги подкашиваются* (от слабости). Возможно, фоновой ассоциацией является также сближение *подкашиваться* с *косой* (ср. *косоглазие* – дефект зрения).

Хорошего окраса – о хорошо одетом человеке. – *Воспитанный человек не бывает на всяких свалках, он всегда хорошего окраса* (6 л.).

Перенос фразеологической номинации «животной» предметной сферы на характеристику человека.

Петушиная курица – задиристая курица (с повадками петуха). – *Какая петушиная курица! Всё дерется и дерётся!* (4 г., “Семья и школа”, 1991, №3).

По сути, в этом фразеологическом выражении соединяются метонимический (*петух – курица*) и метафорический перенос (характеристика драчливой курицы через приписываемый ей признак – *петушиная*).

Дикая вода – дождь (дождевая вода). **Домашняя вода** – вода из крана (из умывальника). (Рассуждает): – *Дождь – вода дикая, а в кране вода домашняя. А вот в речке вода дикая или домашняя?* (4г. 6м.).

Рассуждая таким образом, ребенок задумывается о соотношении объектов природного и естественного происхождения, при этом явно «срабатывает» аналогия с выражениями **дикие – домашние** (*животные, птицы*).

Проклятый кефир – о человеке, на которого сердится.

(Не любит кефир, ассоциируя с ним все самое плохое, ненавистное. Рассердившись говорит): – *Проклятый кефир ты!* (Маша, 3 г.)

Данная единица детского «языка» имеет ярко выраженный экспрессивно-эмоциональный характер, отличаясь от узуальных фразеологизированных сочетаний этого типа спецификой лексического наполнения (отрицательное отношение к человеку

выражается с помощью ассоциативной аналогии с нелюбимым продуктом питания).

Таким образом, в детской речи, наряду с тенденцией к реинтерпретации готовых фразеологизмов, отмечается тенденция к фразеотворчеству. Обе тенденции выявляют сложное соотношение, а также динамику детского буквализма и способности ребенка мыслить образной аналогией.

Данный факт свидетельствует не только о трудностях освоения детьми переносной семантики фразеологизма, но и о тех механизмах лингвокреативного мышления, которые стимулированы применением собственного когнитивного опыта ребенка к объяснению (выведению) исходной для фраземы ситуативной пропозиции; спонтанное фразеотворчество проявляет потенциал речевой активности ребенка в создании вербальных «гештальтов» для выражения единого оценочного (и/или образного) смысла.

Лингвистика креатива, которая обращена к исследованию любых проявлений творческой роли говорящего в «обновлении» языкового регистра, не может не включать в объект своего рассмотрения детскую речь. Здесь механизмы конструктивного (продуктивного) языкового мышления выступают в «обнаженном» виде, демонстрируя способность ребенка выводить некие алгоритмы пользования языком по принципу спонтанных и осознаваемых аналогий. При этом формирующееся языковое сознание ребенка включает разные уровни «осознанности, вплоть до бессознательного» [Цейтлин 2009: 23], проявляющегося на уровне языкового инстинкта. Вместе с тем, как отмечает С.Н. Цейтлин, «возможность освоения языка на низких уровнях осознанности до сих пор недооценивается многими исследователями» [Там же: 24]. Вся речевая деятельность креативна в широком смысле этого слова, по своей природе, поскольку в ней язык постоянно самогенерируется. Однако неоспорим тот факт, что именно в детской речи в сравнении с речью взрослых генеративная стратегия использования языка превалирует над репродуктивной, что позволяет ребенку не только компенсиро-

вать имеющийся номинативный дефицит, но и выразить личностные представления о мире.

Литература

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

Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1987.

Гридина Т.А. Объяснительный словарь детских инноваций. – Екатеринбург, 2012.

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

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

Харченко В.К. Словарь детской речи. – Белгород, 1994.

Цейтлин С.Н. Очерки по словообразованию и формообразованию. – М., 2009.

© *Гридина Т.А., 2012*

**КРЕАТИВНОСТЬ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ
В АСПЕКТЕ ВАРИАТИВНОСТИ РЕЧЕВОГО
ОНТОГЕНЕЗА**

Г.Р. Доброва

Проблема лингвокреативности языковой личности привлекает к себе все больше внимания в последние годы. Особенно интересна эта проблема применительно к языковой личности формирующейся, т.е. применительно к ребенку, для которого творческая активность в постижении языка – насущная необходимость. Сказанное касается в особенности детей, постигающих в качестве родного именно русский язык. Сложнейшая морфология русского языка, с ее разветвленной системой формо- и словообразования, заставляет ребенка постоянно заниматься формо- и словотворчеством: «Выражаясь языком современной лингвистики, русские дети отличаются особой лингвокреативностью ... причина кроется в особенностях языка» [Цейтлин 2000: 168]. Не отрицая роли имитации в процессе речевого онтогенеза, нельзя не признать, что именно способность к самостоятельному конструированию элементов языковой системы позволяет ребенку относительно быстро включить в свою речь присущие русскому языку гигантский набор слов и сложнейшую систему формообразования, с ее законами и «подзаконными актами» (нередко напрочь отрицающими эти самые законы). Как писал Д.И. Слобин, «каждый нормальный ребенок сам конструирует для себя грамматику родного языка» [Слобин 1974: 143], и все исследователи, придерживающиеся так называемого конструктивистского, или функционально-конструктивистского (термин С.Н. Цейтлин [Цейтлин 2009: 15]), подхода, признают, что ребенок является именно субъектом постижения языка, что его роль в этом процессе весьма активна.

Приведем простейший пример. Если ребенок уже знает, что есть лев, а есть его детеныш львенок, что есть слон, а есть слоненок и т.п., то, обладая этими знаниями, ему вовсе не обязательно извлекать из инпута в «готовом» виде вторую часть словообразовательной пары – производное, он легко может создать (сконструировать) его по аналогии: если кот – котенок, слон – слоненок, следовательно, должен быть и тигр – тигренок, лев – львенок и т.п. По-видимому, ребенок постоянно обогащает свой лексикон продукцией, являющейся следствием самостоятельно конструирования, – гораздо чаще, чем мы, взрослые, это замечаем. Причина кроется в том, что весьма часто, самостоятельно конструируя языковую единицу (и это касается не только слово-, но и формообразования), ребенок «попадает в точку», т.е. в известном смысле «изобретает велосипед», и окружающие, услышав из его уст только что самостоятельно сконструированный ребенком языковой знак, даже и не подозревают, что присутствовали при акте словотворчества. Лишь в случае создания инноваций (лев – львенок, следовательно, зебра – *зебрёнок, носорог – *носорожонок и т.п.) взрослые замечают самый факт самостоятельного детского словотворчества. Кстати, именно частое «изобретение велосипедов» детьми, т.е. самостоятельное создание языковых знаков, совпадающих с узуальными, приводит к серьезнейшей проблеме онтолингвистики – имеющей очень часто место невозможности определить, извлечен ли данный языковой знак из инпута «в готовом виде» или же самостоятельно сконструирован. Когда речь идет о спонтанной речи ребенка, большинство аргументов (типа заверений матери, что он никак не мог это слово услышать, т.к. дома оно не используется) оказывается несостоятельными (ведь ребенок, даже самый маленький, обычно слышит речь не только своих близких). Лишь эксперимент может доказать факт создания инновации (например, известный тип эксперимента с так называемыми nonsense words – выдуманными словами, от которых ребенок создает соответствующие производные), но и эксперимент не может доказать «долю» самостоятельного конструирования в совокупности вновь приобретаемых ребенком языковых знаков.

Вопрос о детских инновациях неизбежно порождает вопрос о том, насколько процесс их создания является творческим или, иначе говоря, в какой мере эти инновации следует считать проявлением лингвокреативности. Как представляется, однозначно ответа на этот вопрос нет; тем не менее, можно предположить, что лингвокреативность – это не «точка» («либо она есть, либо ее нет»), а континуум, в пределах которого есть «явно лингвокреативные проявления», «менее явно лингвокреативные проявления», «еще менее явно лингвокреативные проявления», «не явно лингвокреативные проявления» и т.д.

В любом случае, очевидно, что лингвокреативность, начинаясь с неизбежного (необходимого для освоения языка) процесса конструирования языковых единиц, продолжается в иных процессах, связанных с освоением языка. Как справедливо указывает Т.А. Гридина, «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 ребенка; данный вид креативности проявляет обостренную интуицию в использовании детьми потенциала языковой системы; с другой стороны, это креативность, обнаруживающая способность ребенка к осознанному нарушению языковых конвенций» [Гридина 2009: 8]. При этом «... уровни компенсаторной и осознанной словотворческой креативности ребенка 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» [Там же: 13].

Лингвокреативность формирующейся языковой личности можно рассматривать под различными углами зрения. Так, Т.А. Гридина применительно, например, к *homo ludens* (языковой личности, проявляющей склонность к использованию в своей речевой деятельности кодов языковой игры) выделяет, в соответствии с названным критерием, различные типы языковой

личности – игроков-трансляторов, игроков-стилизаторов, игроков-интерпретаторов, игроков-генераторов [Там же: 21 – 25].

Нас же в данном случае интересует несколько иной аспект названной проблемы – аспект вариативности исследуемой склонности к самостоятельному языковому творчеству. Мы попытаемся, во-первых, показать, что лингвокреативность, хотя и присуща в принципе всем детям в процессе их постижения родного языка, но присуща им совсем не в равной степени (есть дети отчетливо лингвокреативные, а есть дети, лингвокреативность которых проявляется весьма ослабленно), и, во-вторых, проанализировать, каковы же причины различия в склонности к лингвокреативности у детей.

Мы согласны с Т.А. Гридиной, которая пишет: «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...» [Там же: 43]. От себя добавим лишь, что, с нашей точки зрения, прогноз потенциальной склонности к лингвокреативности ребенка не ограничивается прогнозом потенциальной игровой доминанты: последняя, как представляется, является лишь частью (хотя и, безусловно, крайне существенной) общей склонности к лингвокреативности. Наконец, мы согласны с тем, что именно лонгитюдные исследования спонтанной речи детей могут дать ответ на заданные вопросы, но вместе с тем постараемся показать, в какой мере (и при каких условиях и «изначальных установках» исследования) экспериментальные данные также могут дать материал для выявления причин исследуемых различий детей – степени их склонности/несклонности (точнее – «не-очень-склонности») к активной лингвокреативной деятельности.

Начнем с последнего – с уточнения условий, изначальных установок нашего исследования, касающихся того, что мы считаем «единицами вариативности». В первую очередь под этими «единицами» мы подразумеваем не отдельных детей (как ни

важно исследовать речь именно конкретного ребенка, со всеми ее особенностями), а «группы» детей.

В последние годы в онтолингвистике, не только отечественной, но и зарубежной, сложилась традиция рассмотрения так называемых индивидуальных различий в речи детей. Мы говорим о них как о «так называемых», потому что на самом деле в рамках этой научной традиции речь идет не о собственно индивидуальных различиях, а о различиях «групповых». Так, И.Г. Овчинникова [Овчинникова 2004] (равно как и ряд других исследователей) относит, например, к индивидуальным различиям те, которые обусловлены тем, принадлежит ли данный ребенок к референциальному или же к экспрессивному типу (иногда мы называем это «типологическими особенностями»). Использование термина «индивидуальные различия» применительно к различиям между референциальным / экспрессивным детьми восходит, по-видимому, к известной книге Э. Бейтс с соавторами – “From first words to grammar. **Individual** differences and dissociable mechanisms” (выделено нами – Г.Д.) [Bate et al 1988].

Говоря об индивидуальных различиях, упоминают и те, которые зависят от пола ребенка («гендерные различия») и от социокультурного статуса семьи («социокультурные различия»). В самое последнее время мы предложили рассматривать среди индивидуальных (в значении – «групповых») различий также и различия, обусловленные наличием/отсутствием у ребенка старшего брата/сестры и, при наличии таковых, соответствием пола ребенка полу его старшего сиблинга.

Итак, по-видимому, на современном уровне развития онтолингвистики можно уже считать доказанным существование различий в речевом развитии детей, обусловленных совокупностью факторов принадлежности ребенка к той или иной «группе» – к референциальным/экспрессивным детям, к мальчикам/девочкам, к детям из семей с высоким/низким социокультурным статусом, к имеющим/не имеющим сиблинга того же или другого, чем сам ребенок, пола.

Разница в речи детей этих разных групп, как выяснилось, достаточно заметна. Касается она не только давно известных фактов (типа более раннего речевого развития девочек по сравнению с мальчиками или более грамотной речи детей из семей с высоким социокультурным статусом по сравнению с речью детей из семей с более низким социокультурным статусом), но и выявленных относительно недавно различий – например, более плавного («эволюционного») развития речи девочек – в сравнении с более «скачкообразным» («революционным») развитием речи мальчиков; более ранним освоением «продуктивной» морфологии референциальными детьми по сравнению с экспрессивными и т.д.

Указанные и другие индивидуальные (в значении – «групповые») особенности были выявлены, в частности, в защищенной под нашим руководством кандидатской диссертации А.А Бондаренко [Бондаренко 2011]. Отмечаем это потому, что в рамках именно данного исследования четко проявилась уже ранее обнаруженная нами (но ранее не доказанная с помощью методов математической статистики) особенность детской речи, связанная с зависимостью различий в склонности детей к лингвокреативности, с одной стороны, и «групповой» принадлежностью детей, с другой.

Итак, в ходе проводившихся нами на протяжении ряда последних лет исследований (см., например, [Доброва 2007]), обнаружилось, что есть дети, в большей степени склонные к лингвокреативности, и дети, склонные к этому виду деятельности не столь очевидно.

Нельзя сказать, что до нас никто не обращал на это внимания: естественно, это не могло остаться вне поля зрения исследователей, однако обычно это обнаруживалось в рамках лонгитюдных исследований спонтанной речи какого-то одного конкретного ребенка, и его склонность (или «не-очень-склонность») к лингвокреативной деятельности специально не рассматривалась и «по факту» трактовалась как «собственно индивидуальная» черта данного конкретного ребенка. В особенности это характерно для исследований речи детей, склонных к лингвокреа-

тивности: в таких исследованиях обычно отмечаются ранние и частотные случаи создания формо- и в особенности словообразовательных инноваций, факты языковой игры и другие проявления. Объектом же специального рассмотрения обнаруживаемая лингвокреативность ребенка обычно в таких исследованиях не становится, поскольку трактуется как факт индивидуального речевого развития ребенка – индивидуального «в узком смысле слова», т.е. присущего как отличительная черта именно данному конкретному ребенку. Примером такого рода исследований может служить ряд работ К.В. Гарганеевой, анализировавшей речь своей дочери Светы (см., например, [Гарганеева 2008]). Заметим, кстати, что подробных исследований речи детей, не очень склонных к лингвокреативной деятельности, почти нет: последующий анализ «групповой принадлежности» не склонных к лингвокреативности детей наглядно покажет, как мы надеемся, почему это так. Любопытно, что факт отсутствия подробных исследований речи не очень склонных к лингвокреативности детей заставляет некоторых исследователей утверждать, что таких детей практически нет, что есть лишь невнимательные взрослые, не склонные замечать лингвокреативность своего ребенка. Полагаем, что последующая часть данного исследования не только докажет, что такие дети есть, но и объяснит, почему дело отнюдь не сводится к «невнимательности» взрослых.

Итак, накопленный в последние годы материал и (что особенно важно) факты, доказывающие наличие «групповых» различий в речи детей, заставляют совершенно по-новому посмотреть на то обстоятельство, что одни дети – больше, а другие – меньше склонны к лингвокреативности.

Одним из результатов данного исследования будет подтверждение факта существования значительных различий в склонности/несклонности (точнее – в степени склонности) детей к лингвокреативности, в мере «активности» их отношения к языку. Нам и ранее (например, [Доброва 2007]) неоднократно приходилось писать о том, насколько по-разному проявляют себя разные дети в плане лингвокреативности. В этих исследованиях было выявлено, что одни дети склонны к словообразовательным

и (в меньшей мере) формообразовательным инновациям, а также к тому, что мы чисто условно называли речевой стратегией «выкручивания». Поясним второе – как менее понятное. Например, ребенку в ходе эксперимента предлагалось (руководствуясь инструкцией и действуя в соответствии с заданным образцом) назвать предмет посуды, специально предназначенной для того, чтобы в нее класть нечто определенное: «Хлеб кладут в хлебницу, соль – в солонку, а мыло – ...?». Дети, естественно, давали различные ответы (и правильные, и неправильные, и молчали, и др.), но нас в данном случае интересует другое: были дети, которые, если не знали правильного ответа, молчали, а были дети, которые в такой ситуации либо создавали словообразовательные инновации, либо – что сейчас для нас даже важнее – проявляли склонность к вполне определенной стратегии, которую мы и назвали условно стратегией «выкручивания». Не зная ответа (не зная слова «мыльница» или, как минимум, не сумев «активизировать» его, извлечь в нужный момент из ментального лексикона), они отвечали, например, так: «Хлеб кладут в хлебницу, соль – в солонку, а мыло - ...? - ...Мыло кладут на полочку в ванной комнате». Заметим, что такой тип ответа вовсе не свидетельствовал о том, что данный ребенок не понял задания – назвать предмет посуды, емкость, поскольку, отвечая на последующие вопросы эксперимента и зная ответ, тот же самый ребенок всегда возвращался к «идее» обозначения емкости – называл сахарницу, масленку и т.д. Итак, был выявлен факт, что часть детей, не зная ответа, была склонна «выкручиваться» с помощью других языковых средств, другая часть детей в такой же ситуации молчала. Однако самое интересное обнаружилось тогда, когда эти ответы детей были сопоставлены с их принадлежностью к семьям с высоким и с низким социокультурным статусом: оказалось, что стратегия «выкручивания» характерна почти исключительно для детей из семей с высоким социокультурным статусом. Таким образом, было выявлено, что дети, действительно, различаются как по степени склонности к инновациям, так и по «активному» отношению к языку и что эти различия (которые мы посчитали проявлением большей или меньшей

склонности к лингвокреативности) зависят от социокультурного статуса семьи ребенка: у детей из семей с высоким социокультурным статусом и инноваций больше, и отношение к возможности «выкрутиться» с помощью иных (не предполагавшихся изначально) языковых средств – гораздо более позитивное.

Разумеется, сразу возник ряд предположений о том, какие еще возможны различия, касающиеся склонности к лингвокреативности у детей из семей с высоким/низким социокультурным статусом, и с чем это может быть связано.

Ответы на эти вопросы частично было призвано дать проводившееся под нашим руководством вышеупомянутое исследование А.А. Бондаренко [Бондаренко 2011]. В экспериментальной части этого исследования участвовало 60 детей 3–5 лет – по 30 мальчиков и девочек. В первой возрастной группе были поровну представлены референциальные и экспрессивные дети (в более старшем возрасте референциальность / экспрессивность не определяется; о референциальных / экспрессивных детях см. подробнее [Доброва 2009]), во всех трех возрастных группах – в равной мере мальчики и девочки, а также в равной мере – дети из семей с высоким и с низким социокультурным статусом (о том, как определялся социокультурный статус семьи см. [Доброва 2007 и Доброва 2010]). Таким образом, с одной стороны, все три названные «групповые различия» были представлены равным количеством детей, а, с другой стороны, речевая продукция каждого из испытуемых при анализе могла быть исследована с учетом «групповой» принадлежности данного конкретного ребенка, например: мальчик, референциальный, из семьи с высоким социокультурным статусом.

Все полученные результаты были обработаны с применением методов количественной обработки экспериментальных данных; методов математической статистики, в частности, t-критерия Стьюдента для независимых выборок и критерия ранговой корреляции Спирмена.

Таким образом, это исследование, в отличие от наших предшествующих, в большей мере может считаться доказательным в плане вариативности детской лингвокреативности: во-первых,

его данные были серьезно обработаны с точки зрения математической статистики и, во-вторых, поскольку в этом исследовании данные обрабатывались в контексте принадлежности каждого из испытуемых не только к семьям с высоким/низким социокультурным статусом, но и к референциальным/экспрессивным детям и к мальчикам/девочкам, в нем была возможность выявить, что именно из проявлений лингвокреативности в большей мере зависит от социокультурного статуса семьи, а что – от какого-то иного фактора.

В итоге были получены (математически доказаны) следующие результаты. Склонность к самостоятельному конструированию (одно из начальных проявлений лингвокреативности), проявляющаяся, в частности, в создании как слово-, так и формообразовательных инноваций, во-первых, связана с «типологической» принадлежностью ребенка: референциальные дети раньше, чем экспрессивные, осваивают продуктивную морфологию, они в большей степени являются «конструкторами»; и формо-, и словообразовательные инновации в их речи появляются раньше, и количество их больше. Во-вторых, большая склонность и к слово- и к формообразованию обнаруживается у девочек (по сравнению с мальчиками), однако эти различия касаются не всех слов, а в первую очередь слов, построенных по регулярной, но менее системной словообразовательной модели: в словах, построенных по системной и регулярной словообразовательной модели, таких различий почти не выявляется. Иными словами, и в словообразовании, и в формообразовании выявилась «чувствительность» именно мальчиков к системности словообразовательной и формообразовательной модели, что выводит вопрос о связи гендерного фактора и склонности/несклонности к слово- и формообразовательным инновациям за рамки «количественных критериев» и переводит его в плоскость «качественных критериев» (анализа того, о каких именно языковых единицах идет речь). Наконец, в-третьих, обнаружилась зависимость количества слово- и формообразовательных инноваций и от принадлежности детей к семьям с высоким/низким социокультурным статусом: выявляется большая склонность и к слово-, и к формо-

образованию у детей из семей с высоким социокультурным статусом.

Таким образом, можно сделать выводы, что, во-первых, различия в степени склонности детей к самостоятельному конструированию слов и их форм, действительно, имеют место, что, во-вторых, эта склонность зависит от «групповой» принадлежности ребенка и что, в-третьих, эта склонность зависит не от одного фактора, а от различных факторов (как минимум – трех).

Кроме того, в указанном исследовании выявился и еще ряд принципиальных различий, касающихся склонности детей к лингвокреативности и связанных, как было доказано, с принадлежностью детей к семьям с высоким (низким) социокультурным статусом. Выявилось, что дети из семей с высоким социокультурным статусом в ситуации обусловленного возрастом недостаточного знакомства с грамматической нормой не склонны молчать, отказываться от ответа: они создают инновации, в том числе «внесистемные», не соответствующие существующим в языке моделям (что очень мало свойственно детям из семей с низким социокультурным статусом). Мы связываем это с выявленной нами ранее и рассмотренной выше стратегией «выкручивания»: «в любом случае – не молчи: лучше дать неправильный (с точки зрения формы) ответ, чем промолчать». Подчеркнем, что речь идет о неправильности ответов исключительно с точки зрения из формы, но не содержания. Так, в исследовании выявилось, что имеются существенные различия и, например, в характере лексических замен: они встречаются в качестве ответа и у детей из семей с высоким, и у детей из семей с низким социокультурным статусом, но дети из семей с низким социокультурным статусом существенно чаще, чем дети из семей с высоким социокультурным статусом, заменяют слово таким, которое не подходит по смыслу. Например, экспериментатор задает вопрос: «Человек, играющий в футбол, называется футболист, а девочка, занимающаяся фигурным катанием называется...?» Ответ ребенка из семьи с низким социокультурным статусом – «катанье» (бессмысленный ответ: «девочка называется ... катанье»), практически эхоимитация одного из слов, прозвучавших в

вопросе); ответ ребенка из семьи с высоким социокультурным статусом – «спортсменка» («девочка называется ... спортсменка»), ответ не совсем точный, но семантически верный; всего лишь из верно избранного гипо-гиперонимического гнезда выбрано звено более высокого уровня иерархии).

Интересным представляется и тот факт, что в промежутке от 4 до 5 лет, т.е. в период активного освоения формо- и словообразования, количество слово- и формообразовательных инноваций у детей из семей с высоким социокультурным статусом практически не меняется, а у детей из семей с низким социокультурным статусом – существенно снижается. Это различие настолько велико в количественном отношении (статистически значимо), что не может быть случайным и потому требует объяснений. Представляется, что это связано с особенностями инпута: взрослые в семьях с низким социокультурным статусом и сами гораздо менее, чем взрослые в семьях с высоким социокультурным статусом, склонны к лингвокреативности и гораздо меньше поощряют в этом детей, скорее, напротив, осуждают их, если обнаруживают в их речи инновации. В результате дети из семей с низким социокультурным статусом начинают воспринимать словообразовательные инновации как однозначно ошибочные языковые знаки, боятся их создавать и предпочитают промолчать, если есть опасения, что произнесенный языковой знак окажется не соответствующим узуальному. В то же время с детьми в семьях с высоким социокультурным статусом часто организовывают различные языковые игры, в которых неизбежны и словообразовательные инновации, над которыми иногда взрослые вместе с детьми дружно смеются, а иногда и «засчитывают» в игре такие окказиональные ответы как остроумный способ «выкрутиться». Кстати, полагаем, что исследуемая Т.А. Гридиной во множестве ее работ детская языковая игра – тоже в какой-то мере следствие соответствующего отношения к возможности «игры со словом» в семье ребенка.

Итак, самый факт большей склонности детей из семей с высоким социокультурным статусом к стратегии «выкручивания» («не знаешь ответа – не молчи, воспользуйся какими-то иными

языковыми средствами, даже заведомо не предполагавшимися»), гораздо более спокойное отношение детей (и взрослых) из семей с высоким социокультурным статусом к инновациям (порождающее, как нам представляется, в дальнейшем склонность ребенка к языковой игре) приводит к росту лингвокреативности детей из таких семей.

Не думаем, что причина очевидного различия в склонности к лингвокреативной деятельности детей из семей с высоким и низким социокультурным статусом обусловлена какими-то генетическими причинами: причины скорее кроются в отношении окружающих к инновациям. А ведь склонность к такой деятельности дает этим детям много полезного, поскольку позволяет более активно относиться к языку, постигать его в деталях, пробовать и ошибаться, набивать «синяки», но, не боясь этого, двигаться более самостоятельно. Наверное, все это следует учитывать воспитателям детских садов, работающих с детьми, но опыт преподавательской работы с этим контингентом дает основания сказать, что очень сложно объяснить студенту, основными предметами для которого являются различные предметы педагогического цикла с их четкой установкой на «формирование у ребенка...», «обучение ребенка...», «устранение в речи ребенка...» и т.п., что ошибка – не всегда плохой показатель, что бывают не только «плохие» ошибки, но и «хорошие», под которыми мы понимаем такие, которые свидетельствует об идущем у ребенка процессе активного освоения языка (что, естественно, не означает, что такие ошибки замечать не следует..). Но это – уже предмет для рассуждений в рамках исследования совсем иной направленности.

Наконец, остановимся на вопросе о том, почему практически отсутствуют лонгитюдные исследования спонтанной речи не очень склонных к лингвокреативности детей. Полагаем, что, в свете вышеотмеченного, причина этого очевидна: лонгитюдные исследования за редчайшим исключением проводятся на материале речи собственных детей авторов, которых сложно заподозрить в принадлежности к семьям с низким социокультурным статусом.

Таким образом, мы полагаем, что:

- в той или иной степени склонность к лингвокреативной деятельности присуща всем без исключения детям с нормальным речевым развитием, поскольку именно благодаря ей ребенок не должен приобретать все языковые знаки путем запоминания; именно лингвокреативная деятельность позволяет ребенку часть языковых знаков осваивать «активным» путем, в процессе конструирования собственной языковой системы;

- лингвокреативность, хотя в принципе и свойственна всем детям, свойственна им не в равной степени: есть дети весьма склонные к этому виду деятельности, менее склонные, еще менее склонные и т.д.;

- склонность (точнее – степень склонности) ребенка к лингвокреативной деятельности, являясь индивидуальной особенностью ребенка, обусловлена не столько «собственно индивидуальными» причинами, сколько «групповой принадлежностью» ребенка – типологическим, гендерным или социокультурным фактором (или сочетанием этих факторов): тем, является ли ребенок референциальным или экспрессивным, мальчиком или девочкой, воспитывается ли в семье с высоким либо с низким социокультурным статусом;

- поскольку проявления лингвокреативности – различны, а сама детская лингвокреативность представляет собой континуум (в пределах которого есть «явно лингвокреативные проявления», «менее явно лингвокреативные проявления», «еще менее явно лингвокреативные проявления», «не явно лингвокреативные проявления» и т.д.), наличие у ребенка тех или иных проявлений детской лингвокреативности в различной мере зависит от избранного критерия выявления «групповых различий»: какие-то проявления лингвокреативности целесообразнее сопоставлять у мальчиков/девочек, какие-то – у референциальных/экспрессивных детей, какие-то – у детей из семей с высоким/низким социокультурным статусом; при этом, по видимому, чем о более «глубинном», необходимом для освоения языка (и потому более свойственном всем детям) проявлении лингвокреативности идет речь, тем к более связанному с

«биологией» фактору индивидуальных различий (например, гендерному) стоит обращаться; напротив, чем менее необходимым (менее необходимым – в обязательном порядке) для освоения языка является то или иное проявление лингвокреативности, тем больше его вариативность у различных детей и тем более выявляется зависимость его наличия у ребенка от социального (не «биологического») фактора (например, социокультурного).

Итак, лингвокреативность языковой личности, как представляется, напрямую связана с вариативностью речевого онтогенеза, причем, по-видимому, фактор вариативности речевого онтогенеза имеет смысл учитывать при анализе лингвокреативности не только формирующейся, но и уже относительно сформированной языковой личности, потому что во многом именно в ходе речевого онтогенеза закладываются особенности идиолекта, грамматикона, а также другие самые различные составляющие языковой личности будущего взрослого человека.

Литература

Бондаренко А.А. Индивидуальные особенности в освоении грамматики детьми 2–5 лет. Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. – СПб, 2011.

Гарганеева К.В. Метаязыковые комментарии к слову в речи дошкольника (на материале дневника речевого развития). // Проблемы онтолингвистики–2008. Материалы междунар. конф. СПб, 2008.

Гридина Т.А. К истокам вербальной креативности: творческие эвристики детской речи //Лингвистика креатива: Коллективная моногр. /Отв. Ред. Т.А. Гридина. Екатеринбург, 2009.

Доброва Г.Р. Возрастная социоллингвистика: к постановке вопроса // Проблемы онтолингвистики–2007. Материалы междунар. конф. СПб, 2007.

Доброва Г.Р. О вариативности речевого онтогенеза: референциальные и экспрессивные стратегии освоения языка // Вопросы психоллингвистики. 2009, № 9.

Доброва Г.Р. Эксперимент в онтолингвистике. – СПб, 2010.

Овчинникова И.Г. Вариативность повествования по серии картинок в зависимости от нейропсихологических особенностей ребенка // Проблемы социо- и психолингвистики. Пермь, 2004. – Вып. 6. Вариативность речевого онтогенеза.

Слобин Д.И. Когнитивные предпосылки развития грамматики // Психолингвистика. – М., 1974.

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

Цейтлин С.Н. Очерки по словообразованию и формообразованию в детской речи. – М., 2009.

Bates E., Bretherton I, Snyder L. From First Words to Grammar: Individual Differences and Dissociable Mechanisms. – Cambridge, 1988.

©Доброва Г.Р., 2012

ДЕТСКИЕ ИННОВАЦИИ: К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ*

С.Н. Цейтлин

Внимание лингвистов к детским речевым инновациям не ослабевает в течение ряда столетий. Интерес к данному материалу характерен прежде всего для тех языковедов, которые рассматривают речь как одно из важнейших проявлений творческой деятельности человека (направление, восходящее к идеям В. Гумбольдта); для них является очевидным то существенное обстоятельство, что в реальных актах речи воспроизводство языковых единиц соседствует и совмещается с их производством, что именно в возможности производства языковых единиц по определенным правилам, устанавливаемым языком, а иногда, и в обход некоторых правил, и заключается возможность изменения и развития языка. Общим для большинства отечественных и зарубежных лингвистов, так или иначе касавшихся детских инноваций, является убежденность в том, что ведущим механизмом их образования выступает аналогия (отсюда и термин, используемый во многих работах, и прежде всего в работах А.Н. Гвоздева — «образования по аналогии»).

Значительное внимание уделяли детским инновациям младогограмматики, и в первую очередь Г. Пауль. Анализируя роль ассоциаций (не используя этого термина, он писал о «взаимопритяжении отдельных слов») в усвоении языка и процессах образования новых слов и форм, Г. Пауль демонстрирует роль аналогии в слово- и формообразовании. При этом он особо останавливается на фактах детской речи, отмечая, что в своих новообразованиях дети, как правило, употребляют продуктивные

* Исследование выполнено при поддержке Фонда Президента РФ, грант НШ-1348.2012.6 "Петербургская школа функциональной грамматики".

модели: «Самые резкие отклонения от узуса наблюдаются в речи детей. Чем менее полно и менее прочно запечатлелись те или иные слова и формы, тем меньше препятствий встречает новообразование; тем больше у него простора. Так, например, все дети склонны употреблять регулярные и обычные типы слово- и формообразований вместо нерегулярных и более редких, которые еще не закрепились в памяти» [Пауль 1960: 138].

Не прошел мимо детских новообразований и Ф. де Соссюр, также привлекавший их к рассмотрению в связи с анализом явления аналогии. Распространенность образований по аналогии в речи детей он объяснял тем, что «дети еще недостаточно освоились с обычаем (переводя на язык современной терминологии, мы бы сказали — с языковой нормой. — С.Ц.) и не поработены им окончательно» [Соссюр 1977: 203].

Большое внимание уделяли творческим аспектам речевой деятельности ребенка представители Казанской лингвистической школы Н. В. Крушевский, В. А. Богородицкий, И. А. Бодуэн де Куртенэ. Так, В. А. Богородицкий не раз обращался к ней в читаемых им лекционных курсах по языкознанию и в печатных трудах [Богородицкий 1915, 1939]. Предвидя, что изучение фактов речи детей может оказаться чрезвычайно важным для лингвистической теории, он призывал лингвистов к такому изучению: «Для более полного понимания явлений речи необходимо изучение постепенного приобретения речи, начиная с детства» [Богородицкий 1939: 165].

И. А. Бодуэн де Куртенэ не только настаивал на необходимости изучения разнообразных фактов детской речи, но и оставил для потомства образцы такого анализа. Бодуэну де Куртенэ принадлежит интересное, хотя отнюдь не бесспорное предположение о том, что язык ребенка — это в некотором смысле прообраз нашего будущего языка. Он выступил против распространенного в то время и получившего поддержку у других исследователей тезиса о том, что этапы онтогенеза всегда тождественны этапам филогенеза, возразив на это следующим образом: «Ребенок не повторяет совсем в сокращении языкового развития целого племени, но, напротив того, ребенок захватыва-

ет будущее, предсказывая особенностями своей речи будущее состояние племенного языка, и только впоследствии пятится, так сказать, назад, всё более приравливаясь к нормальному языку окружающих» [Бодуэн де Куртенэ 1963: 350–351]. Бодуэн высказал даже смелую мысль (и в этом с ним был солидарен В. А. Богородицкий), что «толчки к существенным изменениям племенного языка даются главным образом в языке детей» [Бодуэн де Куртенэ 1963: 350]. Цитируя приведенное выше высказывание Бодуэна, К. И. Чуковский замечает: «Если это хоть в тысячной доле справедливо, то с каким благоговением мы должны изучать этот всеми осмеянный и презираемый детский язык» [Чуковский 1911: 103]³. Забегая вперед, отметим, что это верно лишь для ряда фактов: можно утверждать, что ребенок предвосхищает будущее только в той сфере языковых явлений, где диахронические процессы направлены в сторону их унификации, где проявляется тенденция к укреплению симметрии языкового знака. В противоположных случаях они скорее реконструируют то, что в языке было прежде.

Академик Л. В. Щерба, ученик и продолжатель И. А. Бодуэна де Куртенэ, подошел к детским инновациям как специфической и самой ценной в лингвистическом отношении разновидности так наз. «отрицательного языкового материала», о чем мы уже говорили выше. Интерес к детской речи обусловлен всей направленностью лингвистической концепции Л. В. Щербы — ее принципиальной ориентацией на анализ живых, а не «мертвых» языковых явлений, на рассмотрение творческого аспекта речевой деятельности, на внимание к тем процессам, которые при производстве речи и ее восприятии происходят «в головах ин-

³ Эмоциональность К. И. Чуковского во многом объясняется тем, что ему приходилось вести постоянные споры с некоторыми из своих корреспондентов, упрекавших его за то, что он коллекционирует всякие глупости, что дети только портят язык и т. п. Речь шла именно об инновациях, которые в работах К. И. Чуковского именуются «детскими речениями».

дивидов»⁴. Он утверждал, что деятельность человека, усваивающего язык на основании определенного языкового материала, сродни деятельности ученого-лингвиста, выводящего из такого же материала представление о языке как таковом. Отстаивая существенное для его концепции понимание грамматики как «сборника правил речевого поведения», он во многом опирался на факты детской речи: «Когда ребенок говорит — “У меня нет картов”, то он, конечно, творит формы по своей еще несовершенной грамматике, т. е. еще неадекватной грамматике взрослых, а не повторяет слышанное, ибо такой формы он, наверное, не слышал от окружения. Если бы наш лингвистический опыт не был упорядочен у нас в виде какой-то системы, которую мы и называем грамматикой, то мы были бы просто понимающими попугаями, которые могут повторять и понимать только слышанное» [Щерба 1974: 48]. Это было, в сущности, хорошо аргументированное возражение распространенной в то время сторонникам так называемой теории имитации, которые утверждали, что ребенок постигает грамматику взрослых, повторяя услышанные слова и словоформы и следуя путем «проб и ошибок». Л. В. Щерба считал возможным привлекать факты детской речи для констатации тех или иных тенденций изменения языковой системы. Так, например, он делал заключение о наблюдающемся в современном языке разрушении разряда притяжательных прилагательных на основании наблюдения, что ребенок чаще скажет «папина дочка», чем «папина дочка» [Щерба 1974: 86].

Хотя К. И. Чуковский не относил себя к числу лингвистов-профессионалов, в его книге поставлен и по-новому решен ряд интереснейших языковедческих проблем, связанных преимущественно с детскими новообразованиями. Рассуждая о соотношении подражания и творчества при усвоении языка, он блестяще продемонстрировал, как нерасторжимо слито одно и другое, по-

⁴ Становится все более очевидным, что «описание любого языка невозможно без учета того, что делается в головах людей» [Чейф 1975: 47]. Л. В. Щерба один из первых заявил об этом со всей определенностью.

казал, как велика речевая одаренность ребенка, способного на основании анализа речи взрослых усваивать языковые модели и правила. «Она (т. е. речевая одаренность. — С. Ц.) проявляется не только в классификации окончаний, приставок и суффиксов, которую он незаметно для себя самого производит в своем двухлетнем уме, но и в той угадке, с которой он при создании нового слова выбирает для подражания необходимый ему образец. Само подражание является здесь творческим актом» [Чуковский 1955: 21].

В книге К. И. Чуковского проводится парадоксальная на первый взгляд мысль о том, что «детские речения порою даже правильнее наших». Утверждая это, он имел в виду в первую очередь случаи не соответствующего норме слово- и формообразования. Говоря о правильности детских неправильностей (в одном из первых изданий книги они были названы «лепыми нелепицами»), К. И. Чуковский предвосхитил одно из важных лингвистических открытий лингвистики XX столетия — обнаружение того факта, что язык имеет сложное, по крайней мере — двухступенчатое строение, расчленяясь на систему и норму. Называя правильными детские слово- и формообразовательные новообразования, К. И. Чуковский, в сущности, имел в виду их соответствие глубинному уровню языка — так называемой языковой системе, при том, что они противоречат норме, т. е. общепринятому употреблению, традиции. Основываясь исключительно на материале детских новообразований, К. И. Чуковский пришел к заключению, что «в грамматике не соблюдается строгая логика» (речь фактически идет о грамматике на уровне языковой нормы), что детские речения «вернее грамматики и исправляют ее».

В ряду отечественных лингвистов, занимавшимся сбором и анализом фактов детской речи, первое место по праву принадлежит А. Н. Гвоздеву. Его работы по детской речи, основанные на дневниковых записях речи сына, собраны в его книге «Вопросы изучения детской речи» [Гвоздев 1961]. См. также его знаменитый Дневник [Гвоздев 2005], в котором записи фактов детской речи снабжены ценнейшими лингвистическими ком-

ментариями. В Дневнике (и этим он отличается от монографии, написанной на том же фактическом материале) отражено речевое поведение ребенка, ситуация, когда было произнесено высказывание, а также соображения Гвоздева по поводу почти каждого отмеченного факта. Ценно то, что он изучил и описал сам путь приобретения ребенком языка, установил периодизацию детского речевого развития, рассмотрел подробно и обстоятельно, как ребенок овладевает лексической, фонетической и грамматической сторонами речи. Особую роль в своем исследовании он отводит детским новообразованиям («образованиям по аналогии»). Сам факт появления в речи ребенка образования по аналогии свидетельствует, по мнению ученого, об усвоении того или иного грамматического явления (т. е. механизма образования слова или словоформы, основанного на способности членить нормативную языковую единицу на элементы и осмысливать функцию каждого из них). Факт наличия в речи детей самостоятельно сконструированных языковых единиц свидетельствует также о так называемой «психологической реальности» морфем (необходимо отметить, что в середине прошлого века, когда А. Н. Гвоздев работал над своей книгой, не утихали споры по поводу того, существуют ли морфемы в сознании индивидов, пользующихся языком, или же представляют собой изобретение исследователей). Как известно, идея психологической реальности языковых единиц является одной из ключевых в концепции одного из современных лингвистических направлений — когнитивной лингвистики.

Заслуживает особого внимания серия работ, выполненная при участии или под руководством М. И. Черемисиной группой сибирских ученых [Черемисина, Захарова 1972 а, в; Захарова 1975; Захарова, Бабицкая 1972]. Анализируя функционирование словообразовательного механизма языка в сфере детской речи, авторы разграничивают «правильные», т. е. созданные в соответствии с существующими языковыми моделями, образования (такие, например, как «жирафьи рожки», «великаны лыжи», «волковы зубы») и «неправильные», т. е. созданные с нарушением тех или иных закономерностей (например, «коробкины

бока», «дождев стук» — образования от неодушевленных существительных, «ведьмовы приказы» — образование с использованием суффикса -ОВ- от существительных женского рода и т. п.). В работах указанных авторов выявлена существенная закономерность овладения словообразовательными моделями: сначала усваивается «первичная, недифференцированная словообразовательная модель», а затем уже — совокупность частных моделей, представляющих собой конкретизацию общей [Черемисина, Захарова 1972 б: 73]. Эта же важная закономерность онтогенеза была позднее установлена Д. Слобином на более обширном и качественно ином языковом материале и расценена им как одна из основных универсалий детской речи.

Многие соображения, высказанные новосибирскими авторами, представляются крайне существенными, например, мысль о том, что ребенок постигая язык, интуитивно стремится к систематизации языковых фактов: «Ощущение системности, ожидание системности у ребенка значительно сильнее, чем у взрослого человека. По-видимому, “постулат системности” актуален для ребенка потому, что он позволяет ему сократить работу механической памяти при овладении огромным словарным фондом» [Захарова, Бабицкая 1972: 85].

С середины 50-х годов прошлого века в изучение речи ребенка активно включаются психологи, а позднее — после того как сформировалась и выделилась в самостоятельную область научного исследования психолингвистика — и психолингвисты. На стыке психологии и лингвистики выполнены исследования М. И. Поповой [Попова 1958], А. В. Захаровой [Захарова 1956, 1958], Н.П. Серебренниковой [Серебренникова 1953], Ф.А. Сохина, в которых частично привлекаются для анализа и детские новообразования. В диссертации и ряде статей Ф. А. Сохина [Сохин 1955, 1959] рассматривается онтогенез грамматических категорий существительного. По ряду положений автор полемирует с А. Н. Гвоздевым, в особенности вызывает его возражение тезис о том, что содержание грамматической категории может усваиваться раньше, чем способы ее формального выражения.

Одна из основных мыслей, развиваемых Ф. А. Сохиным, — идея генерализации отношений, осуществляемая ребенком в процессе овладения языком. Суть генерализации состоит в том, что морфемы, выполняющие тождественные функции, могут смешиваться детьми, точнее, одна из них может замещать все другие (например, *дождичком* — *ложечком* — *тряпочком*). На основе генерализации отношений вырабатывается соответствующий стереотип (говоря о стереотипах, автор опирается на учение

И. П. Павлова). Идея генерализации языковых фактов, подхваченная и развитая позднее А. М. Шахнаровичем, в сущности, соответствует мысли Л. В. Щербы о построении ребенком своей собственной грамматики. Ведь грамматика как таковая может быть построена лишь на основе обобщения и систематизации усваиваемых грамматических явлений.

Большое внимание проблемам онтогенеза речевой деятельности уделено А. А. Леонтьевым в его монографии «Слово в речевой деятельности» [Леонтьев 1965]. В работе дается периодизация речевого развития ребенка до трехлетнего возраста; ценным является выделение двух этапов усвоения грамматики: этапа синтагматической грамматики и этапа парадигматической грамматики⁵. Переход к парадигматической грамматике связан с появлением структурированных словоформ (около 2 лет). Характерно, что способность ребенка к расчленению словоформы обнаруживается, по мнению А. А. Леонтьева, в появлении в его речи образований по аналогии. При этом морфемика является «частью системы бессознательного контроля»; неосознанность морфем не препятствует их практическому применению в речевой деятельности ребенка. В другой работе [Леонтьев 1974], А. А. Леонтьев, анализируя существующие исследования детской речи, преимущественно зарубежные, ставит под сомнение продуктивность подхода к описанию фактов детской речи, назван-

⁵ Внимание к синтагматическим отношениям, особенно существенным на ранних этапах конструирования ребенком грамматики, характеризует ряд современных работ по детской речи. См. [Воейкова 2000; Сизова 2009].

ного им «чисто лингвистическим», суть которого заключается в простой констатации последовательности появления в речи ребенка тех или иных языковых явлений. Автор считает неправомерным стремление ряда исследователей (McNeill; Menyuk; Bloom и др.) выявить наличие определенной единой стратегии в постижении ребенком родного языка. По мнению А. А. Леонтьева, стратегии разных детей различаются; кроме того, в ряде случаев ребенок ведет себя эвристически. Представляется, однако, что при всех очевидных существующих различиях, общие закономерности освоения языковых явлений едины и, более того, многие из них могут быть отнесены к разряду языковых универсалий [Слобин 1984], что выявляется с особой очевидностью при анализе речевых инноваций ребенка.

В работах А. М. Шахнаровича [Шахнарович 1979, 1983, 1985; 2001] — детская речь трактуется как вид относительно самостоятельной деятельности, располагающей своими собственными целями, задачами, мотивами и средствами. Больше всего автора интересуют психолингвистические механизмы формирования словесного и грамматического обобщения; обсуждаются проблемы соотношения процессов имитации и генерализации при усвоении языка ребенком, обосновывается ведущая роль генерализации. В качестве одного из аргументов в споре со сторонниками имитации выдвигается положение о широкой распространенности в детской речи инноваций (автор называет их неологизмами): «Гипотеза о доминировании имитации при развитии речевой деятельности ребенка не может объяснить такие факты, как появление в детской речи неологизмов, фразовых структур и грамматических форм, которые ребенок не мог слышать от взрослых, т. е. явлений, отсутствующих в норме языка — образце, на который ребенок ориентируется» [Шахнарович 1979: 194]. Анализируя механизм создания инноваций, А. М. Шахнарович не считает возможным, подобно лингвистам предшествующих поколений, расценивать их как «образования по аналогии». Он полагает, что сходство с образованиями по аналогии чисто внешнее: «...Это аналогии особого рода: это подражание себе» [Шахнарович 1979: 203]. Детские новообра-

зования, по его мнению, формируются на основе особых механизмов: они являются следствием функционирования в речи детей «моделей/типов», сложившихся на основе генерализации языковых моделей. Думается, однако, что здесь нет противоречия со сложившейся лингвистической традицией: все зависит, очевидно, от того, насколько широко трактуется понятие аналогии. Если считать (см. подробнее ниже), что объектом для подражания в случае аналогических образований может быть не только единичный, конкретный образец, но и языковые модели разной степени обобщенности, то нет основания для обособления детских новообразований в указанном смысле. Кроме единичных случаев, когда деривация языковой единицы осуществляется по конкретному образцу, она производится по модели, которая представляет собой результат самостоятельно сделанного ребенком грамматического обобщения и является достоянием его формирующейся грамматики. Ребенок, действительно, создавая слова и формы слов, «подражает себе» — в том смысле, что опирается на уже имеющийся у него языковой опыт (который можно трактовать двояко — как опыт говорящего и как опыт слушающего). Однако «подражание себе» возможно только потому, что предварительно на основе определенного числа аналогических процессов уже освоено определенное правило.

Существенное место среди работ, посвященных детской речи, занимают исследования Т. Н. Ушаковой, в которых рассматриваются разнообразные факты речи ребенка, в том числе и случаи ненормативного словотворчества [Ушакова 1969, 1970, 1979; 2004].

Наш обзор истории изучения детских речевых инноваций был бы неполным, если бы мы не упомянули о работах западных исследователей, посвященных анализу так называемых «сверхрегуляризации», которые распространены в речи англоязычных детей. Это отклоняющиеся от нормы формы глаголов прошедшего времени (goed ср. went), формы множественного числа нескольких существительных (mouses ср. mice) и компаратива (gooder ср. better). Их обычно рассматривают в дискуссиях по поводу механизмов, действующих при порождении выска-

зываний, при обсуждении вопроса о том, конструируются ли словоформы говорящим при порождении речи или извлекаются из ментального (внутреннего) лексикона в целостном виде. Существуют различные взгляды на эту проблему. Сторонники так называемого «двусистемного подхода» полагают, что нерегулярные словоформы хранятся в ментальном лексиконе в целостном виде и извлекаются оттуда в процессе порождения речи, а регулярные строятся каждый раз заново. Сторонники односистемного подхода, напротив, придерживаются мнения, что регулярность – нерегулярность словоформ не играет особой роли в механизмах речевой деятельности, поскольку определяющим успешность освоения той или иной словоформы является фактор ее частотности.

Применительно к русскому языку эта проблема рассматривалась в работах [Черниговская, Гор, Слюсарь 1999; Gor 2004, Свистунова 2008] Нам близка позиция этих исследователей, полагающих, что в русской морфологии, устроенной гораздо более сложным образом, чем английская, регулярное отделено от нерегулярного целой цепью переходов, потому данная концепция оказывается не вполне приложимой к фактам русского языка. Полагаем также, что наиболее существенным фактором, определяющим способ освоения словоформы в речевой деятельности ребенка, и исключаяющим (или, напротив, предполагающим ее определенные трансформации на ранних стадиях освоения языка) является не только и не столько регулярность формы, сколько степень ее прототипичности (системности). Другим мощным фактором, определяющим успешность ее усвоения (в том числе и при условии ее непрототипичности и даже уникальности), является ее частотность в инпуте.

Завершая краткий обзор основных работ, в которых так или иначе рассматриваются детские новообразования, выразим свою полную солидарность со словами А.М. Шахнарвича: «...Исследования детской речи могут существенно расширить наши представления не только об овладении языком, но и о самом языке...» [Шахнарвич 1983: 181–182]. Если «традиционно-го» лингвиста интересует преимущественно второй аспект (сам

язык), то современный онтолингвист не меньшее внимание стремится уделить первому из названных аспектов.

Литература

Богородицкий В.А. Очерки по языковедению и русскому языку. – М., 1939.

Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные труды по общему языкознанию: В 2 т. – М., 1963.

Воейкова М.Д. Формальные особенности парадигмы прилагательного и ее усвоение детьми // Речь ребенка: ранние этапы. – СПб., 2000.

Гвоздев А.Н. Вопросы изучения детской речи. – М., 1961.

Гвоздев А.Н. От первых слов до первого класса: Дневник научных наблюдений. 2-е изд. – М., 2005.

Захарова А.В. Опыт лингвистического анализа словаря детской речи: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, 1975.

Захарова А.В., Бабицкая Н.А. Ненормативные существительные в детской речи // Актуальные проблемы лексикологии и словообразования. – Новосибирск, 1972. Вып. 1.

Леонтьев А. А. Слово в речевой деятельности. – М., 1965.

Леонтьев А.Н. Исследования детской речи // Основы теории речевой деятельности. – М., 1974.

Пауль Г. Принципы истории языка / Пер. с нем. – М., 1960.

Попова М.И. Грамматические элементы в речи детей дошкольного возраста V // Вопросы психологии. 1958. № 4.

Свистунова Т.И. Организация ментального лексикона: формирование в онтогенезе и распад при нарушениях языковой системы глагольной словоизменяющей морфологии (экспериментальное исследование): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2008.

Серебренникова Н.П. К вопросу об овладении детьми-преддошкольниками элементами грамматического строя языка: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1953.

Сизова О.Б. Порождение именных форм в речи детей дошкольного возраста: взаимодействие синтагматического и пара-

дигматического аспекта: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2009.

Слобин Д. Когнитивные предпосылки развития грамматики // Психолингвистика / Сост. А.М. Шахарович. – М., 1984.

Соссюр Ф. Курс общей лингвистики // Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию. – М., 1977.

Сохин Ф.А. Начальные этапы овладения грамматическим строем языка: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1955.

Сохин Ф.А. О формировании языковых обобщений в процессе речевого развития // Вопросы психологии. 1959. № 5.

Ушакова Т.Н. О механизмах детского словотворчества // Вопросы психологии. 1969. № 2.

Ушакова Т.Н. О причинах детского словотворчества // Вопросы психологии. 1970. № 6.

Ушакова Т.Н. Функциональные структуры второй сигнальной системы. – М., 1979.

Ушакова Т.Н. Речь: истоки и принципы развития. – М., 2004.

Чейф У.Л. Значение и структура языка / Пер. с англ. – М., 1975.

Черемисина М.И., Захарова А.В. Методика исследования окказиональных прилагательных в детской речи // Фонетика и морфология языков народов Сибири. – Новосибирск, 1972-а.

Черемисина М.И., Захарова А.В. Притяжательные прилагательные в детской речи // Актуальные проблемы лексикологии и словообразования. Вып. 1. – Новосибирск, 1972-б.

Черемисина М.И., Захарова А.В. Методика исследования окказиональных прилагательных в детской речи // Фонетика и морфология языков народов Сибири. – Новосибирск, 1972.

Черемисина М.И. Язык и его отражение в науке о языке. – Новосибирск, 2002.

Черниговская Т.В. Мозг и язык: полтора века исследований // Теоретические проблемы языкознания. – СПб., 2004.

Черниговская Т.В., Гор К., Слюсарь Н. Правила в речевой деятельности: порождение глагольных форм в родном и неродном языке // Материалы XXVIII межвузовской научно-

методической конференции преподавателей и аспирантов. Вып. 16. Секция общего языкознания. Ч. 2. 1999.

Чуковский К.И. Матерям о детских журналах. – СПб., 1911.

Чуковский К.И. От двух до пяти. – М., 1955.

Шахнарович А.М. Психолингвистические проблемы овладения общением в онтогенезе // Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф., Шахнарович А.М. Теоретические и прикладные проблемы речевого общения. – М., 1979.

Шахнарович А.М. Семантический компонент языковой способности // Психолингвистические проблемы семантики. – М., 1983.

Шахнарович А.М. Семантика детской речи: психолингвистический аспект: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1985.

Шахнарович А.М. Избранные труды, воспоминания друзей и учеников. – М., 2001.

Шахнарович А.М. Семантический компонент языковой способности // Психолингвистические проблемы семантики. – М., 1983.

Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. – Л., 1974.

©Цейтлин С.Н., 2012

РАЗДЕЛ II. ПРОСТРАНСТВО ЯЗЫКОВОГО КРЕАТИВА

ИМЯТВОРЧЕСТВО В ЭРГОНИМИИ: ТРАДИЦИИ VS АКТУАЛЬНЫЕ ТРЕНДЫ

М.В. Голомидова

Эргонимия (собственные имена деловых объединений людей, в том числе союзов, организаций, учреждений, корпораций, предприятий, обществ, заведений и проч.) – один из активно пополняющихся и динамично обновляющихся слоев онимической лексики. Прочно связанная с современными социально-экономическими и политическими реалиями, эргонимия стремительно наращивает количественную массу за счет удовлетворения растущей потребности в именовании многочисленных государственных и коммерческих организаций, общественных объединений и социальных движений. Необходимость различать и отличаться от других – выступает в этом случае объективным фактором именного «строительства».

Борьба за внимание целевых аудиторий обуславливают значительное усиление роли имиджевой нагрузки современных эргонимических названий. Реалии деловой жизни давно подтвердили ценность эргонима как нематериального актива организации, поэтому имятворчество, осуществляемое на условиях профессионального нейминга, непременно учитывает перспективы дальнейшего применения именного знака. Если имя удачно согласовано с концепцией позиционирования организации, оно легко вовлекается в выполнение задач брендинга и служит одним из инструментов внедрения имиджевой информации в сознание массовой аудитории.

Менее эффективными с точки зрения задач деловой коммуникации могут быть продукты «любительского» номинативного

творчества (неинформативные, «несоразмерные», нелепые имена – факты регулярно отмечаемые и обсуждаемые). Но если вывести за скобки оценочные суждения относительно качества и/или прагматического потенциала тех или иных эргонимических названий, в массе своей открытый для наблюдения эргонимический материал дает повод для разговора о заметной динамике номинативной техники.

Стремление придать продукту имятворчества аттрактивную способность неизменно направляют усилия номинаторов на поиск новых номинативных приемов. В определенной мере они генерируются на уже сложившемся в отечественной именующей практике арсенале структурных и семантических моделей и развивают его внутренние возможности.

В ином случае вслед за интернационализацией бизнескоммуникаций в эргонимическую номинацию вовлекаются новые заимствованные элементы.

В третьем варианте именное изобретательство втягивает в орбиту своих интересов гетерогенный знаковый материал и рождает обозначения полисемиотического типа.

Конкретизация этих общих направлений и составляет предмет нашего ближайшего внимания.

Но прежде чем обращаться в конкретным именованным фактам, попытаемся ответить на вопрос, в равной ли мере отдельные группы эргонимии подвержены процессам номинативной модернизации. Обобщающий термин «эргонимия» распространяется на имена, которые функционируют в разных сферах общественной жизни и называют разные по характеру активности и степени институализации формы деловых объединений – от органов власти и крупных хозяйствующих субъектов до творческих сообществ и школьных кружков. Вывести единую формулу, согласно которой можно было бы рассчитать совокупное влияние внешних и внутренних факторов на скорость и векторы обновлений, едва ли возможно. Но вместе с тем нельзя не отметить наличие определенной зависимости между характером деловой активности и степенью свободы номинаторов в преодолении «силы тяжести» номинативных стереотипов.

Степень эта возрастает в тех случаях, когда высока потребность в объявлении принципиально новой концепции деятельности - будь то творческое кредо или миссия бизнес-активности. См.: *«Инфраструктурный хаб малого и среднего предпринимательства Свердловской области»*. Наименование включает заимствованный термин хаб (от англ. Hub - «центр, узел коммуникаций»). Известное «центр» и неологическое «хаб» синонимичны - оба слова связаны с обозначением неких объединяющих устройств. Однако есть между ними различия, касающиеся объемов понятийного содержания: «хаб» используется в компьютерной терминологии со значением «сетевой концентратор, коммутатор позволяющий объединить компьютеры в локальную сеть». Добавленный семантический компонент «коммутатор для интеграции сложных систем» позволяет при включении неологизма в эргоним внести дополнительный смысловой оттенок, благодаря которому в названии декларируется инновационный принцип работы, утверждается создание нового организационного механизма, призванного обеспечить оперативное и гибкое решение вопросов делового взаимодействия.

Еще один регулятор скорости обновления - вовлечение называемых коллективных субъектов в отношения конкуренции. В условиях рыночной среды ответственность имени за трансляцию имиджевой и рекламной информации повышается, имя активно используется в деятельности по отстройке от конкурентов и продвижению. Отсюда вполне закономерно, что именно эргонимы, связанные с коммерческой сферой, в первую очередь, подвержены обновлению и служат полигоном номинативного креатива. Именно здесь наиболее ярко проявляют себя веяния номинативной моды.

Обратимся к первой из отмеченных тенденций в обновлении номинативных решений – **модификации устойчивых структурно-семантических моделей названия** – и покажем отдельные примеры такого преобразования.

Давно укоренился в эргонимии строевой элемент «дом» со значением «заведение, предприятие». В старых дореволюционных названиях он использовался для обозначения частных ком-

мерческих компаний - торговых домов, которые работали на акционерном или семейном капитале («*Торговый дом гвардейского экономического общества*», «*Торговый дом Ижболдиных*», «*Торговый дом А. Трапезников и К^о*»). В советское время семантика компонента расширилась, и он был перенесен на обозначения объектов досуга и просвещения (Дом культуры), рекреации (Дом отдыха), сервиса (Дом быта), отдельных видов творческой активности (Дом моды, Дом моделей), на именование мест для общения представителей профессиональных сообществ (Дом актера, Дом художника, Дом ученых, Дом кино).

Если в предшествующий период компонент *Дом* в сочетании с указателями на основателей, владельцев, держателей основного капитала маркировал организацию как «персонализированного» игрока рынка, то советское время привнесло в спектр «домовых» названий номинативный смысл объединения общественных интересов, регулирования и обобществления разных сторон социальной жизни.

В настоящее время компонент отнюдь не утратил свой номинативной пригодности, но иной социальный контекст переставил акценты в мотивах его использования.

Вернулись с коммерческую коммуникацию многочисленные торговые дома: «*Торговый Дом Евразия*», «*Торговый Дом Бинго-2000*», «*Торговый дом ИзолитХимСнаб*», «*Торговый Дом Уральский Партнер*», «*Торговый Дом Ромас*».

Нередко новое эргонимическое применение *Дома* соотнесено с обозначением крупной организационной структуры – холдинга либо объединения сети предприятий, ср.: *Издательский дом Коммерсантъ* (8 журналов, информационная FM-радиостанция «Коммерсантъ FM» и информационный телеканал «Коммерсантъ ТВ»).

Ресторанный Дом СОЛЬ & ПЕРЕЦ (9 тематических ресторанов и кафе).

Расширился спектр указаний на профиль деятельности новых *Домов* - «*Дом скорой юридической помощи*», «*Дом дизайна*», «*Дом Печати*», «*Ювелирный Дом*» - с возможным добавлением

конкретизирующих, дифференцирующих компонентов (ср.: «Ювелирный дом Тулузов»).

В целом во всех перечисленных вариантах повторяемый компонент реализует, прежде всего, смысл маркирования организационной формы – своего рода организационного «сооружения», призванного осуществлять деловую коммуникацию.

Иные ассоциации актуализирует *Дом* в названиях специализированных магазинов, предлагающих узко профильную продукцию – «Дом Амортизаторов», «Дом Игрушки», «Дом Кухни», «Дом немецкой обуви», «Дом Окон и Дверей», «Дом Паркета и Дверей», «Дом Пряжи» и проч.

На первый план в подобных эргонимах выступает образ особого места – пространства нахождения, бытования, «обитания» товара, который ждет своего потребителя. Не случайно подобные наименования образуют семантическую переключку с обозначениями, включающими компонент «мир» - «Мир кожи и меха», «Мир Ткани» «Мир Шаров», «Мир сварки» и даже «Мир Брюк». Компоненты обнаруживают синонимичный характер, что может подтвердить легкость процедуры их взаимной перестановки, общий семантический объем наименования при этом практически не нарушается. «Мир штор», например, может быть преобразован в «Дом штор», и потеря частных, периферийных смысловых нюансов отнюдь не изменит общую линию восприятия и понимания названия.

Двигаясь далее в сторону укрупнения пространственных образов, в том же тематическом ряду можно обнаружить менее популярные, но реализующие сходную номинативную логику «галактики» и «Вселенные» («Галактика авто», «Вселенная красоты», «Вселенная компьютеров», «ВСЕленная для бильярда»).

Преимственность в использовании строительного лексического материала и структурных моделей эргонимов при соединении традиционных и новых поводов номинации может приводить к любопытным случаям омонимии, когда отличающиеся по мотивам номинации наименования обретают одинаковое внешнее оформление. Развести их может только включение в разные

тематические ряды, как это происходит, например, с двумя названиями «Дом Техники». Один из Домов оказывается в ряду с такими обозначениями, как «Дом бытовой техники», «Дом автотехники», «Дом бытовой техники «Норд» и под. («техника» заявлена здесь как предмет продажи), а другой Дом строится в ряд «Дома науки и техники», «Дома научно-технического творчества молодежи» (где техника представлена в качестве результата познавательной деятельности и цели изобретательства).

Иной путь преобразования известного в новое в эргонимической номинации – обыгрывание лексического материала, которые используется для производства основного индивидуализирующего компонента. Среди технических приемов языковой игры наиболее популярна графодеривация. Графическое выделение отдельных букв или частей производящей лексемы, аппликации из латинских графем в кириллическом начертании слова позволяют достичь необходимого эффекта двойного прочтения и столкновения двух планов интерпретации одной именной формы:

«АрТек» (дизайн-бюро) – Артек и англ. Art «искусство» + technology «технология»;

«Е-да!» (сеть продуктовых магазинов) – еда + да (частица, выражающая согласие, утверждение, одобрение);

«Лист'ОК» (магазин товаров для сада) – «листок» и креолизованного сочетания «лист» + англ. ОК, o'key «хорошо»;

«Нью-Тон» (автомастерская) – Ньютон + англ. New «новый» + tone «тон»;

«КанцТоварищ» (магазин канцелярских принадлежностей) – от традиционного «канцтовары» и «товарищ»,

«PRопаганда», «ПРофессионал» (пиар-агентства) – обыгрывается графическое сокращение термина пиар - PR/ ПР, внешне совпадающее с начальной частью лексических мотиваторов.

Графодеривация в целом как техника сочинения нового с минимальным вовлечением традиционного словообразовательного инструментария – способов, моделей, средств словообразования – обнаруживает «орудийный» потенциал, немаловажный для

творчества, которое осуществляется в условиях массового производства. Достаточно расчленить облик слова, например апострофом, или переключить графический код даже в единственной букве – и возникает новое обозначение, отличное от возможных омонимов и обладающее модернизированным обликом:

«А'лиса», «СтрановеD» (турагентства), «Диалог» (школа иностранных языков), «Ренессанс» (магазин).

Графодеривацию стремятся использовать и при оформлении современных эргонимов, построенных на хорошо известной в советские времена модели сложносоставных наименований, ср.: «ПромАльпИндустрия», «РосБизнесСоюз», «СвердловЭлектро», «СигмаИнвестСтрой», «СпецСтройМонтаж», «ТеплоИзо-лМонтаж», «ТрансЭкспресс», «ТеплоСтройТехКомплект», «УралБизнесСтрой», «УралЕвроТур», «УралСтройГрупп», «ХимЭнергоСтрой».

Еще одна магистральная линия в обновлении средств эргонимической номинации связана со **внедрением заимствованных квалификаторов**. Объективные причины тому очевидны. С одной стороны, это приход на российский рынок брендов международных компаний и, как следствие, создание условий для номинативного подражания. С другой стороны, это задачи международного сотрудничества и/или ориентация не только на российских, но и на иностранных клиентов, которые направляют усилия на поиск интернациональных, легко воспринимаемых и расшифровываемых компонентов. Третий из обстоятельственных факторов – стимулирующее влияние моды на внешние приметы западной культуры, подвигающей номинаторов к модернизации названий на западный манер. Заимствованные лексические компоненты расцениваются в этом аспекте как вербальные средства построения респектабельного имиджа.

Популярны на сегодняшний день и тиражируются в названиях объектов разных территорий компоненты City (Сити), House (Хаус), Palac (Палас), Plaza (Плаза), Building (Билдинг) ср.:

Сити: «Ситибанк», «Ситилаб» (ассоциация клинико-диагностических лабораторий), «Сити-Сервис» (управляющая компания в г.Верхняя Пышма), «Сити-Стиль» (салоны красо-

ты) «*Сити-Центр*» (торговый центр), «ГиперСити» (торговый центр), «*Москва-Сити*» (международный деловой центр), «*CityFitness*» (четыре спортивных клубов), «*City Palace*» (международный многопрофильный центр), «*Аква Сити*» (торговое предприятие по продаже сантехники) и др.

Источник происхождения - англ. City – «город».

Хаус: «*Парк-Хаус*» / «*Park-House*» (торговый центр), «*Кофе Хауз*» (российская сеть кафе), «*Александр Хаус*»/ «*Alexander House Boutique Hotel*», «*Герцен-Хаус*», «*Доминик Хаус*», «*Грин Хаус*», «*Никола Хаус*», «*Vip House*» (гостиницы/отели), «*Пицца-Хаус*» (организация питания) и т. под.

Строевой элемент английского происхождения (англ. House – «дом; жилище; здание; фирма; гостиница») приобрел международный характер и в настоящее время достаточно широко распространен в названиях отелей, ресторанов, кафе во многих странах.

Палас: «*Атриум Палас Отель*», «*Коринтия Невский Палас Отель*», «*Пальмира-Палас*», «*Шаляпин Палас Отель*», «*Сокол Палас Бридж*»/ «*Sokos Hotel Palace Bridge*», «*Kremlin Place*» (торгово-развлекательный комплекс) и проч.

Элемент широко используется в номинации зарубежных отелей и, как правило, применяется при обозначении гостиниц высшего класса (фр. palace – «дворец, роскошный отель, гостиница»).

Плаза: «*Аркаим Плаза*», «*Удальцова Плаза*»/ «*Udaltsova Plaza*» (бизнес-центры), «*Лобачевский Плаза*», (торгово-офисные центр), «*Взлетка Плаза*», «*Гермес-Плаза*», «*Гранд Плаза*», «*Ереван Плаза*», «*Калининград-Плаза*», «*Медиа Плаза*», «*Парк-Плаза*» (торговые центры), «*Дон Плаза*»/ «*Don-Plaza*», «*Плаза*» (отели), «*Плаза*» (торговая компания), «*Плаза*» (интернет-магазин автомобильных запчастей и аксессуаров) и проч.

Компонент также имеет интернациональный характер (англ. Plaza – «рыночная площадь; торговый или бизнес-центр»). В русском языке, наряду с маркированием крупных объектов деловой активности, он обнаруживает тенденцию к перенесению в иные зоны денотации.

Молл: «МОЛЛ» (Липецк), «Арена Молл» (Омск), «Маркос-Молл», «M7 Mall» (Уфа), «КомсоМолл» (Екатеринбург), «Северный Молл» (С-Петербург), «Сити Молл Белгородский», «Jam Молл» (Анапа, Иркутск, Киров, Смоленск), «Jazz Mall» (Магнитогорск).

Компонент англоязычного происхождения (*англ. mall* – «аллея для прогулок»). Шоппинг-моллы – крупные торговые центры, объединяющие под одной крышей магазины, кафе, бары, рестораны, кинотеатры, снабженные зонами отдыха, удобными переходами и парковками. Квалификатор относительно недавно заимствован отечественной бизнес-практикой, вступает в отношения конкуренции с привычными номенклатурными обозначениями «торговый центр», «торгово-досуговый центр», «торгово-развлекательный центр», однако география его распространения, а также использование в качестве компонентов собственного имени свидетельствует о достаточно интенсивном процессе внедрения.

Билдинг: «АРТ-Билдинг» (девероперская компания), «*Building group*» (строительная инвестиционная компания), «*BUILDING-GROUP*» (строительно-инвестиционная компания), «*Билдинг-сервис*» (управляющая компания), «*Билдинг Сити*» (строительно-ремонтная компания), «*Альянс Билдинг Групп*» (торговая компания по оптовой продаже металлопроката), «*Руфф Билдинг*» (торгово-производственная компания), «*Сити Билдинг Групп*» (строительная компания), «*Билдинг Инвест Групп*» (управляющая трастовая компания), «*Уралбилдинг*» (строительная компания), «*Building Invest Group*» (инвестиционно-строительный холдинг).

Компонент воспроизводит *англ. Building* - «здание; строительство».

Перечень отнюдь не исчерпывает всей палитры иноязычных эргонимических компонентов, но приведенные иллюстрации позволяют составить впечатление о многовариантном характере сочетания лексических мотиваторов, о неоднородности, гетерогенности объединяемого языкового материала и разнообразии способов графического оформления новых наименований. В

общей панораме проступают тренды на креолизацию обозначений и черты аналитизма в грамматическом соединении внутренних компонентов имени.

Усиливают **тенденцию к поликодировке** и вовлекаемые в оборот невербальные знаки – кириллические и латинские буквы, цифры, математические символы, знаки сокращений, измерений и прочее: «*A-агентство*» (транспортная компания), «*Альпура-М*», «*Альянс-С*», «*Альянс-Е*» (торговые фирмы), «*М-Квадрат*», «*М-Лак*», «*М-Стиль*», «*М-Шуз*», «*Ф-Центр*» (магазины), «*Альянс+*» (риэлторское агентство), «*М-2*» (рекламное агентство), «*Пирамида-21*» (строительно-ремонтная компания), «*Региональный Альянс+*» (транспортная компания), «*Велон-99*», «*ТехноПроджекст-М*», «*Моно-2*», (строительные компании), «*А-2-Сантех*», «*А4*» (магазины), «*XL*», «*XL Казань*» (торговые центры), «*Door & Floor*», «*Lady&Gentlemen*» (магазины), «*Toni & Guy*» (парикмахерская), «*Левь & Левь-Аудит*» (группа компаний), «*2 rest*» (тур. агентство), «*24.ru*» (банк).

Подводя итоги, можно отметить, что современная эргонимическая номинация демонстрирует высокую степень свободы в именном изобретательстве – ее строительный материал варьирует в широких пределах – от вербалики до невербальных графем, от лексического и словообразовательного материала русского языка до избыточных заимствований. Повторы, которые были бы неизбежные при массовом производстве, преодолеваются за счет почти калейдоскопического смешения во внутренней и внешней форме названий многочисленных и часто гетерогенных по своей природе компонентов.

В то же время сдерживающим началом номинативного креатива выступают не только барьеры непонимания при восприятии адресатной аудиторией, не только риски карикатурного истолкования названий и критики языкового вкуса номинаторов, но и сохраняющийся слой прежних эргонимов, и тех названий, что созданы в русле преемственности устойчивых номинативных традиций.

©Голомидова М.В., 2012

ЛИНГВОКРЕАТИВНОСТЬ НА СЛУЖБЕ КОММУНИКАТИВНОЙ ИНТЕНЦИИ

В.В. Горбань

Лингвокреативность – своеобразная визитная карточка Homo Ludens, который «может и должен жить в каждом из нас, помогая находить себя в разных спектаклях жизни и переживать через игры с природой и другими людьми радость открытия своего **Я** в бесконечно меняющемся мире» [Асмолов 2009: 3].

В психологической науке хорошо известна пирамида потребностей по А.Маслоу, в основе которой лежат физиологические потребности, а в вершине стоит потребность в самореализации. Наиболее полно человек раскрывается в творческой деятельности. Вот почему нам представляется интересным рассмотреть этот процесс в рекламной коммуникации, успех которой зависит от лингвокреативности копирайтеров. Такую форму лингвокреативной деятельности Т.А.Гридина предлагает назвать провокационно моделирующей (условно-реальной) деятельностью в экспериментальном пространстве языковых возможностей.

Следует заметить, что «в онтологическом смысле вся речевая деятельность, безусловно, есть креативная деятельность, поскольку эта деятельность, оформляющая мысль и связанная с развитием когнитивных структур сознания» [Гридина 2008: 45]. Нами будет рассмотрена не онтологическая креативность, а речедеятельностная креативность языковой личности, базирующаяся на осознанном нарушении языкового канона, при котором отражается стремление «говорящих к обнаружению собственной компетенции в реализации языковых возможностей – при понимании условности совершаемых речевых ходов, но в то же время рассчитанных на «опознание» реципиентом негласно принятых правил (игрового кода)» [Гридина 2008: 46].

Лингвокреативность, как видим, неразрывно связана с коммуникативной интенцией. Понятие интенции заимствовано из терминологического аппарата философских наук. Оно появилось еще в средневековой схоластике и обозначало намерение, цель и направленность сознания, мышления на какой-нибудь предмет [Маслова 2010: 41]. Иногда интенцию отождествляют с целью высказывания. В лингвистических трудах «под интенцией, как правило, понимают коммуникативное, речевое намерение, цель высказывания коммуникантов. ... Намерение чаще всего возникает и формируется как стратегический замысел еще до реализации высказывания. Это программа речевых действий, которые связаны с информированием собеседника, уговариванием, побуждением ... и т.д.» [Маслова 2010: 42-43].

Любая коммуникация, в том числе и рекламная, осуществляется по модели, описанной Р.Якобсоном. В неё входят адресант (отправитель сообщения), сообщение, канал связи, адресат (получатель сообщения) [Якобсон 1985]. При этом следует заметить, что «в процессе рекламной коммуникации участники являются неравноправными партнёрами, причём один из участников владеет монопольными правами на выбор коммуниканта, начало акта коммуникации, а также возможность навязать этот акт своему партнёру» [Попов 1986: 93].

Ещё один компонент модели – код (искусственная знаковая система или естественный язык, с помощью которого передаётся сообщение) – тоже по-разному проявляется в различных типах коммуникации. «В зависимости от того, какие компоненты модели оказываются в поле зрения адресанта, выделяются различные языковые функции: адресант сосредоточен на самом содержании (сообщении) = информативная функция речи; на установлении контакта = фатическая функция; воздействие на эмоциональную сферу адресата (передача ему собственных чувств и эмоций) = экспрессивная (эмотивная) функция; побуждение адресата к действию = волюнтаривная функция; сосредоточение на самом коде = поэтическая функция. Эта сосредоточенность на коде свидетельствует о том, что адресанту сообщения небезразлична сама форма речи, а адресат соответственно

ставится в такую позицию, когда он должен стать соучастником творческого процесса, «считать» (декодировать) сообщение с учётом его нестандартной формы.

Безусловно, поэтическая (эстетическая) функция языка с наибольшей яркостью проявляется в сфере художественного творчества, где она воспринимается (переживается) как компонент формы, неотъемлемый от содержания произведения искусства (поэтического или прозаического художественного текста).

Вместе с тем понимание поэтической функции языка не ограничивается только данной областью. Поэтической функцией характеризуется любой вид речетворческой деятельности (В.П. Григорьев)» [Гридина 2008: 8-15].

Столь распространённая цитата из монографии Т.А.Гридиной приведена нами не только из уважения и любви к этому автору, но и потому, что она как нельзя полно характеризует языковые функции. Хотелось бы расставить некоторые акценты.

Как нам представляется, в рекламной коммуникации (удачной!) актуализируются абсолютно все функции. Конечно, в слоганах типа «*VW Multivan 4 Motion*». *Проїде там, де інші не зможуть!* это не происходит. В нём в лучшем случае актуализируется только одна функция – информативная, да и то не для всех адресатов, как показывают результаты проведённого нами эксперимента. Большая часть реципиентов оценила такой слоган как неудачный, дав ему такие характеристики: «бред», «ничего не понял», «о чём это?», «галиматья», «набор слов», «попытка выпендриться», «що це?», «неинтересно», «непрофессионально», «а рекламист-то двоечник», «ха-ха, это реклама?».

Совершенно противоположную реакцию вызвала реклама напитка “Coca-Cola” с вишней *ПриCol'на вишня*: «прикольно!», «забавно!», «интересно», «а вот это интересно», «молодцы», «интересно попробовать». Оформление данного рекламного текста и возникшие на него реакции позволяют предположить, что с адресатом установлен контакт (причём хороший), ему передана информация, которая эмоционально воспринята и от декодирования которой получено удовольствие, ведущее к жела-

нию приобрести рекламируемый продукт. Так как в слогане использовано слово-«матрёшка», состоящее из двух слов, то и количество смыслов тоже удваивается. В молодёжном жаргоне у слова *прикольный* выделяется несколько значений: 1. Забавный; смешной, достаточно ироничный. 2. Остроумный (о человеке). 3. Заслуживающий внимания, интересный. В данном слове актуализируется значение «то, что заслуживает внимание», а латинский шрифт указывает, на что именно надо обратить внимание.

В общем соглашаясь с В.П. Григорьевым, хотим внести некоторые коррективы. Безусловно, нельзя связывать поэтическую функцию языка только с поэтическим или прозаическим художественным текстом. Столь узкий подход не способствует адекватному пониманию сути этой функции. Но и довольно широкий подход также искажает суть. Следует признать, что поэтической функцией характеризуется не любой вид речетворческой деятельности, а только относящийся ко второй форме креативности, которая предполагает намеренное отклонение от нормы. При первой форме креативности, когда идёт заполнение лакун, нельзя говорить об актуализации этой функции.

И ещё одно замечание. В рекламных текстах абсолютно всегда актуализируется волонтактивная функция, что легко доказать. Во-первых, «вторая сигнальная система зародилась как система принуждения между индивидами» [Поршнева 1974: 422], поэтому допустимо даже сказать, что язык «может рассматриваться как явление суггестивное (суггестивная система)» [Черепанова 2001: 70], во-вторых, рекламный текст представляет собой систему методов психологического воздействия, которая помогает так кодировать сообщение, чтобы реципиент декодировал его не произвольно, а так, как нужно манипулятору [Рюмина 2004: 32].

Любой текст, в том числе и рекламный, – единица двусторонняя, которая имеет план выражения и план содержания. Обе стороны сообщения воспринимаются адресатом одновременно, а декодирование зависит от специализации полушарий мозга: логическая информация декодируется левым полушарием, а

эмоциональная – правым, можно сказать, что «каждое полушарие говорит своим языком, и только общее функционирование осуществляет весь комплекс мышления» [Психология ... 1998: 24]. Эмоции блокируют критическое осмысление, мешают адекватно оценивать действительность. Ассоциации, возникающие при этом, меняют языковую картину мира личности, «её «старая» личность подавляется, поскольку с помощью нового «языка» устанавливается контроль над сознанием» [Белянин 2003: 215]. Таким образом, становится понятным, как должен быть построен рекламный текст, чтобы намерение копирайтера было реализовано.

Процесс речепорождения состоит из 3 этапов: 1 – мотивационно-побуждающий (мотив + намерение), 2 – смыслообразующий (замысел – смысловая структура), 3 – реализующий (смысловая структура – языковой знак). «Особого внимания заслуживает смыслообразующий этап, на котором мысль, запущенная с помощью «универсального предметного кода» (Н.И. Жинкин), перекодируется в вербальный код. На этом этапе говорящий может столкнуться с коммуникативной проблемой» [Искусственный ... 1976: 127]. «Как беден наш язык! Хочу и не могу! Не передать того ни другу, ни врагу, что буйствует в груди прозрачною волною». Вероятно, те же муки творчества, что испытывал А.Фет, испытывает и современный копирайтер, которому надо привлечь внимание адресата и кратко, эмоционально-экспрессивно донести свою мысль, побудив к действию.

Создавая новое слово, хороший рекламист тщательно продумывает не только смысл, который необходимо донести, но и форму. Если в античности форма и содержание противопоставлялись, то благодаря работам структуралистов (Р. Якобсона, А.К. Жолковского, М.Ю. Лотмана) стало очевидно, что в художественном произведении форма – это часть содержания (ср. монографию Е.Г. Эткинда «Форма как содержание»). Можно сказать, что это две стороны языкового знака, взаимообусловленные и взаимонаправленные. Б.Ю. Норман проводит параллель с разгадыванием кроссворда, «при котором формальные «подсказки» облегчают семантическую идентификацию слова.

«Принцип кроссворда» вообще естествен для речевой деятельности, в частности, для ситуации, когда человек припоминает название: форма здесь участвует в кристаллизации значения» [Норман 1994: 18].

В психологии утверждается, что в сознании носителей языка прежде всего устанавливается связь с планом содержания, план выражения внимания обычно не привлекает. В рекламных текстах ситуация довольно часто меняется. Именно план выражения является ай-стопером (элементом, который останавливает взгляд), после чего слово «разбирается» на части и выясняется их семантика. Наиболее ярким примером являются тексты со словами-«матрёшками» (состоящими из кириллицы или смешанными). Пример второго типа уже приводился, в качестве иллюстрации первого выступает реклама тарифа «Хот» сотовой связи «Джинс»: *вХОТящие бесплатно*. Сразу же бросается в глаза название услуги (ещё в «матрёшках» выделяется наименование продукции или фирмы: *ВЕССОмые скидки* (пейджинговая компания «Вессо Линк»), *отлиЧИТОСные новости* (чипсы «Читос»), затем включается работа ассоциаций. Знающие английский соотносят название тарифа с hot – «горящий, пылкий, бедовый, близкий к цели», знающие молодёжный жаргон – с «модный, пользующийся успехом, имеющий спрос» («А раз это модно, то надо купить», - внушается адресату), знающие только русский литературный видят слово «хотящие» (естественно, купить). И все получают удовольствие от декодирования текста, а в качестве «бонуса» - программу на покупку на подсознательном уровне.

Два участника речевой деятельности адресант-адресат представляют собой единство творческих начал: адресант, имея определённые намерения, моделирует строго заданную форму сообщения в соответствии со смыслом, который надо донести адресату, а тот активно включается в процесс декодирования. Можно сказать, что адресант осуществляет некую текстовую стратегию, а адресат является тем комплексом благоприятных условий, «которые должны быть выполнены, чтобы данный текст полностью актуализировал своё потенциальное содержа-

ние» [Эко 2005: 25]. Поскольку читатель – активное начало интерпретации, «часть самого процесса порождения текста» [Эко 2005: 14], то в рекламном сообщении должны использоваться слова и выражения, специфические для представителей целевой группы, их предлагают называть «ментальной картой», где отзеркаливается та «картина мира», которой пользуется человек в своей жизни. Любой человек лучше воспринимает тексты, что соответствуют его картине мира, и игнорируют другие варианты описания [Дымшиц 2004: 109].

Говоря о целевой аудитории, обращают внимание на возрастные характеристики, гендерные, статусные. Приводимые ранее образцы рекламы были ориентированы в основном на молодёжь, т.к. использовался сленг, модные словечки, заимствования, но там была и языковая игра, которая интересна не только молодёжи, но и людям постарше. В рекламе только для подростков обычно не используется тонкая языковая игра: *Финт. Для тех, кто вправду крут* (шоколадный батончик); *Pepsi – поколение next; Приходи, есть что перепереть!* (реклама молодёжного клуба; на молодёжном жаргоне *перепереть темы* – «поговорить, решить все вопросы»); *Starburst – фрукты в ударе!* (жевательные конфеты Starburst); *Кола. Два литра прикола.* Для этого типа рекламных текстов, кроме вышперечисленных признаков, характерна категоричность утверждений, «рваный» синтаксис. Кстати, большая часть реципиентов (молодёжь 18-23 лет) негативно оценила данные рекламные тексты, особенно последний, несмотря на то, что в нём были использованы весьма эффективные приёмы языковой игры – ритм и рифма, которые являются, как отмечают исследователи, первым этапом воздействия, потому что ритм служит своеобразным ключом, благодаря которому суггестия проникает в глубины человеческой физиологии [Субботина 2006: 115]. Остаётся порадоваться за студентов-филологов (именно они были реципиентами), которые хотят видеть тонкую языковую игру в рекламном тексте, несмотря на возраст. Как высказался один реципиент, «это не для продвинутой молодёжи».

Говоря о целевой аудитории, как нам кажется, следует ввести понятие «гурманы рекламного текста» – это те адресаты, что хотят получить огромное удовольствие от декодирования рекламного сообщения, которое для них приобретает эстетическую ценность, именно здесь активизируется и выходит на первый план поэтическая функция языка, для них важны и форма, и содержание, и те ассоциации, которые возникают. Обычно в таких текстах используется несколько приёмов языковой игры, учитываются прецедентные тексты, высказывания, подключаются архетипы. Чем больше усилий потратит адресат на декодирование, тем большее удовольствие он получит от языковой игры.

Пенсизм – колализм (реклама «Pepsi-Cola») – реклама для гурманов, которая вызывает не одну ассоциацию. Формально слово ассоциируется с марксизм-ленинизм, по его модели и построено: производящая основа + суффикс -изм, который называет общественно-политическое течение. Для кого-то такое слово – стёб (так в последнее время в лингвистической литературе называют приём ассоциативно-фонетической мимикрии, которая отражает сознательное искажение, языковую игру, первопричиной которой является «протестное речевое поведение» [Химик 2000: 85]), а у кого-то вызовет приятные воспоминания. У всех начитанных людей это производное вызывает аллюзии с романом В.Пелевина «Новое поколение выбирает «Пепси». Поскольку молодёжь любит этот напиток, является его «сторонником», то данный дериват это подчёркивает. Использование реминисценций при создании рекламных текстов объясняется феноменом цитатности сознания, т.е. нельзя создать текст, который не имел бы аллюзий по отношению к уже существующим дискурсам.

КРАШные апельсины (апельсины «КРАШ»). Удовольствие от этой рекламы получают все: рекламодатель, т.к. название рекламируемого продукта сразу бросается в глаза, копирайтер, т.к. создал оригинальный дериват, получив удовольствие от процесса кодирования и чувство выполненного долга, и любой потребитель данного рекламного текста, т.к. задействован архетип Ребёнок. Мы слышим шепелявое произношение ребёнка,

видим его очаровательную беззубую улыбку и на волнах этого очарования попадаем в своё детство или видим своего ребёнка... Таким образом, мы получаем двойное удовольствие: интеллектуальное от процесса декодирования и эмоциональное от погружения в другую реальность.

Можно выделить рекламные тексты, в которых, даже не смотря на наличие языковой игры, реализуется прежде всего волюнтаристическая функция: *YES естественный выбор* (пиво «Емеля»); *ДРУГ, который всегда с тобой! Выбери любого оператора и сэкономь...* Если после ознакомления с первой рекламой включается система ассоциаций (возникает образ жизнерадостного молодого человека, произносящего весьма популярное в последнее время в молодёжной среде междометие «уес!», сопровождающее характерный жест, заимствованные из американской культуры, что обозначает «да, я сделал это, это у меня получилось», «какой я молодец!»), то после второй – «ощущение, что тебя тупо разводят» (характеристика одного из рецептов).

Изучение понятий «адресант» – «адресат», «кодирование» – «декодирование», «план выражения» – «план содержания» поможет выявить сеть формальных и смысловых ассоциаций, которые преобразуются в коммуникативно-направленные действия.

Литература

Асмолов А. ЧЕЛОВЕК ИГРАЮЩИЙ Дмитрия Кавтарадзе // Д.Н. Кавтарадзе. Обучение и игра. – М., 2009.

Белянин В.П. Психолингвистика. – М., 2003.

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

Дымищ М.И. Манипулирование покупателем. – М., 2004.

Ирисханова О.К. Лингвокреативный аспект деятельности человека // Филология и культура / Материалы IV Международной научной конференции 16-18 апреля 2003 года. – Тамбов, 2003.

Искусственный интеллект и психология / Отв. ред. О.К. Тихомиров. – М., 1976.

Маслова А.Ю. Введение в прагмалингвистику. – М., 2010.

Норман Б.Ю. Грамматика говорящего. – СПб., 1994.

Попов С.П. Взаимодействие графических и вербальных компонентов в тексте рекламы // Текст и его компоненты как объект комплексного анализа. – Л., 1986.

Поршнев Б. О начале человеческой истории (Проблемы палеопсихологии). – М., 1974.

Психология деловых отношений. – Одесса, 1998. – Ч.1.

Рюмишина Л.Н. Манипулятивные приёмы в рекламе. – М., 2004.

Субботина Н.Д. Суггестия и контрсуггестия в обществе. – М., 2006.

Химик В.В. Поэтика низкого, или Просторечие как культурный феномен. – СПб, 2000.

Черепанова И. Дом колдуньи. Язык творческого бессознательного. – М., 2001.

Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. – М., 2005.

Якобсон Р. Звук и значение // Избранные работы. – М., 1985.

©Горбань В.В., 2012

ИГРОВАЯ ПРАГМАТИКА РУССКИХ НАРОДНЫХ ПРИМЕТ

*Т.А. Гридина,
Н.И. Коновалова*

При исследовании суггестивной функции языкового знака особый интерес представляют так называемые сакральные тексты, в которых отражается традиционная духовная культура народа [см.: Коновалова 2007]. К таким сакральным текстам, характеризующимся клишированностью, магичностью, высокой степенью суггестии, относятся и приметы, которые можно рассматривать как зафиксированные в языке стереотипы сознания этноса. В этих стереотипах отражаются не только суеверия, обычаи, народный календарь природы, но и регламентированные формы коммуникации (в том числе игровой), и традиции народной смеховой культуры.

Как отмечает Н.И. Костомаров, «жизнь каждого русского, по мере большей или меньшей личной склонности к мистической созерцательности, вся была управляема приметами. Предвещательность и знаменательность явлений для него была так широко развита, что обратилась в систему» [Костомаров 1993: 243].

Прагматикон примет представляет собой пучок ассоциаций, состоящий из причудливо переплетающихся фидеистических, бытовых, ритуальных (в том числе этикетных) и других мотивов, которые могут представляться прихотливыми или случайными, но которые, однако, допускают «расшифровку», объяснение при последовательном проникновении в глубинные структуры текстов примет. Ключ к лингвокогнитивному исследованию примет, таким образом, есть декодирование означаемого с учетом этнокультурных стереотипов языкового сознания. Элементы этого означаемого – своеобразные знаковые цепоч-

ки, интерпретация которых представляет создание своего рода поведенческого алгоритма для адресата сообщения. Исполнение или неисполнение предписания, содержащегося в интерпретационной части текста приметы, соотносится с собственно прогнозом – благоприятным или неблагоприятным исходом описываемой ситуации.

В когнитивных стратегиях представления познанного в тексте примет лежит стремление обнаружить и интерпретировать знак как символ какого-либо события, в большей или меньшей степени поддающегося рациональному осмыслению.

Прагматичность жанра приметы базируется на таких составляющих ее семантической структуры, как:

- информация, включающая описание исходной, прогнозирующей ситуации;
- интерпретация полученной информации с учетом существенных для интерпретатора и адресата сообщения пропозиций;
- оценка, основанная на народной аксиологии, учитывающая в большей степени не индивидуальный, а коллективный опыт рефлексии по поводу прототипических ситуаций;
- прогноз, представляющий собой описание типизированного результата типизированной ситуации;
- регламентация, являющаяся частью прогноза и предписывающая адресату определенные действия «post factum» в рамках описанной в примете ситуации.

Учитывая эти параметры, можно определить примету как одноклазговую двухчастную структуру, моделирующую поведение человека (социума) на основе интерпретации (в том числе оценки) информации о типизированных ситуациях, практически значимых для адресата.

Другими словами, онтология приметы формируется представлением о наличии реальных или возможных ситуаций, как правило, приводящих к ограниченному кругу результатов, оцениваемых как благоприятные/неблагоприятные для участников ситуации при условии выполнения/ невыполнения ими определенных действий в определенное время в определенном месте.

Ср., например, *вернуться с полпути – к неудаче. Чтобы удача все-таки не отвернулась, надо перед повторным выходом посмотреть в зеркало, показать себе язык; заново причесаться, сменить какую-либо деталь одежды; заглянуть под коврик, плюнуть в угол и т.д.*, то есть каким-то образом обмануть (испугать) нечистую силу [Панкеев 1997], путающую ваши планы. Левая часть приметы – *вернуться с полпути* – содержит информацию о типизированной возможной ситуации, оцениваемой в правой, прогнозирующей, части текста приметы отрицательно (как неблагоприятная для исполнителя действия). Далее следует регламентация, описывающая последовательность (или произвольный набор) действий, которые необходимо выполнить участнику ситуации для того, чтобы снять, нейтрализовать прогнозируемую неудачу.

Примета всегда «вписана» в ситуацию, и эта «дискурсивность», с одной стороны, способствует ее десакрализации, погружению в сферу профанного, обыденного, с другой – суггестивному программированию повседневного быта, что не предполагает рациональной оценки содержания текста. Суггестивное воздействие приметы основывается в значительной степени на устойчивых ассоциациях, связанных с символикой элементов окружающего мира, «обработанных» традиционной народной культурой в рамках гадательных (прогностических) тактик.

По характеру когнитивного базиса приметы можно разделить на приметы-констатации, приметы-регламентации и приметы-прогнозы. Под когнитивным базисом приметы понимаем содержание информации, заключенной в левой (интерпретируемой) части текста, цель интерпретации (функциональное назначение приметы), способ представления информации в правой (интерпретационной) части текста. Экспликация когнитивного базиса приметы происходит на основе логических моделей разных типов.

Логическая модель приметы-прогноза содержит модальность возможности и соотносится с грамматическими категориями будущего времени и условного наклонения. Ср., например: *Будешь волосы на полу оставлять или по двору разбрасывать –*

голова заболит [Панкеев 1997] // Не зашивай ничего прямо на себе – память можешь зашить [Панкеев 1997] // Если кто за обедом, не доев своего ломтя хлеба, возьмется за другой или отломит кусок от другого, то кто-нибудь из близких оголодает или будет терпеть нужду [Даль 1993]. Лингвокогнитивная структура подобных примет может быть представлена в виде формулы «Если ... – то ...», т.е. примета содержит следующую информацию: если есть (было, будет) то-то (описывается типизированная ситуация), то будет (может быть) то-то (описывается возможный, ожидаемый результат). При этом отмеченная модальная рамка в формальной структуре текста может быть имплицитной, но логически легко выводимой.

Логическая модель приметы-констатации содержит модальность детерминированной закономерности и соотносится с грамматическими категориями настоящего (соотнесенного и не соотнесенного с моментом речи) и прошедшего времени. Ср., например: *Ножик туп – хозяин глуп, скатерть черна – хозяйка глупа [Панкеев 1997] // Кто сидя от безделья ногами болтает, тот чёрта качает [Даль 1993] // Падающая звезда означает, что ангел за душой усопшего полетел [Даль 1993].* Часто в приметах такого типа исходная информация содержит описание признаков, свойств, а не действий. Ср., например, приметы, определяющие особенности поведения человека и его судьбу по характеристикам внешности: *У кого низкий лоб, тот недолговечен или глуп [Даль 1993] // Если у кого на лбу глубокие продольные морщины, тот злопамятен [Даль 1993].* Лингвокогнитивная структура таких примет может быть представлена в виде формулы «То-то означает то-то». При этом условно-временные отношения между частями текста ослаблены и на первый план выходит значение вневременности, постоянности, обусловленное причинно-следственными отношениями означаемого (типизированной ситуации) и результата.

Логическая модель приметы-регламентации содержит модальность необходимости, обязательности и соотносится с грамматическими категориями настоящего и будущего постоянного, временной неопределенности, выражаемой глагольным

инфинитивом, или императивности. Ср., например: *В Благověщенъе нельзя девицам косы заплетать: своего дома не будет* [Даль 1993] // *Если зеркало разбилося, надо немедленно его выбросить* [Панкеев 1997] // *Нельзя, чтобы за столом было тринадцать человек, не садись тринадцатым* [Панкеев 1997].

Слову *нельзя* в народном сознании соответствует понятие грешно, выступающее в примете в качестве семантического эквивалента-табу: Порядочным людям грешно купаться после Ильина дня (20 июля), а после Ивана постного (29 августа) грешно уже всякому, даже и сорванцу [Даль 1993].

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. также: *До яблочного спаса яблоки грешно есть* [Календарь] // *Хлеб выбрасывать грешно* [повсем.] // *Божий огонь (пожар от грозы) грешно гасить. Пожар от грозы заливай молоком от черной коровы. Пожар от грозы гасят квасом, пивом, молоком, яйцами* [СМ].

Лингвокогнитивная структура примет такого типа может быть представлена в виде формул: «Если ... – надо ...», «Нельзя ... – иначе ...». В эту модель семантически вписываются и приметы типа: *В среду и в пятницу не сватаются* [Панкеев 1997]. Формально правая часть (результат) отсутствует, однако импликатура выводится в опоре на культурную коннотацию, связанную с конкретными днями недели: среда и пятница – постные дни, предполагающие отсутствие пищевых излишеств, традиционно сопровождающих русский обряд сватовства.

Выводимая импликатура – наиболее популярный для приметы способ представления апотропеических смыслов, направленных на нейтрализацию возможных неприятностей и бед. 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 боку, а дьявол при левом: на него и плюй, говори: «Аминь», – и растирай ногой [Богд.].

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.].

Ты подошла, надо закрывать полотенышком, 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.].

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 поймаешь, нельзя радоваться, надо говорить: «Попалась, да не та». Дедушка-то у меня рыбак, вот мы поедем с ним, рыбу поймаем, я радуюсь, а он говорит, не радуйся, скажи: «Попалась, да не та». Я говорю: «Как не та, боль-

шая ведь». А он говорит, что если сказать так: «Попалась, да не та», – то еще крупней 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.

Традиционность содержания примет позволяет «декодировать» заложенные в них смыслы в опоре на основные семантические доминанты данного типа культурных текстов. Ср., например: *Если правый глаз чешется – радоваться, если левый – плакать* [повсем.]; *Если правая ладонь чешется – получать деньги, если левая – отдавать* [повсем.]; *Правая ладонь чешется – к корысти (прибыли), левая – к ущербу (потере, растрате)* – [повсем.]; *Правая ягодица зачесется – к корысти, левая – к болезни и печали* [Даль 1993]; *Правое ухо горит – хвалят или правду говорят; левое – напраслину возводят или ругают* [повсем.]; *Если правая щека горит – значит, кто-то хвалит, если левая – ругает или будет выволочка* [повсем.]; *Кто на правом боку спит, заспит своего ангела-хранителя* [Камышл., Тугул.].

Данная серия примет основана на одной из базовых семиотических оппозиций «правый – левый» – с максимально оценочно маркированными (соответственно положительно и отрицательно) компонентами.

Семантика других примет основана на имплицитных пропозициях, связанных с типизацией ситуаций, в которых основой жизненного опыта стали конкретные наблюдения. Причем этот практический опыт осмысливается в символическом ключе партиципативных связей (знак удивления – поднятая бровь, знак драки – горящая ладонь и т.п.). Такие семантические отношения оформлены в примете прозрачными метонимическими ассоциациями: *Бровь чешется – удивляться* [Даль 1993] // *Губы чешутся – целоваться* [повсем.] // *Подошвы чешутся – к дороге* [Даль 1993, Панкеев] // *Ноги горят – к пути* [Даль 1993, Панкеев] // *Ладонь горит – к рукобитью (свадебному уговору) или кого-нибудь бить* [Байк.].

Часть примет основана на опосредованных ассоциативных связях, более удаленных от исходного образа, вследствие чего декодирование их смысла возможно лишь при учете комплекса факторов: языковой идиоматики, лексического фона, различных этнокультурных пресуппозиций и т.п. Например:

У кого глаза горят, про того и говорят [Камышл.]. Ср. устойчивое выражение *говорить за глаза* и параномастическое рифмованное сближение *горят – говорят* как традиционное средство речевого выражения стереотипизации).

Заусеницы – злой человек замышляет [Богд.]. Ср. ассоциативную связь: *заусеницы* – ‘зацепа, задоринка, задрывшаяся кожа под ногтем; острый край’; *зацеплять* – ‘задевать, трогать, задирать кого-либо’; *зацепа* – ‘задира, задора, привязчивый человек’; *зацепка* – ‘придирка’ [Даль 1989, т. I: 662].

Организация содержания приметы во многом определяется типизированными сочетаниями знаков в тексте. Эти сочетания могут отражать логические, предметно-понятийные, ассоциативные, системно-языковые и т.п. основания их комбинирования в тексте приметы.

Рассмотрим некоторые из соотношений «знак – знак», представляющиеся нам наиболее существенными для анализа синтактики приметы.

Сопоставление однородных предметов, понятий и явлений объективной действительности:

Если капельники (‘сосульки’) долгие, то весна длинная [повсем.]. Прилагательные *долгий* и *длинный* в говорах синонимизируются в обоих значениях (‘срок’ и ‘размер’ на основе семы ‘протяженность’), а в данном случае они выступают в ассоциативной связке причинно-следственного типа, что является одним из традиционных приемов эмпирических («житейских») умозаключений. Ср. также: *Корова вымнет* (толстеет) *вымем – принесет телку, вымнет подхвостной – бычок будет* [СРНГ] // *Если прилетные весной птицы не говорят, то будет еще холод, засиверка* [СРНГ]; *Крик гагары предвещает ведрие* (хорошую для уборки сена погоду) – [СРНГ].

Сопоставление неоднородных предметов, понятий и явлений объективной действительности:

Если после работы не снимают кос с косников (орудия косьбы), *куры нестись не будут* [СРНГ]. Магическая партиципация выражается здесь соотнесением двух сакральных символов: *коса* – символ смерти, конца, *яйцо* – символ зарождения, начала.

Лед костроватый – к урожаю хлеба соломою и зерном [СРНГ]. Эта примета, казалось бы, отражает практические наблюдения над явлениями природы и не несет сакрального смысла. Однако при обращении к мотивировке прогноза можно выявить «мифические приемы мысли», которые, воплощаясь во внутренней образной форме слова, создают ту нерасчлененность образа и значения, которая составляет специфику мифа [см.: Потебня 1865]. Ср.: *костроватая рожь* – ‘рожь с примесью сорной травы’; *костроватый лед* – ‘шероховатый’ [СРНГ, т.15:81]. Значение прилагательного *костроватый* содержит образный компонент ‘острая колючка’, что дает основание для ассоциативного сближения по этому признаку явлений разных понятийных сфер.

На первый брачный сон жениху и невесте подавали горшок с пресным молоком и соком брусники, чтобы дети рождались белые да румяные [Богд.]. Это прозрачный пример имитативной магии, основанный на предметной и цветовой символике.

Завяли цветы в доме – к обнове [Богд.]. Логика партиципации выражается соединением оппозитивов: *завяли* (следовательно, стали *старыми*) и *обнова*.

Сопоставление явлений реальной и нереальной действительности на основе какого-либо условного признака, не отражающего (или весьма опосредованно отражающего) сущностные свойства объектов сопоставления.

Иголки найти в доме воткнутые, сломанные – к порче, вреду, уроку (‘сглазу’) – [повсем.].

Острые предметы, в том числе *иголки*, – атрибут колдовских манипуляций, а *порча, вред, урок* – результат этих манипуляций. Тем самым данная примета представляет собой экспликацию сакрального прецедента, связанного с магико-ритуальной си-

туацией колдовства, когда «насылание порчи» осуществляется воздействием на символические эквиваленты человека – объекта магии – острыми предметами. Считалось, например, что можно *изурочить* (сглазить) человека посредством прокалывания иглами его изображения, разрезания предметов его одежды, листа бумаги с написанным на нем именем объекта магических манипуляций и т.п.

Часто приметы этой группы отражают народные представления о невидимых демонологических существах, населяющих дом, и правилах взаимодействия с ними. Ср. серию примет, связанных с домовым¹:

В новый дом первыми запускают кошку или петуха, чтобы домовый был дружелюбным и не вредил по мелочам (см. описанную выше символику кошки и петуха).

Нельзя свистеть ни в доме, ни во дворе – домовый не любит.

Коли домовый кого по ночам душит – к плохому, значит, тот человек провинился.

Суседко скачет, смеется, песни бормочет – к радости.

В новый дом дарят куклу домового-батюшки, суседушки на новоселье: с ключом и сундучком – к богатству; с ложкой – к сытости; с мешком за плечами – к деньгам; с бубенцом – от воров.

Объективация демонологических персонажей осуществляется на основе проекции на них человеческого образа. Такой когнитивный параллелизм восходит к эпохе олицетворения сверхъестественных сил, наделения их человеческими (понятными и, следовательно, такими, на которые можно воздействовать) качествами и признаками.

Таким образом, первый тип структурирования информации в примете демонстрирует наличие объективного соответствия между сопоставляемыми явлениями, это соответствие рационально, логически объяснимо или выводимо из ситуативного

¹Тексты записаны в Богдановичском районе Свердловской области в 2004 году Э.Ю. Швецовой.

контекста. Такое освоение реального бытия через призму интеллектуального опыта характерно для метеорологических примет и примет хозяйственно-бытового назначения, которые мы не относим к сакральным текстам.

Во втором случае для установления соответствия между неоднородными предметами реальное бытие осваивается через призму чувственного и/или мистического опыта, что является базовой когнитивной стратегией структурирования текстов примет календарной и обрядовой тематики.

И, наконец, третий тип демонстрирует освоение металогического (реже – реального) бытия через призму мистического опыта. Сопоставление, сближение явлений здесь условно, символично, суггестивно, иррационально, поэтому является одним из ведущих способов формирования и выражения сакрального содержания в примете.

Когниция, структурируемая приметой, кроме отмеченных выше параметров, оперирует определенным способом представления (организации) информации, формируется определенной моделью ментальной деятельности. Все три типа примет могут базироваться, например, на игровой когнитивной стратегии, становясь при этом в большей или меньшей степени игровыми текстами, не выходя при этом за рамки жанровой отнесенности.

В этом случае можно говорить об утрате изначальной связи приметы с ритуалом и магией, что ведет к функциональному сдвигу в целеполагании текста: если исконная функция приметы эзотерическая, то при игровой интенции усиливается ее развлекательно-эвристическая и эстетическая функции. Сохраняющийся суггестивный эффект основывается уже не на семантическом, а, скорее, на формальном (фонетическом, звукосимволическом, ритмико-мелодическом, структурном) коде организации текста приметы: исходная магия тайного знания стирается, «поверья постепенно переходят к поэтическим вымыслам, в коих видна игра воображения, или дух времени, или просто иносказание и народная поэзия, принимаемая ныне нередко в прямом, насущном смысле за наличную монету» [Даль 1994: 94].

Ведущей в последнем случае становится магия знака, магия символа, в то время как магия семантики выступает лишь фоном, легким «аккомпанементом». Именно поэтому в игровых приметах часты различные формальные сближения (например, ложноэтимологического, паронимического, структурного характера), основанные на внешнем сходстве слов, выявляющем условно устанавливаемую между ними семантическую связь. Иначе говоря, при игровой целеустановке логика сближения фактов уступает место логике сближения формы, которая подвергается подчеркнутой актуализации. Само содержание игрового высказывания как будто бы детерминировано формальным сходством сближаемых компонентов правой и левой частей приметы. Ср., например: *Видеть во сне, что что-либо горит, – к горю* [Даль 1993] // *Темна морошка – на морозко* [Грушко 2000] // *Дождь на Акулину* (20 апреля) – *хороша калина* [Грушко 2000] // *Не хочешь лиха – сей в хороший день гречиху* [Даль 1993] // *Опока* (куржак, иней) *на деревьях – к покою* (о погоде) [Даль 1993].

Такие приметы явно распадаются на две группы с точки зрения формирующей их когниции.

Первая группа игровых примет основана на ассоциативно выводимой (потенциальной) когниции: например, *гореть* – (в данном случае – о пожаре) – к *горю* (т.е. несчастью, убытку и т.п.). Такие приметы могут актуализировать исходные этимологические связи слов или основываться на ложноэтимологической (народно-этимологической) мотивации. См. исследование народной этимологии как одного из источников развития языка, связанного с реализацией тенденции к мотивированности языкового знака [Гридина 2004: 217] и выделение Т.А. Гридиной парадоксального, экспрессивно-оценочного и рационального типов народной этимологии [Гридина 1989], которые активно «эксплуатируются» традиционными жанрами народного творчества, в частности приметами.

Вторая группа примет с использованием приемов языковой игры основана на реальных наблюдениях носителей традиционной крестьянской культуры над природными явлениями (ср., в

частности, приведенные выше и другие приметы, зафиксированные народным календарем природы).

Общим механизмом игровой стратегии создания приметы является устанавливаемое формальное отношение между сближаемыми компонентами частей текста-прогноза, текста-регламентации и текста-констатации.

«В особенности замечается игра слов или созвучий, подающих повод к поверью. Например, *Пантелеймона*, 27 июня, называют *Палий* и боятся в этот день грозы; празднуют, мая 11, обновление *Царяграда*, иначе хлеб выбьет *градом*; июня 24, *Бориса* и *Глеба*, называют *барыш* день, и празднуют его для получения во весь год *барышей*; если июля 19, в день *Макрины*, ясно, то осень будет сухая, а если *мокро*, так ненастная; в день *Наума*, 1 декабря, отдают детей в школу, полагая, что они тогда более ума наберутся» [Даль 1994: 90].

Ср. также: *Денис* (16 октября) – *лихого глаза берегись* // В день *Мокия* (24 мая) *мокро* – все лето мокрое будет // Пришел *Евсей* (7 мая) – *овсы отсей* // На *Евтихия* (12 апреля) день *тихий* – к урожаю ранних яровых [Грушко 2000]

Приметы, связанные с народным календарем природы, часто построены на фонетических сближениях (рифмованных или ритмизованных), которые выступают как своеобразный мнемонический прием, способствующий закреплению традиций социума в сознании индивидуума. Ср., например²: На *Аграфену* (6 июля) *высей репку* – *уродится крепко* // *Алексей* (30 марта) – *выверни оглобли из саней* // *Акундин* (15 ноября) *разжигает овин*: в это время надо обминать в овинах лен и коноплю, продолжают обмолачивать хлеб // На *Благовещенье* (7 апреля) *дождь* – *родится рожь*, в *Благовещенье мороз* – под кустом *овес* // В *Борис* и *Глеб* (15 мая) *сеют хлеб* // *Афоня* и *Кирилла* (31 января) *забирают за рыло* – к знойному июлю. В этих случаях можно говорить о симбиозе народной мудрости и народного творчества, ориентированного на культурные традиции русского этноса.

² Далее без ссылки приметы приводятся по: [Грушко 2000].

Другой блок составляют приметы, основанные на игре паронимов, паронимазов, эпидигматов и т.д. Ср., например: *Не бойся зимы – бойся озимка, слишком ранняя весна тоже ни к чему* (сближение эпидигматов – однокоренных слов – создает игру антонимических смыслов) // *Чай, примечай, куда чайки летят* (чайки – вестницы весны и хода рыбы) – игровой каламбур, построенный на паронимастических сближениях, создает эффект скороговорки, закрепляя знание о природном явлении в смеховой форме // *На Варвару (17 декабря) зима дорогу заварит, заварварит, мосты замостит* (прием дублирования «корня» и окказиональное сближение ассоциатов *варить* – *Варвара* – *заварварить* создает каламбурный скороговорочный звукоряд приметы) // *Если с первых дней весна разгульна, не застенчива – обманет, верить нечего* (игровая паронимастическая рифма подчеркивает, акцентирует ключевые слова приметы) // *Коли на Федота-овсянина на дубу макушка с опушкой, будешь мерить овес кадушкой* (рифма подчеркивает образный характер оформления моделируемой бытовой ситуации: *макушка с опушкой* – о густой кроне дуба; *мерить овес кадушкой* – образный перифраз со значением «иметь что-либо в большом количестве») // *Когда на дороге грязь, тогда овес – князь* (ср. поговорку: *Из грязи да в князи*, что создает аллюзивно-игровой контекст восприятия приметы) // *Коли в апреле земля преет – к урожаю, коли стынет – к засухе* (ложноэтимологический характер сближения *апрель* и *преет* является традиционным приемом выведения «прогноза» с ориентацией на игровую условность формы; ср.: *В мае родиться /жениться – всю жизнь маяться; Кто в пятницу дело начинает, у того оно будет пятиться*) // *Как третья хвоя падет, так через две недели и река пойдет, хвоя падет – жди ледоход* (игра грамматическими формами-паронимазами от глаголов *падать* и *пойти* при словообразовательной «поддержке» ассоциатом *ледоход*).

Словообразовательная игра так же актуальна для создания примет, как и звуковая, паронимастическая. При этом словообразовательные гнезда, выступающие как игровая основа в приметах, могут выстраиваться без учета значения этимона, на ос-

нове синхронных семантических связей слов. Ср., например, переосмысление названия христианского праздника Воздвижения святого Креста Господня («церковный праздник в воспоминание обретения царицею Еленою Креста Господня, воздвигнутого ею на поклонение» – Даль 1955: т.1) по связи с *двигаться*, *движение* в значении «передвигать, передвигаться»:

Воздвиженье

- хлеб с поля на гумно движется;
- последняя копна с поля двинулась;
- осень зиме навстречу двигает;
- кафтан с плеч сдвинет – тулуп надвинет;
- птица в отлет двинулась.

Встречаются случаи актуализации исходного (прямого) значения у метафорических лексем. Ср. последовательный ряд примет, приводимых В.И. Далем: *Голову к мылу свербит // Голова свербит к головомойке // Голова чешется – брань на себя слышать*. Ср. *головомойка* в значении «мыть голову» и в метафорическом значении «брань, ругань».

Разного типа игровые сближения лексем в составе приметы могут основываться на соединении профанного и сакрального смыслов текста, ср.: *Если 7 дней подряд стоит безветренная погода, значит, райская птица Алконост яйца несет «на краю моря»* – 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. Ср.: *Не пей нападкой* (то есть лежа 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].

Мотив ассоциативной (в том числе языковой) игры в примете часто поддерживает проявление принципа партиципативной магии при объяснении описываемых в тексте фактов:

В Новый год должны надевать обновку, тогда их много будет в течение года [повсем.]. Стереотип как встретишь Новый год, так весь его и проживешь обуславливает сближение одно-коренных *Новый* (год) и *обновка*..

Сажая хлебы в печь, подымай подол, приговаривая: «Подымайся выше!» [Тугул.]. В этом случае магическую функцию выполняет акциональное подобие.

Когда домашний скот болеет прострелом (род падучей болезни), *знахари советуют привязывать прострел-траву к рогам захворавшего животного [Богд.].* Сакральный смысл выражается партиципацией названия болезни и названия растения излечивающего от этой болезни (по принципу *клин клином*).

Ср. также примеры предметно-образной партиципации, когда суггестивная сила прогноза базируется на зримой образной аналогии между сопоставляемыми явлениями (понятиями):

Не шагай через коромысло – корча потянет [Талиц.]. Корча – ‘судороги, спазмы’ (действие по глаголу *корчить* ‘сводить, стягивать, гнуть, перегибать’. Ср. с формой коромысла);

На убывающую луну волосы не стригут – долго отрастать будут или совсем мало останется, на растущую луну стричься – волос много будет [повсем.]. В этом случае суггестия основана на образном представлении оппозиции «убывать – нарастать» (о луне и волосах, симпатически связанных).

Суггестивность приметы в целом базируется на убеждениях, апеллирующих к универсально-психологическим стереотипам сознания, связанным со стремлением к безопасности, с надеждами на лучшее. Рефлексия пользователя над содержанием приметы может быть спроецирована как на сферу сакрального, так и на сферу профанного. Логическая рефлексия приводит к разрушению сакрального смысла приметы. В последнем случае можно говорить о тенденции к десакрализации приметы, однако, как правило, рефлексии сакрального присутствуют в сознании носителей языка, хотя бы на уровне фоновых ассоциаций.

Таким образом, примета как жанр фольклора содержит в себе потенциал для развертывания своеобразного игрового поля, в котором максимально ярко проявляются ментальные ориентиры

русского этноса, отражающие наивную картину мира через призму народной языковой культуры.

Литература

Гридина Т.А. К проблеме построения теории народной этимологии // Психолингвистические аспекты изучения речевой деятельности. Труды Уральского психолингвистического общества. Вып. 2. – Екатеринбург, 2004.

Гридина Т.А. Проблемы изучения народной этимологии: системно-функциональный аспект. – Свердловск, 1989.

Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Энциклопедия русских примет. – М., 2000.

Даль В.И. О повериях, суевериях и предрассудках русского народа. – СПб, 1994.

Даль В.И. Пословицы русского народа. В 3-х т. – М., 1993

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. – М., 1989.

Календарь – Стрижев А.Н. Календарь русской природы. – М., 1993.

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

Костомаров Н.Н. Домашняя жизнь и нравы великорусского народа. – М., 1993.

Панкеев И.А. Тайны русских суеверий. – М., 1997

Потебня А.А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий / А. А. Потебня // Чтение в императорском Обществе истории и древностей российских. – М., 1865. – Кн. 2 – 3.

СМ – Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М., 1995.

СРНГ – Словарь русских народных говоров / под ред. Ф.П. Филина. – М.; Л., 1965 – 1998. – Вып. 1-36.

Толстая С.М. Христианство и народная культура: механизмы взаимодействия // Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду. Књига XXXI. – 2006.

Список сокращений

повсем. – повсеместно

Байк. – Байкаловский р-н Свердловской обл.

Богд. – Богдановичский р-н Свердловской обл.

Камышл. – Камышловский р-н Свердловской обл.

Талиц. – Талицкий р-н Свердловской обл.

Тугул. – Тугулымский р-н Свердловской обл.

©Гридина Т.А., 2012

©Коновалова Н.И., 2012

ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЕ ИГРЫ В ПРОСТРАНСТВЕ ИНТЕРНЕТА: ОТ СМЕШНОГО ДО СЕРЬЕЗНОГО

О.С. Иссерс

Интернет-коммуникации уже достаточно давно перестали быть экзотическим явлением в нашей жизни, превратившись в одну из основных форм общения и получения новой информации – а в некоторых случаях в основную или единственную форму. За последние десять-пятнадцать лет было опубликовано значительное количество лингвистических и междисциплинарных исследований, посвященных коммуникации и языку Интернета, хотя развитие этой сферы значительно опережает темпы посвященных ей публикаций (см., например, [Русский язык в Интернете 2010]). На наш взгляд, можно выделить несколько причин такого интереса, которые актуальны и для целей нашего исследования.

Во-первых, Интернет во всём мире (и Россия не исключение) – область наиболее актуальных социальных, технических и коммуникационных процессов. Многие общественные тенденции проявляются в первую очередь в Интернете как наиболее оперативном и передовом средстве массовой коммуникации.

Во-вторых, появление Интернета способствовало складыванию абсолютно новой и независимой фактуры языка, оформившейся буквально в течение десятилетия. Такие известные сейчас лингвистические феномены, как «язык падонков», «язык кашенистов», жанр блога, Твиттер и др., обязаны своим существованием именно особенностям коммуникации в Интернете. Это отразилось и в активном интересе исследователей к данным лингвистическим явлениям, что позволило говорить о новом научном направлении – «лингвистике Интернета» (термин Е.И. Горошко).

В-третьих, одна из главных отличительных черт всех процессов, происходящих во всемирной паутине, – небольшой срок их актуальности для пользователей сети. Иными словами, все новые языковые явления Интернета имеет смысл описывать непосредственно в период их функциональной активности (или моды), а значит – очень оперативно.

Игровая коммуникация в сети: активный пользователь осваивает новые жанры

К числу новаций, привнесенных в нашу жизнь Интернетом, можно отнести расширение спектра игровых жанров и стремительно увеличивающуюся «игровую активность» пользователей, которая подтверждает полученные социологами данные о том, что одна из важнейших потребностей, которую удовлетворяют в Интернете, – развлечение [Шеремет 2004]. Так, различным аспектам игровой коммуникации в сети посвящены исследования И.Е. Дубчак “Дискурс досуговых субкультур в Интернет-пространстве”, Т.Б. Карповой “Эпатажность как стилевая доминанта заголовков сетевых СМИ”, А. Либшнера “Социальные сети: языковые особенности коммуникации в Интернет-сообществах ВКонтакте”, Е.А. Штифель “Языковая игра в “олбанском” языке” и многие другие [Русский язык в Интернете 2010]. Интернет создает множество различных форм и жанров коммуникации, которые можно классифицировать по разным основаниям. Для нашего исследования актуально понимание особенностей сетевого общения с точки зрения количества вовлеченных в него пользователей и его жанрового своеобразия.

В зависимости от количества и активности пользователей сети В.А. Солодовник со ссылкой на М. Морриса предлагает выделить четыре формы коммуникации:

1) асинхронная коммуникация «один на один» (электронные письма, ICQ);

2) асинхронная коммуникация «многих со многими» (например, социальные сети «В контакте», «Одноклассники», Твиттер, речевые коллекции анекдотов, веселых историй, надписей и т.п.);

3) синхронная коммуникация «один на один», «один и несколько», «один с несколькими» строится вокруг какой-либо конкретной темы (например, форумы, чаты);

4) асинхронная коммуникация, где обычно пользователь пытается разыскать сайт для получения определенной информации и здесь можно встретить коммуникацию «многие и один», «один на один», «один и многие» (информационные порталы) [Солодовник 2011].

Анализируя поведение Интернет-пользователей, А.А. Селютин утверждает, что “вовлеченность пользователя в интернет-общение может рассматриваться как пассивная (просмотр новостных сайтов, скачивание файлов и т. д.) или как активная (участие в общении, комментирование статей, ведение дневника и т.д.” [Селютин 2009: 139]. Под пассивной вовлеченностью исследователь понимает такую ситуацию общения, когда пользователь выполняет функции реципиента, потребляющего информацию, но не предоставляющего ее. Пассивный коммуникант преследует единственную цель в интернет-общении – получение информации, что соответственно и формирует его интенции в коммуникативном процессе. Под активной вовлеченностью пользователя подразумевается такая ситуация общения, когда коммуникант выполняет функции и автора, и реципиента, то есть не только принимает информацию, но и сам создает ее. Именно в обстоятельствах активной вовлеченности формируется состояние полноценного интернет-общения, а пользователь «из потребителя способен превратиться в создателя» [там же]. Ярким примером «созидательной деятельности» активного пользователя являются речевые Интернет-коллекции, где собирателей речевого материала мы можем рассматривать как субъектов лингвокреативной деятельности [Ремчукова 2005, Иссерс 2009].

Изменение характера коммуникации в сети влияет как на речевое поведение коммуникантов, так и на специфику жанров, в рамках которых осуществляется общение. В частности, Н.Б. Рогачева отмечает, что “в Интернет-среде формируется особое коммуникативное сообщество со своими ценностями, социаль-

ной иерархией, правилами поведения [Рогачева 2011]. Добавим в духе социального конструкционизма, что указанные выше импульсы существенно меняют и жанровую картину современной речевой жизни Интернет-сообщества, добавляя в нее новые краски (см. об этом [Галичкина 1998, 2001]).

Разнообразные подходы к классификации Интернет-жанров объединяет общий принцип – учет «технологического фактора» при их выделении. Как отмечает О.Ю. Усачева, одним из экстралингвистических условий жанропорождения в среде Интернет выступают форматы Интернет-коммуникации, каждый из которых представляет собой специфическую технологическую организацию информационного и коммуникативного контента: веб-сайты, электронная почта (e-mail), Интернет-конференции, чаты, электронные СМИ, библиотеки и др. Каждый из форматов обладает определенным набором жанров (жанровым репертуаром). Полижанровый набор в рамках одного формата автор предлагает назвать «гипержанром Интернета» [Усачева 2010].

С этой точки зрения своеобразным гипержанром можно считать размещенные на многочисленных сайтах тематические речевые коллекции (www.perly.ru, www.humor.100.ru.com, www.superanekdot.narod.ru, www.ahumor.org.yu, www.heo.ru и др.). Они стали яркой приметой постперестроечной эпохи и связаны с активным освоением рядовыми носителями языка институциональных и неинституциональных речевых жанров, что рассматривается как массовое речевое творчество [Антипов 2003, Лебедева 2003, Норман 2004]. Анекдоты, тосты, веселые житейские истории, новые письмовники и «прикольные» открытки, стишки-страшилки, надписи на значках, майках и кружках, афоризмы и «антиафоризмы» – вот далеко не полный список новых и «новых старых» жанров, где есть простор для языковой игры и проявления креативного потенциала народа. Естественно, что эти «продукты» изменившейся социальной жизни, свободной от строгой внешней и внутренней цензуры, были обречены стать объектом пристального интереса лингвистов, – с одной стороны, и «речевых коллекционеров» – с другой.

Опираясь на теорию речевых жанров М.М. Бахтина, нельзя не обратить внимание на то, что в связи с развитием Интернет-технологий традиционные жанры получают новое содержание. На сегодняшний день можно говорить о развитии в сети целого ряда производных жанров, что отмечают многие исследователи в данной области [Андрианова 2010, Усачева 2010 и др.].

Для понимания жанровых новаций в сфере виртуального общения интерес представляет концепция А.А. Селютина, который условно разделяет все жанры Интернет-коммуникации на канонические и неканонические. Под каноническими подразумеваются такие жанры, которые уже нашли свое применение в литературе, лингвистике или культуре [Селютин 2009]. Исходя из этого определения, жанр рекламы для виртуального пространства является каноническим, то есть не появившимся в рамках интернет-среды, а уже существовавшим до этого (в текстах СМИ, например). К неканоническим относятся такие жанры, которые зародились в рамках интернет-пространства и не могут существовать вне него, – электронная почта, ICQ, чат, форум, социальная сеть и игровой портал. Данные жанры обеспечены определенной программной периферией, характерными особенностями и условиями функционирования в интернет-среде.

Таким образом, при изучении Интернет-коммуникации представляется оправданным использование понятия вторичного речевого жанра как синтетического производного явления, природа которого обусловлена сложными связями с традиционными жанрами. Имея в виду объект нашего исследования, необходимо заметить, что степень «каноничности» того или иного прототипического для Интернет-жанра текстового феномена может быть различной – вплоть до иллюзорной.

В сети Интернет развивается ряд специфических речевых жанров, имеющих (на первый взгляд) аналоги в коммуникации до Интернет-эры. Так, жанр блога является, с одной стороны, новой формой дневника; с другой стороны, представляет собой трансформацию таких литературных жанров, как исповедь, биография, автобиография, путевые заметки. Таким образом, в Ин-

тернет-коммуникации, в соответствии с теорией речевых жанров М.М. Бахтина, трансформируются как первичные, так и вторичные речевые жанры под влиянием новой сферы коммуникации с новыми правилами и технологиями общения (см. об этом в [Кузьмина 2003, Казнова 2011] и др.).

Вторичные речевые жанры, функционирующие в сети, могут быть противопоставлены первичным речевым жанрам «неинтернет-коммуникации» по ряду параметров: наличие элементов диалогичности; репертуар используемых речевых ходов / субжанров; использование сокращенного или развернутого кода; тематическое разнообразие и характер связей между темами; степень креативности или стереотипности текста и т.д. [Рогачева 2011]. На наш взгляд, одним из ярких отличий, обнаруживаемых при их сопоставлении, является установка пользователей на тип общения (формальное / неформальное, игровое/ серьезное). При этом общение в сети, мотивированное игровой интенцией, формируется не только и не столько за счет ресурсов конкретных уровней языка, но и за счет лингвокогнитивных механизмов речевой и – шире – полимодальной коммуникации.

Примером новой жизни старого идеологического жанра – агитационного плаката – являются демотивационные постеры (или демотиваторы), получившие широкое распространение в сети Интернет.

Демотивационные постеры: лингвокреативная игра и дискурсивная практика

Демотивационные постеры можно рассматривать и как особый тип игрового общения, характерного преимущественно для современной молодежной среды, и как особую дискурсивную практику, отражающую потребности пользователей сети, которые не ограничиваются собственно развлечением. Именно в этих аспектах предполагается рассмотреть материал, который, на первый взгляд, представляет «коммуникативную периферию» современной речевой жизни общества.

Для лингвистики обращение к так называемой «речевой повседневности», то есть к типичным и поэтому почти не замечаемым нами дискурсивным действиям и событиям, методоло-

гически значимо. Это обусловлено тем, что ежедневные дискурсивные практики составляет основу социальной жизни, и в них отражаются существенные изменения, происходящие в обществе. «Наиболее важные для нас аспекты вещей, – писал Л. Витгенштейн, – скрыты из-за своей простоты и повседневности. (Их не замечают, потому что они всегда перед глазами). Подлинные основания их совсем не привлекают внимания человека. До тех пор, пока это не бросится ему в глаза. Иначе говоря, то, чего мы (до поры) не замечаем, будучи увидено однажды, оказывается самым захватывающим и сильным» [Витгенштейн 1994: 129].

Демотивационные постеры (демотиваторы) – новое дискурсивное явление, получившее распространение в Интернете в начале 2000-х гг. Они размещены в сети Интернет в виде своеобразных «коллекций», которые, на первый взгляд, предназначены исключительно для развлечения (www.rusdemotivator.ru; www.demotivators.net; www.demotivations.info и др.). Однако за их «простотой и повседневностью» могут скрываться весьма интересные когнитивно-дискурсивные феномены, тесно связанные с современным состоянием общественного сознания и социальными институтами. Таким образом, в задачи данного исследования входит определение лингвокогнитивной специфики нового Интернет-жанра в контексте экстралингвистических условий его порождения и восприятия.

Демотиваторы (от англ. «demotivate» – отнимать желание что-либо делать) появились в США как пародия на мотиваторы – плакаты с элементами визуальной агитации, которые использовались на рабочих местах и в учебных заведениях и были предназначены для стимулирования сотрудников, увеличения эффективности их работы и поднятия настроения. Парадокс заключался в том, что мотиваторы были иногда настолько скучными и банальными, что чаще достигали обратного эффекта. Появление демотиватора как жанра было закономерным и отразило скептическое отношение в обществе к навязчивым и неэффективным методам психологического мотивирования в корпоративной среде. Соответственно в отличие от мотиватора, демо-

тиватор менял коммуникативную установку на полярную: он должен был вызывать чувство отчаяния, уныния и грусти.

В 1998 году в США была зарегистрирована компания Despair, Inc. (от англ. «despair» диспэ – отчаяние), организовавшая производство и продажу через Интернет демотивационных постеров, сразу же ставших очень популярными. Когда компания предложила посетителям своего веб-сайта возможность создания собственных демотиваторов, они появились на многих веб-форумах в качестве изображений, которыми пользователь сопровождал своё сообщение.

Рефрейминг как когнитивный прием создания классического демотиватора

Так называемый «классический демотиватор» включает в себя три основных элемента:

- изображение в рамке на чёрном фоне, выступающее иллюстрацией;
- лозунг, набранный крупным шрифтом и представляющий тему демотиватора;
- более мелкая расшифровывающая надпись, которая объясняет идею демотиватора и одновременно вносит элемент иронии через противоречие всех трёх элементов (Рис.1).

По сути, в основе создания комического эффекта демотиватора лежит прием рефрейминга, традиционно используемый в анекдотах, шутках, афоризмах. Применительно к речевой коммуникации рефрейминг обнаруживается в различных приемах изменения ситуативно ожидаемых речевых действий, в отказе от типовых фреймов и сценариев [Иссерс 2001:240-246]. Можно сказать, что процесс рефрейминга основан на отрицании базового фрейма («это не то, что вы думаете») и эффекте обманутого ожидания.

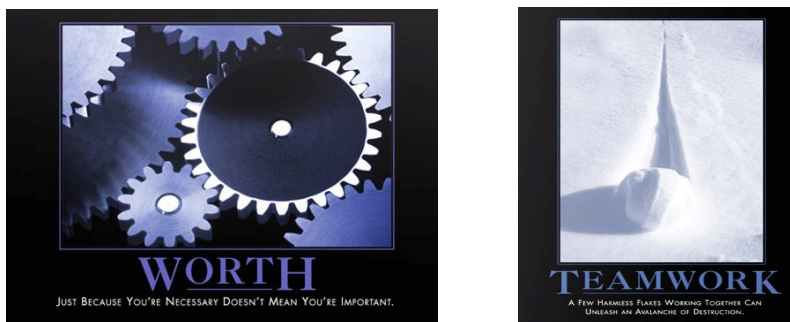


Рис. 1. «Классические демотиваторы» Despair, Inc.:

а – «Значимость. То, что ты необходим, ещё не значит, что ты важен»;

б – «Работа в команде. Вместе несколько безобидных снежинок могут вызвать разрушительную лавину».

В создании демотиватора операция рефрейминга строится по схеме: первичная интерпретации визуального образа (1), подкрепление ее вербальным кодом (2), предложение неожиданной интерпретации темы через комментарий (3), вторичная интерпретация визуального компонента (4). Таким образом, рефрейминг осуществляется за счет возможностей вариативной интерпретации как визуального, так и вербального компонентов демотиватора. Чем более далеки друг от друга первичная и вторичная интерпретация, тем сильнее комический эффект этой лингвокогнитивной игры. Заметим, что администраторы сайтов намеренно отсекают материал, который не соответствует «правилам игры»: демотиваторы, которые являются просто «смешной картинкой со смешной подписью», просто удаляются.

Тематический репертуар

Став частью массового творчества Интернет-пользователей, демотиваторы не изменили свою формальную структуру, однако значительно расширили список возможных тем. Если традиционные демотивационные плакаты в основном были посвящены категориям, важным для работы и бизнеса (успех, самооценка, лидерство и др.), то, как часть Интернет-сферы демотиваторы стали своеобразным отражением актуальных реалий: общест-

венной реакцией на те или иные события, явления, тенденции или же просто реализацией потребности в развлечении – «смешной картинкой со смешной подписью».

Отметим, что специальные сайты, на которых собираются коллекции демотиваторов и которые также дают возможность пользователям изготавливать собственные, обычно имеют региональную принадлежность, то есть объединяют Интернет-юзеров конкретной страны или языковой общности. Таким образом, простое сравнение материалов разных ресурсов может дать довольно объективное представление об особенностях ментальности, ценностях, интересах той или иной нации, т.е. имеет когнитивное измерение.



Рис. 2. Темы демотиваторов: а – демотиватор на политическую тему; б – развлекательный демотиватор.

Например, русские демотиваторы чаще посвящены политическим и социальным темам, более пессимистичны, негативны по отношению к российским реалиям, провокационны и - по западным стандартам – неполиткорректны. Среди русских демотиваторов, по сравнению с аналогичными зарубежными сайтами, меньше «развлекательных демотиваторов», большая часть контента имеет шоковую направленность. Подборка свежих демотиваторов может быть сравнима с мониторингом печатных изданий: важные для страны и мира события почти сразу становятся предметом обсуждений – в форме новых демотиваторов (Рис.2, 3).



Рис. 3. «Демотиваторы по-русски»

В то же время именно в российском Интернет-пространстве большое распространение по сравнению с западной традицией получили демотиваторы, которые можно определить как «лирические», «трогательные», а также «философские» и «социально-рекламные». Обычные их темы – чувства и взаимоотношения, смысл жизни, самоопределение личности. Визуальный компонент выразителен, но содержательно уступает вербальному, который по форме и содержанию напоминает афоризм или житейскую мудрость. Данный тип демотиваторов ближе не к развлекательным жанрам, а к философской сентенции, что также говорит о коммуникативных потребностях пользователей Рунета. Им нужно разделить с кем-то не только веселье, но и грусть (Рис.4).



Рис.4. Философские и социально-рекламные демотиваторы.

Свойства демотиваторов: воспроизводимость, интертекстуальность, диалогичность.

Как феномен, появившийся и получивший распространение именно в Интернет-сфере, демотиваторы обладают рядом черт, свойственных коммуникации в сети. Об освоенности жанра демотиваторов пользователями рунета говорит, во-первых, большое количество новых демотивационных постеров, появляющихся ежедневно, во-вторых, – наличие устоявшихся речевых формул и шаблонов.

Воспроизводимость. Тенденцию к экономии ресурсов можно считать основой всех процессов и явлений в виртуальном дискурсе. Ту же функцию выполняют речевые штампы – устойчивые обороты, широко употребляемые в Интернете. Являясь частью сетевого жаргона, такие выражения имеют максимально размытую семантику. Чтобы объяснить их значение, требуется описание, дополненное комментарием о том, при каких обстоятельствах и по какой причине оно появилось. Однако опытные пользователи легко определяют оправданность их использования в том или ином контексте. Примеры таких выражений: «Х

как бы намекает»³, «X – бессмысленный и беспощадный», «Это X. Ты огорчаешь его»⁴.

Наличие таких воспроизводимых речевых формул говорит об игровом характере демотивационного дискурса, освоенности жанра, когда можно сказать, что речевое творчество превращается в речевое производство.

Интертекстуальность. Цитация, ссылка на общеизвестные (или популярные среди Интернет-пользователей) события либо культурные образы (героев кино, литературных персонажей, знаменитых личностей) – излюбленный прием создателей демотиваторов. «Прочитывание» зашифрованного образа и имплицированного смысла также создает эффект лингвокогнитивной игры. В качестве такого интертекстуального маркера можно рассматривать ссылку на мем – фразу, выражение, персонажа, спонтанно приобретших популярность в Интернете.

Примеры наиболее частотных мемов в демотиваторах – кот манул⁵, Капитан Очевидность⁶ и др. (рис.5-6). Судя по количест-

³ – Выражение, близкое по смыслу и ситуации употребления мему «Капитан Очевидность». Под «намёком» иронически подразумевается прямое указание на что-то, присутствующее на изображении или в тексте [Lurkmore].

⁴ – Выражение, обращённое к тому, кто просматривает демотиватор. Объект X знаменит благодаря какой-то положительной черте своего характера, заслуге или свершению, которой, конечно, нет и не может быть у рядового пользователя Интернета.

⁵ Кот манул - дикий кот (*Felis Manul*), обитающий в Центральной и Средней Азии. Отличается своеобразным внешним видом: при небольших размерах обладает плотным телом и густым мехом, из-за чего кажется приземистым и крайне упитанным. Круглые зрачки, широко расставленные уши, пучки длинных волос на щеках и тёмные полоски над глазами, напоминающие нахмуренные брови, придают манулу недовольный, свирепый или печальный (в зависимости от рисунка полосок) вид. Именно примечательная внешность сделала манула «звездой» Интернета. С августа 2008 года изображения манула стали в больших количествах появляться на многих русскоязычных Интернет-ресурсах. 1 ноября новый интернет-мем был освещён в материалах газеты «Аргументы и факты» и радио-станции Русская Служба Ново-

ву демотиваторов, включающих ссылку на мем или другой культурный образ, можно сделать вывод, что использование данного приёма создает эффект «своего круга», объединенного знанием особого кода.



Рис.5. Прецедентные клише



Рис. 6. Примеры ссылок на культурные образы и мемы.

стей (107.0 FM), а в июле 2009 года — в журнале National Geographic [Википедия, Lurkmore].

⁶ Капитан Очевидность - другой вариант – КЭП. Мем, обозначающий ситуацию, когда озвучивается прописная истина, содержательно абсолютно бесполезная или избыточная. Мем используется преимущественно в Интернете. Происхождение связано с «легендой» о том, что некий супер-герой Капитан Очевидность помогает сделать очевидные вещи ещё более очевидными. Использование мема носит сатирический характер. Как правило, высмеивается недалёкость собеседника [Lurkmore].

Учитывая полимодальный характер демотиваторов, интертекстуальный маркер может отсылать и к известному визуальному образу, и к широкому спектру фоновых знаний (рис. 7).



Рис. 7. Ссылка на визуальный образ.

Диалогичность. Другая особенность Интернет-коммуникации, проявляющаяся в демотиваторах, – настроенность на диалог. Коллекции демотивационных постеров – открытые системы, так как сами пользователи совершают их отсев и редакцию. Существуют также примеры демотиваторов, обращённые к их создателям, а в американских коллекциях частотны примеры «диалогичного» демотиватора или демотиватора-дискуссии: пользователь может добавить в постер собственный текст, комментирующий предыдущий (Рис.8).

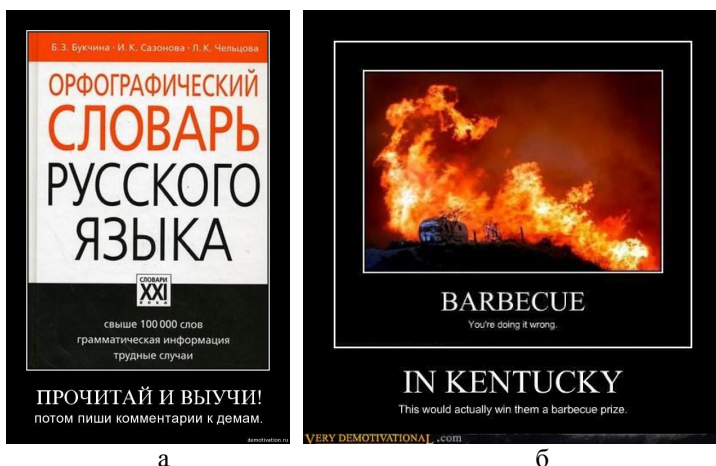


Рис. 8. Отношения «автор – адресат»:

а – обращение к другим авторам демотиваторов;

б – демотиватор-дискуссия: «Барбекю. Ты делаешь его неправильно. – В Кентукки за это ты получил бы приз «За лучшее барбекю».

Особенности кода

Использование языковых средств в сетевом творчестве также обусловлено фактурой Интернет-коммуникации. В частности, при создании демотиваторов предпочтение отдаётся лаконичным ёмким фразам, применяется эллипсис, то есть сокращение некоторых элементов высказывания, которые могут быть легко восстановлены адресатом по смыслу. Подписи обычно представлены номинативами либо императивными конструкциями. Текстовая часть постера нередко состоит из одного слова, знака, междометия.

В демотивационных постерах часто используются ресурсы Интернет-жаргона и молодёжного сленга, что связано с определёнными социально-возрастными характеристиками пользователей сети. Кроме того, в демотиваторах, как в универсальном для Интернет-сообщества развлекательном жанре, могут использоваться сленг субкультур и жаргон закрытых сообществ – разумеется, та их часть, что подвергается тиражированию и может быть понята большей частью пользователей, не являющих-

ся членами этих сообществ. Примером может служить сленг отаку – фанатов японских мультфильмов (аниме) и комиксов (манги).

Некоторые общеупотребительные слова из сленга отаку:

«Кавай» – пер. с яп. «миленький, хорошенький» – используется для обозначения всего миловидного, невинного, наивного [Lurkmore a].

«Ня» – японское «мяу», звукоподражание мяуканью. Междометие «ня» выражает ощущение нежности, радости, умиления [Lurkmore e].

Эмотиконы (графическое обозначение эмоций в Интернете) каомодзи – азиатский стиль эмотиконов, базируется на обозначении эмоций в аниме и манге, где большее внимание уделяется глазам, а не рту (например, ^_^ – «умиление, радость» или O.o – «большое удивление») [Википедия].

Грамотность не является важным показателем данного жанра – напротив, частотно употребление разговорной, намеренно искажённой, сниженной и обценной лексики, придающей стилистическую эмоциональность тексту. Намеренное искажение слов (как в «языке падонков»), не имеющее ничего общего с обычными ошибками по неграмотности, является сознательным нарушением нормы, с помощью которого достигается игровой эффект. Примеры такого искажения: «котэ» вместо «кот», «как-бэ» вместо «как бы» и др.

Особый интерес представляют «лингвистические демотиваторы», построенные на основе рефлексии языковых фактов. В частности, предметом метаязыковой рефлексии становятся языковые нормы и факты их нарушения, специфика графического кода и др.

В целом можно сказать, что демотиваторы – вполне сформировавшийся жанр Интернет-творчества, который обладает рядом легко определяемых специфических черт. Скорее всего, он не получит дальнейшего качественного развития и продолжит своё существование в установленных рамках. Можно предположить, что через несколько лет демотиваторы перестанут быть актуальным, оригинальным явлением – проще говоря, выйдут из

моды, так как образцы этого жанра уже сейчас становятся шаблонными и предсказуемыми. Но динамичность Интернет-моды – одна из главных отличительных черт всех процессов, происходящих во Всемирной паутине.

Наблюдения в различных сферах современной коммуникации показывают, что многие дискурсивные новации объединены общей установкой на «несерьезное общение», или игровой стратегией. В современной коммуникации стремительно расширяется не только пространство игрового общения, но и спектр приемов, актуализирующих игровые функции языка. В этом убеждает новая лингвокогнитивная игра в жанре демотиваторов.

При этом так же, как наблюдение за любыми играми, «в которые играют люди», анализ феномена демотивационных постеров может не только дать представление о современных социально-культурных процессах в одной из самых бурно развивающихся коммуникационных сред – Интернете, но и помочь выявить тенденции современной полимодальной коммуникации, сделать прогнозы её развития в будущем.

Литература

Андрианова Н.С. Жанры Интернет-коммуникации: о некоторых подходах. – Луганск, 2010.

Антипов А.Г. «Естественные» дискурсы: креативность vs. культурогенность // Естественная письменная русская речь: исследовательский и образовательный аспекты. Ч. II. Теория и практика современной письменной речи. – Барнаул, 2003.

Витгенштейн Л. Философские исследования // Философские работы (Часть I). – Москва, 1994.

Галичкина Е.Н. Жанровые характеристики компьютерного дискурса // Языковая личность: жанровая речевая деятельность // Тез. докл. науч. конф. Волгоград, 6-8 октября 1998. – Волгоград, 1998.

Галичкина Е.Н. Специфика компьютерного дискурса на английском и русском языках (на материале жанра компьютерных конференций): Автореф. дисс... канд. филол. наук. – Волгоград, 2001.

Горошко Е.И. «Лингвистика Интернета: формирование дисциплинарной парадигмы»// Русский язык в Интернете: сборник статей. – М., 2010. Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~rlc2010/abstracts/rlc2010_abstracts_sem24.pdf

Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. – М., 2001.

Казнова Н.Н. Трансформация языковой личности в Интернет-коммуникации (на примере французской блогосферы). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2011.

Компанцева Л.Ф. Интернет-коммуникация: когнитивно-прагматический и лингвокультурологический аспекты. – Луганск, 2007.

Кузьмина М.В. Компьютерный вид общения «чат» как жанр естественной письменной речи: основные характеристики. // Естественная письменная русская речь: исследовательский и образовательный аспекты. Ч. II. Теория и практика современной письменной речи. – Барнаул, 2003.

Лебедева Н.Б. К построению жанровой типологии (на материале естественной письменной речи) // Естественная письменная русская речь: исследовательский и образовательный аспекты. Ч. II Теория и практика современной письменной речи. – Барнаул, 2003.

Норман Б.Ю. Лингвистика каждого дня. М., 2004.

Ремчукова Е.Н. Креативный потенциал русской грамматики. – М., 2005.

Рогачева Н.Б. Структура и функционирование вторичных речевых жанров Интернет-коммуникации (на материале русского и английского языков). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2011.

Русский язык в Интернете: сборник статей. Москва, 2010. Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~rlc2010/abstracts/rlc2010abstracts_sem24.pdf

Селютин А.А. Жанры как форма коммуникативного выражения онлайн-личности // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 35 (173). Филология. Искусствоведение. Вып. 37.

Солодовник В.А. Влияние Интернет-коммуникаций на личность пользователя. Режим доступа: <http://cyberpsy.ru/2011/01/solodovnik-v-a-vliyanie-internet-kommu/>

Усачева О.Ю. О построении модели жанров Интернет-коммуникации // Русский язык в Интернете: сборник статей. Москва, 2010. Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~rlc2010/abstracts/rlc2010_abstracts_sem24.pdf

Шеремет А.Н. Интернет как средство массовой коммуникации: социологический анализ: Автореф. дисс.... канд. социол. наук. – Екатеринбург, 2004.

Список источников

1. <http://verydemotivational.com>
2. <http://www.despair.com>
3. www.demotivation.ru
4. www.demotivators.ru

©Иссерс О.С., 2012

«ДЕТСКИЕ» СТИХИ СОВРЕМЕННЫХ ПОЭТОВ КАК
ПРОСТРАНСТВО ЛИНГВОКРЕАТИВНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Н.А. Кузьмина

В настоящей публикации мы хотели бы рассмотреть две авторские книги стихов, вышедшие в свет почти одновременно и объединенные тем, что тема детства в них вынесена в заглавие, которое, как известно, есть «стянутая до объема двух-трех слов книга» [Кржижановский 1994: 13]. Это книги Евгения Клюева «Учителя всякой всячины» (2009) и Веры Павловой «Детские альбомы / Однофамилица» (2011). Такой ракурс, как нам представляется, позволит обнаружить креативный потенциал детства как ментального феномена, определяющего особый способ восприятия мира и языковые приемы и средства его репрезентации, а также продемонстрировать креативные возможности самой книжной формы.

Книгу **Евгения Клюева** выделяет необычная «рамочная» структура, включающая текстовые и полиграфические компоненты. Заглавие – «Учителя всякой всячины» – на вербально-семантическом уровне содержит парадокс: *всякая всячина* – это «всё, разнородные вещи, смесь различных предметов или понятий; всё без разбора, что ни попало случайно» (В.И. Даль), тогда как *учитель* обучает чему-то нужному, важному и системному. Таким образом, в заглавии как проспективном знаке сталкиваются оппозитивные семантические признаки ‘значимое/ незначимое’, ‘существенное/ случайное’, ‘порядок/беспорядок’. Однако графический компонент (имитирующий детский почерк), поддерживая противопоставление, смещает ценностные ориентиры «взрослого» социума: слово *учителя* написано со строчной буквы легкомысленно «съезжающим» по «загогулине», а *Всякой*

Всячины, напротив, с прописных, и каждое слово – в отдельной строке.

«Рукописное» заглавие, увенчанное на титульном листе жирными кляксами, вместе с подзаголовком – *книга на промокашках* – определяет визуальный образ издания: книга иллюстрирована автором, причем рисунки по преимуществу стилизованы под детские. Фоном для текста и рисунков служит разноцветная мятая промокательная бумага с характерной текстурой и неровными краями. Печатный текст стиха контрастирует с «рукописными» заголовками стихотворений, подписями под портретами учителей, имитирующими детскую манеру подписывать рисунки, а также словом *страница*, которое, как и заглавие, написано по загогулине перьевой ручкой (с нажимами и волосяными линиями) и «украшено» разноцветными кляксами, как бы сорвавшимися с кончика пера ученика. Есть даже исправленные ошибки типа *Кирилл Цы"ферблатович*. Таким образом, изобразительный компонент книги семантически нагружен и рождает ассоциации с детством, школой, уроками.

Парадокс и контраст обнаруживают и другие элементы рамочной структуры: предисловие и послесловие. Предисловие, как и полагается, написано «от автора», а вот послесловие как бы отдано читателям и представляет собой мистификацию – сплошной текст без абзацев, названный «Об этих стихах» и составленный из «детских» отзывов: *Учитель надувания шаров*. «Эти стихи заставили меня задуматься обо всем. Когда я задумался, все сразу стало понятно. И я радостно живу дальше. Но постоянно мешают дуть» (Боря Панин, Москва); *Учитель пережевывания еды*. «Эти стихи говорят о заботе о своём организме, чтоб он был жив и здоров» (Боря Манджиев. Элиста); *Учитель отражения в зеркалах*. «Я не читал этого стихотворения, но оно мне очень понравилось» (Женя Московский. Тверь).

Структурирование «послесловия» задают «цветные» заголовки стихов – соответственно цвету «промокашек», на которых они написаны в самой книге, что заставляет задуматься о своего рода содержательных блоках (главах) книги. Это подтверждается необычным оглавлением – «Расписанием уроков моего дет-

ства», в котором каждый день (с понедельника по пятницу) написан на особого цвета «промокашке» и разбит на уроки, так что есть первый и последний, причем число уроков на каждый день разное (5, 7, 8), что предполагает неслучайную логику: день начинается, например, с «Забыванья плохого», а заканчивается «Расставанием на миг».

В книге есть и традиционная аннотация, соответствующая уже обозначенному принципу парадокса и построенная по модели хиазма – «перевертыша», в котором синтаксические позиции «обмениваются» принадлежащими им лексемами: «Новую книгу Евгения Клюева, предназначенную для детей и не предназначенную для детей, рекомендуется воспринимать серьезно, поскольку воспринимать ее серьезно не рекомендуется».

Начало всех тридцати четырех стихотворений книги однотипно: все заголовки соответствуют модели «Учитель + P⁷_{gen}», а две первые строки каждого стиха реализуют структурную схему «X учил P_{dat}»: *Учитель оттаивания кружков – Игнат Велосипедович Рожков учил оттаиванию кружков; Учитель сочиненья небылиц – Шарлотта Подполковниковна Шлиц учила сочиненью небылиц*. Обе модели связаны общностью пациенса и субъекта, обозначенного трехчленным антропонимом, который воспроизводит этикетное обращение к учителю, если не считать игрового отчества (об этом ниже). Все это очень напоминает единый формульный зачин множества русских сказок: *В некотором царстве, в некотором государстве жил-был*⁸...

Итак, рамочная структура книги вводит тему и «обнажает приём»: структурный порядок, взрываемый изнутри семантическим хаосом, нонсенс, *ренуха*⁹ (имя, вынесенное Клюевым в за-

⁷ P – лат. *patiens*, объект действия.

⁸ Впрочем, эта особенность клюевского текста может быть осмыслена и как соответствующая стремлению детского сознания к освоению мира посредством некоего алгоритма, образца, готовой формы как опоры для творчества.

⁹ Слово, введенное в оборот А.П. Чеховым: «В какой-то семинарии учитель написал на сочинении «чепуха», а ученик прочёл «реникса» — думал, по-латыни написано» («Три сестры»).

главие своей «серьезной» книге о литературе абсурда). Именно Ключев-теоретик, Ключев-филолог сформулировал основной принцип литературы абсурда: «раскрепощение в одном неизбежно порождает закрепощение в другом – причем тем более сильное, чем выше степень раскрепощения»; «гиперструктурированность абсурдного текста уравнивает учиняемый им «семантический скандал», семантический хаос» [Ключев. URL <http://fege.narod.ru/librarium/kluev.htm>]. Но это по сути и есть описание креативной деятельности: абсурд как синоним креатива. Не случайно ключевская книга пишется «на промокашках»: отпечаток на промокашке воспринимается как бессмыслица, но это – вывернутый наизнанку «правильный» текст, его зеркальное отражение.

Потому и нужна Ключеву книжная форма, жестко организующая материал по заранее известным законам, многократно умножающая число структурных ограничений, на фоне которых ярче проступает «семантический скандал». Этот «семантический скандал» учиняет *Детство*, которое у Ключева понимается как парадоксальный способ восприятия мира, особая оптика, независимая от биологического возраста, стихия чистого творчества.

Детское мировосприятие обнаруживается прежде всего в организации денотативного пространства книги: в том, какие события и «предметы» из всего многообразия окружающего мира отобраны, ценностно маркированы и являются объектом рефлексии. В ряду приоритетов, например, *хранение секретов* и *рисование загогулин*, *давание слова* и *поедание мыла*, *пережевывание еды* и *ношение усов*, *улыбанье* и *нераспускание нюней*. Ведь для ребенка всякая всячина, реникса-чепуха интереснее, чем «правильные» вещи, и «умение шлепать по лужам или стоять на кончиках ушей ничуть не менее важно, чем умение мыть посуду или выколачивать ковры» (из «Предисловия автора»), Мир детства близок к сказке, в которой реальное соседствует с фанта-

стическим, жизненно правдоподобное с совершенно невероятным, обычное искажается до бессмыслицы¹⁰.

Хронотоп книги также напоминает сказочный. Есть обрамление – время и пространство автора и читателей (в предисловии и «послесловии»), которые не совпадают с временем и пространством текста. Текстовый хронотоп формируют время и пространство памяти: «...из памяти начали выступать один за другим учителя моего детства», «из памяти обязательно выступит какой-нибудь Марк Асфальтыч Домовой и помашет ему рукой – издалека, из детства» («Предисловие автора»). Это память «о моём детстве» (как сказано в предисловии), и в стихах действительно есть приметы, в большей или меньшей степени репрезентирующие «советский» хронотоп 40-50-х, соответствующий возрасту реального автора: *промокашка, кляксы, эскимо, газировка, дирижабль, керосин, авоська, тюфяк, марки*. Однако, наряду с этими маркерами, есть и знаки иных времен и пространств: в этом мире палят из мушкетов, стреляют из обреза, пьют эль, летают до Китая и возвращаются домой, попутно болтая с голубями и самолетами на языке парашютов¹¹.

Глагольные формы в тексте по преимуществу употреблены в прошедшем времени. Это так называемое прошедшее нарративное, которое выражает «текущий момент текстового времени» и предполагает синхронного наблюдателя [Падучева, 369]: *Арте́м Свеко́льникович Кре́тов / не выдавал своих секретов – / и, даже если наповал / в него палили из мушкетов, / Арте́м Свеко́льникович Кре́тов / их все равно не выдавал!*

¹⁰ Ср. у Белинского: сказочник «...не только не гонялся за правдоподобием и естественностию, но еще как будто поставлял себе за непремленную обязанность умышленно нарушать и искажать их до бессмыслицы». *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 355

¹¹ «Пространство ... сказки не соотносится с тем пространством, в котором живет сказочник и где слушают сказку слушатели. Оно совсем особое, иное, как пространство сна <...> Время сказки также не соотносится с реальным временем. Неизвестно, давно или недавно происходили события сказки» [Д.С. Лихачев. URL http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/03.php].

Наблюдатель – автор, как и в сказках, медиатор между двумя мирами – сегодняшним, взрослым, и вчерашним, детским, в котором течение времени определяется последовательностью событий¹²:

Так, непринужденно болтая,
Семен Дирижаблевич Шутов
всегда долетал до Китая
и вновь возвращался домой,
неся над собою, как знамя,
высокий язык парашютов,
чтоб тут поболтать уже с нами –
моими друзьями и мной.

Однако последнее стихотворение книги «Учитель расставания на миг» – об относительности времени – соединяет глагольные формы прошедшего (*все повторяла, повторяла*) и настоящего в значении вероятного будущего (*устаревают, меняется, становишься* → **могут устареть, измениться; станешь учителем*):

Но, запахнув ежовый воротник,
Джультетта Карауловна Рудник
всё повторяла, повторяла,
что целый миг – это немало,
что за один всего лишь миг
устаревают буквы книг,
меняется порядок чисел –
и ты, беспечный ученик,
вдруг сам становишься – учитель.

Обратимость субъектов реализует тот всеобщий закон обратимости отношений, зеркального отображения реальности, о котором мы говорили выше. Автор, его герои и его адресаты находятся в отношении семантического тождества: автор сегодня для своих читателей – учитель, такой же, как и учителя его детства; автор в детстве – ученик, как и его нынешние читатели; сегодняшние читатели в будущем станут учителями, а учителя

¹² «Есть только последовательность событий, и вот эта-то последовательность событий и есть художественное время сказки» [там же]

когда-то тоже были чьими-то учениками – процесс цикличен и бесконечен.

Тезис о тождестве автора и адресата относится не только к «внутреннему» автору и «внутреннему» адресату (по М.М. Бахтину), но и к внешнему автору/ адресату. Вопрос о читательском адресе этой книги не такой уж простой. Его обсуждение в Сети выявило диапазон мнений от «книга вряд ли будет понятна ребенку» до «книга для детей от 8 до 80», «хорошо читать на ночь замороженным компьютером и мультиками современным детям... Правда, не исключено, что сказки больше понравятся именно вам». Последнее, на наш взгляд, ближе к истине. Условно-символический мир сказки интересен и детям, и взрослым, потому что «гибкий» текст предоставляет бесконечную свободу интерпретации, заданную степенью креативности личности интерпретатора. Так что ключевский парадокс о читателях – «предназначенную для детей и не предназначенную для детей» – следует понимать буквально. Что касается возраста автора, то сам Ключев, отвечая на вопрос о том, почему взрослые пишут сказки, в свойственной ему манере ответил так: «взрослые – люди еще недостаточно зрелые, чтобы писать что-нибудь другое, или уже достаточно зрелые, чтобы не писать ничего другого. Один из этих ответов определенно правильный!» [<http://www.Narniacenter.ru/go/kluev1>].

«Детское» обнаруживает себя и в языковой материи книги. Детские ошибки (*штукатурка* – жена штукатура, *очучусь*, *много поросенков* и под.) доказывают, что ребенок овладевает системой языка раньше, чем нормой, и потому представляет себе языковые закономерности более регулярными, чем допускает норма. Любой ребенок – творец, конструктор языка, для него не существует запретов, ограничений и правил [см. об этом в: Гридина 2005].

Назовем основные черты лингвокреативной деятельности ребенка, которые воссоздает Е. Ключев.

➤ **Свобода создания слов**, в первую очередь потенциальных, «которых нет, но которые могли бы быть, если бы того захотела историческая случайность» (Г.О. Винокур).

Самый яркий пример – названия уроков: из 34 уроков 33¹³ содержат отглагольное существительное с семантикой действия (*nomina actionis*), причем в одном ряду с узуальными *надуванием, рисованием, сочиненьем, чтением, расставанием* есть и малочастотные, по сути потенциальные *оттаивание, пускание, сзывание, засыпание, вынимание, забывание, давание, считание, смотрение, отражение* (с процессуальным, а не с результативным значением), и собственно ключевские *улыбанье и нераспусканье*.

➤ **Свободное образование грамматических форм.** Таких примеров у Клюева множество, недаром именно эта черта отрефлексирована в «Предисловии»: «Автор “Книги на промокашках” и издательство “LiveBook” готовы лично принести извинения любому читателю, которому покажется оскорбительной система переносов, принятая в этой книге, или система образования отдельных грамматических форм». Прокомментируем некоторые случаи.

* *Формы падежа: учитель нераспускания нюней; не распускайте ваших нюнь. Нюни* сегодня сохранилось лишь в составе фразеологизма *распустить нюни* и является реликтом, подобно пресловутой *зге*. И если *нюней* – прогнозируемая форма (семантическая аналогия со *слюни* и заполнение лакуны в неполной парадигме существительного *pluralia tantum*), то *не распускайте ваших нюнь* может восприниматься как игра с категорией одушевленности и – соответственно – с полисемантической глагола *распускайте*, который, кроме очевидного ‘дать чему-н. течь’, актуализирует значение ‘сделать недисциплинированным, плохо повинующимся, своевольным’.

* *Формы переходности и каузатива глагола. И сам оттаял множество кружков.* Хотя в словарях зафиксировано употребление глагола *оттаять* с прямым дополнением, однако в узусе такие формы малоупотребительны¹⁴. Интересно, что в словаре

¹³ Единственное и потому значимое исключение – урок *языка парашютов*

¹⁴ В НКРЯ отмечены единичные примеры, по преимуществу из художественной литературы: дыханием оттаял замерзшие ресницы (Ере-

Для иллюстрацией значения переходного глагола является возвратный глагол в активно-безобъектном значении: «Говорится иногда *оттаять что*, растопить, расплавить замерзшее, распустить в тепле, и в сем значении можно сказать: мерзлые яблоки оттаиваются помалу в холодной воде». Ср. *не убывает стай* («Учитель считания ворон).

* Формы способа глагольного действия: ...*в жизни немало/тех заноз она навывинимала* – форма интенсивно-кратного способа действия от глагола *вынимать* не зафиксирована в словарях и, по-видимому, является потенциальной.

* Глагольные формы типа *жевайте* связаны с выравниванием грамматической парадигмы, вообще характерным для детей. В стихотворении «Учитель пережевывания еды» многосложный и неудобопроизносимый глагол *пережевывать* становится объектом языковой игры¹⁵, включающей и образование потенциальных грамматических форм (кроме *жевайте* здесь есть и субстантивированное причастие совершенного вида *пережеватое*), и параномастическое сближение *пережевывать/переживать*, и иконическое осмысление формы слова за счет зрительного «растягивания» на слоги и вставки добавочного элемента¹⁶:

Розалия Кусковна Жёлудь
нас всех учила пережёвывать...
пе-ре-же-во-вы-вать еду:
«Вы только не переживайте –

мей Парнов), на широкой печи в ней способно и спать, и отогреться, и онучи и лапти высушить, и веретье оттаять (Лесков), разводить ... костры, чтобы оттаять мерзлую землю (Мережковский).

¹⁵ Ср. описанную Т.А. Гридиной семантическую игру в детской речи, состоящую в тиражировании соответствующего образца (в данном случае – самого приема) [Гридина 2005: 130-131].

¹⁶ Ср. приведенный Л.В. Зубовой пример из поэзии Г. Сапгира: словообразовательно-фонетический образ актуализированной длительности находим в таких строчках: *Дует ветр порывисто и смольно / разволноволновывает пальмы / Воду всю в курчавках видим вдаль мы <...> / Дрожь прошла переберебирая веер* (Генрих Сапгир. «Перемена») [Зубова 2009].

вы медленно ее жевайте,
но не жевайте на ходу!»
Хоть мы не пе-ре-жи-во-ва-ли,
но все равно не так жевали
какое-нибудь там драже –
и доводили нас до жути
слова: «Еще раз пережуйте
пе-ре-же-ва-то-е уже!»
У нас никак не получалось
уже отваливалась челюсть
и доставала до земли,
но мы не пе-ре-жи-во-ва-ли –
мы же-во-ва-ли, же-во-ва-ли
и пе-ре-жѐ-вы-во-ва-ли.

*формы морфосинтаксической валентности. Все стихотворение «Учитель отражения в зеркалах» построено по модели *отражаться кем? чем?: *отражаться не собой/ на поверхности рябой, / а, допустим, то котом, / то гороховым шутком, / то веселым привиденьем – / в белом саване притом.... То обеденной тарелкой, / то жуужжащей кофемолкой... и никогда – самой собой!*

Игра в грамматику становится способом выражения достаточно сложной и трудной для постижения ребенка мысли о себе и другом, маске и сути.

➤ **Свободное конструирование сочетаний слов.** Перечислять все клюевские примеры – дело безнадежное, однако отметим частотный прием: моделирование грамматической парадигмы одного слова за счет последовательного расширения его лексической и/или синтаксической сочетаемости, делексикализации устойчивых сочетаний. Рассуждая о языке современной поэзии, Л.В. Зубова говорит о том, что «современные авторы воюют на стороне парадигматики против синтагматических ограничений» [Зубова 2003]. Соглашаясь с ней, заметим, что «парадигматизм» сближает поэтическое и детское отношение к языку и, будучи у Клюева осознанным поэтическим приёмом,

искусно имитирует безыскусное, бессознательное творчество ребенка.

В «Учителе улыбанья» потенциально возможная (но практически не реализуемая в узусе) модель *улыбка к...* в сочетании с предметно-вещественным именем становится структурным образцом для классификации улыбок: *улыбка к чаю, улыбка к молоку, улыбка к газировке, к соку или киселю*. Заметим, что Клюев любит демонстрировать нежесткость любых, в том числе и им самим устанавливаемых, правил: в финале стихотворения атрибутивная грамматическая семантика именного сочетания вдруг «смещается» и обнаруживает амбивалентность возможного адвербиального значения в прилагательной позиции: *И пела скрипка у него в руках, / а сам он, исчезая в облаках, / печально улыбался мне сквозь тьму, / но никогда не говорил – к чему!* Грамматическая семантика становится способом передачи обобщенно-философского содержания.

В «Учителе смотра сквозь очки» узуальное *очки от солнца*, последовательно расширяя свою сочетаемость, включается в типологию защитных очков, организованную по принципу нарастания парадоксальности и алогичности: *очки от перца, / очки от пыли / и от муки, / очки от соли, / очки от моли, / очки от боли / и от комет...*

Перечислительный ряд семантически рассогласованных сочетаний в «Учителе давания слова» создается нарушением правила распространения глагольного фразеологизма *давать слово* дополнениями с семантикой 'человек' (*дать слово маме*) или, по крайней мере, с символическим значением (*Родине, партии*). В мире детства давать слово можно чему и кому угодно:

Давай его вилке и ложке,
что ими поешь хоть немножко;
давай его кискиной миске,
что миску наполнишь для киски;
давай его уличной птичке,
что завтра нальёшь ей водички;
давай в зоопарке слону,
что будешь блюсти тишину.

➤ **Обязательная связь звучания и значения, мотивированность формы.** Для ребенка не существует немотивированных слов, и лексемы, близкие по звучанию, притягиваются, семантически сближаются, образуя пары и цепочки: *Эй, не дрейфь!* / *То не мель, а просто дрейф*; *Как правило,* / *сама Нинель Орловна правила*; *Чем больше в него надыхали,* / *тем больше души в этом шаре.*

Стихотворение «Учитель применения оружия» все построено на игре омонимов *лук*¹ (растение) – *лук*² (оружие): *надо снять со стенки лук,* / *посадить его на грядку,* / *поплясать на ней вприсядку* – / *пусть потом пускает стрелки* / *прямо на твоей тарелке.* Языковая игра – форма выражения смысла, который сводится к тому, что *если я, сгорая от стыда,* / *хотел в бою использовать оружие,* / *Настасья Арбалетовна Хоружая* / *мне строго говорила: «Ни-ког-да!».*

По сути, **неприятие ребенком переносных и фразеологически связанных** (то есть условных, немотивированных значений), «буквализация» метафор и связанных значений, основанных на метафорическом переносе, является следствием все того же требования тотальной мотивированности. Так построены многие стихи, достаточно напомнить их заглавия: «Учитель стояния на кончиках ушей», «Учитель нераспускания нюней», «Учитель считания ворон», «Учитель давания слова», «Учитель хранения секретов».

Учитель сочиненья небылиц просит придумать такую небылицу, «чтоб я упала – я и упаду», от многократного пережевывания «уже отваливалась челюсть / и доставала до земли». Если кто-то *носит* усы, то он непременно это делает «в авоське» («Учитель ношения усов»), если *считает* ворон, то сотнями хватая их с неба («Учитель считания ворон»), если *хранит* секреты, то зарывая их «в саду, в одной гряде» («Учитель хранения секретов»).

В этом сказочном мире детства не только в любой метафоре просвечивает буквальный смысл, но и в любом свободном сочетании обнаруживается «потенция метафорического разрешения» (В.В. Виноградов). Если в обычной, «взрослой» речи се-

мантически правильные тексты предполагают интерпретацию метафор и устойчивых сочетаний в их условно-символическом значении и непонимание условности создает семантическую аномалию, то у Ключева, согласно «правилу перевертыша» – всеобщей обратимости, все наоборот.

Он работает на грани двух значений – свободного, буквального, и фразеологического, метафорического и создает своего рода «фразеологический текст» из нескольких фразеологических единиц, который воспринимается как семантически правильный, когерентный именно на уровне буквального смысла.

Ср. в «Учителе стояния на кончиках ушей» *стоять на ушах, в позу становиться, падать в грязь, ухом не вести*:

Манана Псовна Комарова,
меня учившая сурово
стоять на кончиках ушей,
сама была весьма большой
специалисткой в этом деле:
она могла хоть две недели
стоять и подпирать собой
небесный купол голубой.
Я ей завидовал сначала,
поскольку, в позу становясь,
я чувствовал: меня качало,
после чего я падал в грязь.
Но говорила мне сурово
Манана Псовна Комарова:
«Твои успехи впереди –
ты только ухом не веди».

В «Учителе считания ворон» *Арон Лохматович Барон / учил считать ворон: / он прямо с неба их хватал / и целый день считал... (ворон считать 'ротозейничать, пустяками заниматься', звезд с неба не хватать – 'не отличаться ни умом, ни большими способностями')*.

А в уже упоминавшемся «Учителе давания слова», кроме *дать слово*, есть еще и *держат слово*, связанное с ним на уровне буквального, а вовсе не условно-символического смысла:

Давай его прямо и смело
и крепко-прекрепко держи,
а чтоб оно не улетело,
канатом его привяжи –
прочным канатом.
Толстым, лохматым,
К сердцу его привяжи.

Таким образом, если в реальном, «взрослом» мире понимание фразеологизма в буквальном, неметафорическом значении является семантической аномалией, то в мире детства, напротив, языковая норма воспринимается как условное и потому нелогичное, абсурдное.

➤ **Свобода членения слова при переносе**, о чём автор упоминает в предисловии. «Неправильные» переносы обычно встречаются в «рукописных» заглавиях стихотворений, где они мотивированы вполне естественными и разумными с точки зрения ребенка причинами: концом строки или страницы.

‘Детское’ как доминанта определяет все языковые слои текста: фонетику (*воон, бу-бу-бу*) лексику, и семантику, и синтаксис. Так, многочисленны обычные для детей слова и словосочетания с семантикой преувеличения (*ужасно ярким, ужасно падки, ужасно крылатым, высоченный*), «детские» разговорные слова (*слопать, скушав, рож не строй, давай-ка, брось-ка, мамин сыночек, загогулины*) и соответствующие экспрессивные синтаксические конструкции (*угадай! Ну их! Вот она какая!*), свойственные детям повторы предлога (*на всех на своих парусах*), эллипсис сказуемого (*хотите – в парк, а дома – нет*), способы передачи чужой речи (*в жизни все бывает, говорил, / призрак завывает, говорил*) и т.п.

Наконец, есть еще антропонимический слой книги, заслуживающий особого упоминания. 33 трехчленных антропонима построены по модели «узуальное личное имя + игровой патроним + более или менее узуальная фамилия». Только один антропоним – *Лев Львович Гольдин* – полностью узуален, но, будучи вписан в одну парадигму с *Нинель Орловной Самородочек* и *Ве-*

рой Волковной Никулиной, оказывается на границе реального и сказочно-абсурдного.

Имена и фамилии четко маркируют национальность их носителей (Манана Киачели, Арон Барон, Хоружая, Дюжий, Стрыпыло, Шарлотта Шлиц), среди фамилий встречаются редкие, вероятно, вымышленные (но ведь фамилии и в принципе могут быть весьма необычными): *Самородочек, Огарок, Сельдерей* (как-то явно напрашивается ассоциативная связь с *Пастернак*).

Сам принцип антропонимической игры очевидно имеет истоком детскую поэзию Даниила Хармса. Вообще говоря, с Хармсом ключевскую антропонимику сближает многое: собственно, *Иван Иванович Самовар* и был праотцом антропонимов Клюева. Так же, как у Хармса, у Клюева встречаются и полные и «стяженные» формы отчеств (*Циферблатыч, Апельсиныч, Налимыч, Телефоныч, Асфальтыч*), можно предположить, что, как и у Хармса, у Клюева есть фамилии друзей (*Колесов, Гольдин, Барлах, Тименчик*) и литературно-культурных персонажей (*Фет, Сельдерей-Пастернак, Фосс, Шарлотта*). Фамилия *Фет* фонетически связана и с разворачиванием *конфет* (*Фет вам все конфеты развернет*), но – по закону двойной мотивации – не исключена и литературная ассоциация, равно как и с фамилией Шлиц, весьма вероятно (сознательно или неосознанно) связанной с хармсовским Каспаром Шлихом.

Но детский мир – это не только зазеркалье взрослого (или наоборот), «детское» и «взрослое» могут сосуществовать в одном синтагматическом ряду, и рядом с разговорно-фамильярными словами и синтаксическими конструкциями обнаруживаются элементы изысканно-книжной стилистики и усложненный синтаксис:

Ты раскроши молочный шоколад,
к примеру, на обеденном столе,
а если хочешь – прямо на земле:
они на шоколад ужасно падки
и дружно понесутся без оглядки
на пагубный предмет своей любви, –
вот тут-то, значит, ты их и лови!

Таким образом, для Евгения Клюева детство – это не прошедшее, а настоящее, неотъемлемая и всевозрастная компонента личности, в особенности творческой личности, особый взгляд на мир, позволяющий увидеть абсурдность и парадоксальность окружающей реальности с помощью особого инструмента – языка. А за внешней чепухой и видимой нелепицей детского мира обнаруживается, как в сказке, своя, подлинная логика, которая учит отличать фантазию от ерунды, улыбаться людям и улетать за облака. Это свойство ребенка, взрослого ребенка, взрослого-ребенка, которым написана и которому адресована книга.

Вера Павлова – поэт, для которого книготворчество не случайное занятие. В наших статьях¹⁷ мы отнесли ее к числу поэтов, которые мыслят многосоставной книжной формой, тщательно продумывая ее архитектонику, порядок следования стихотворений, их объединение в более мелкие общности, выбор и гармонию заглавий, цикло- и книгообразующие принципы. При этом для творчества Веры Павловой характерна семиотизация и семантизация всех структурных элементов.

Новая книга подтверждает это предположение. Она представляет собой перевертыш, две книги под одной обложкой, причем каждая имеет собственные выходные данные, одна из них озаглавлена «Детские альбомы» с подзаголовком *Недетские стихи* (она занимает 70 страниц), другая – «Однофамилица» с подзаголовком «*Стихи 2008-2010 гг.*» (378 страниц). Пространство между двумя книгами – чистый лист-разворот –

¹⁷ Кузьмина Н.А. Книга стихов: опыт синергетического описания (Вера Павлова. «Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви») // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия // Материалы международной научной конференции (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, 24-27 мая 2007 г.). – М., 2007. С. 482-490; Кузьмина Н.А. Книга стихов: интертекст? гипертекст? сверхтекст? // Речеведение: современное состояние и перспективы: материалы Междунар. науч. конф., посвященной юбилею М.Н. Кожинной (Пермь, 16-20 ноября 2010 г.) / отв. ред. Е.А. Баженова; Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2010. С.483-488.

включено в пагинацию обеих книг. На обложке – расположенные по принципу игральных карт «детская» и «взрослая» фотографии поэтессы: в «Детских альбомах» сверху, естественно, детская, а ее «взрослый» вариант воспринимается в опрокинутом, зеркальном отображении, в «Однофамилице» наоборот.

«Детские альбомы» состоят из четырех разделов: «Детский альбом» Чайковского, «Детский альбом» Гречанинова, «Стихи, сочиненные Наташей Павловой, когда она не умела писать» и «Стихи, сочиненные Лизой Павловой, когда она не умела писать».

Павлову всегда увлекала магия чисел и законы числовой симметрии, которые сродни музыкальным закономерностям¹⁸, поэтому, как и следовало ожидать, количество стихотворений в универсальной для музыкальных произведений четырехчастной форме соразмерно: 24 – 24 – 6 – 6.

24 может быть «задано» количеством пьес в цикле Чайковского, но само по себе это число в музыке не случайно: это и число наиболее употребительных тональностей, и количество частей во множестве знаменитых музыкальных произведений, таких как «Хорошо темперированный клавир» Баха (два тома по 24 произведения), 24 прелюдии Шопена, Рахманинова, Дебюсси, Скрябина; 24 прелюдии и фуги Шостаковича, Щедрина, Слонимского. Так что число 24 демонстрирует и чисто прагматическую цель доказательства преимущества темперированного строя как соразмерной и сообразной организации музыкального потока, и идею целостности, завершенности. Кстати, ассоциация с Бахом неслучайна и как устойчивая для музыкальной памяти В. Павловой, и как текстовый факт: в одном из стихотворений книги – *Бабушка. Пойдешь за меня, / если разучу ХТК?* («Мазурка»).

¹⁸ Одна из книг стихотворений Павловой называется «Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви» и представляет собой 1001 стихотворение, причем идентификационным знаком каждого стиха является не заглавие или первая строка, а число от 1 до 1001. В другом варианте этой же книги все стихотворения связываются между собой системой числовых ссылок.

Итак, первая часть книги включает 24 стихотворения, заглавия и порядок следования которых полностью идентичны структуре фортепианного цикла П.И. Чайковского из одноименного альбома, во вторую входит 14 стихотворений, соответствующих фортепианным пьесам «Детского альбома» А. Т. Гречанинова (Ор. 98), исключая последнее – «Вальс», совпадающее с произведением Чайковского и уже использованное в предшествующей части. Кроме того, чтобы соблюсти соразмерность, в этот же раздел включены стихотворения, воспроизводящие названия пьес другого альбома Гречанинова для детей – «Бусинки» (Ор.123). Здесь, правда, уже произведен отбор и переструктурирование материала в соответствии с собственной художественной интенцией¹⁹: два заглавия («Раздумья» и «Звёздная ночь»), как выяснилось, не принадлежат Гречанинову, но зато обнаруживаются в «детском» фортепианном цикле (из 24 пьес!) Самуила Майкапара.

Таким образом, внутри некой целостной формы существует напряжение, которое создается «профессиональностью» первых двух частей и «наивностью» вторых, поддержанное разным объемом и отсутствием заглавий в последних разделах в отличие от первых, «музыкальных». Семантика слова *детский* в заглавии книги актуализирует смыслы 'предназначенный для детей', 'созданный детьми', согласованные с названиями разделов и заглавиями стихов, но вступает в семантический контраст с подзаголовком *Недетские стихи*, предупреждающим, что у *детского* есть и третий смысл.

Детское у Веры Павловой – форма, наполняемая вполне «взрослым» содержанием. Есть стихотворения, которые максимально приближены к детскому восприятию мира и в которых присутствует только детское *Я*: («Болезнь куклы», «Вальс», «Мазурка», «Немецкая песенка»), но гораздо больше таких, в

¹⁹ У Гречанинова 13 фортепианных произведений, из которых использовано 8 названий. Одна из возможных причин – то, что некоторые названия пьес, обозначающие устойчивые музыкальные формы («Вальс», «Этюд»), у Гречанинова и Чайковского повторяются.

которых детское включено во «взрослый» дискурс и воспринимается скорее как цитата «текста памяти»:

Шахматы. Сумерки. Тишина.

Даже черных клонит ко сну.

Папа, мама – твоя жена?

Я люблю твою жену.

Я, пожалуй, женюсь на ней.

Долгий, нежный, серьезный взгляд.

Ночь. Дебют четырех коней.

Пешечный эндшпиль. Линейный мат.

Детская речь, синтаксически не выделенная и точно цитирующая обычные «детские» вопросы, обрамлена «бессубъектным» безглагольным дискурсом, лексически оформленным «взрослыми» словами – шахматными терминами, эпитетами, метафорой.

Или, как в стихотворении «Необычное происшествие», где детский стишок – форма для воплощения отнюдь не детских размышлений о старости:

Ладушки, ладушки,

где были? У бабушки.

Где она? В больнице.

Как она? Храбрится.

После операций

трудно обниматься.

Ладушки, ладушки,

ложка каши бабушке.

Однако если рассматривать всю книгу как единый текст, свертхтекст (а именно это восприятие актуально для В. Павловой), то можно заметить следующее.

❖ В контексте целого уравниваются генетически разные фрагменты, и «детское» по происхождению (стихи детей) прочитывается как философское и равносущное взрослому, как, например, такое стихотворение Лизы Павловой:

А в раю вообще не бывает могил

И Христос возвышается на куполах,

Райский сад, и орёл у Христа на руке,

Тут же вол, и глаза, и глаза,
Где-то лев, и доносится радостный рёв,
Тут же души похожи на стадо овец:
Жизнью их не убьёшь, смертью не удивишь

Но если «Детский альбом» Чайковского и «Детский альбом» Гречанинова написаны Верой Павловой, то, может быть, и стихи дочерей на самом деле созданы матерью? Мистификации такого рода известны и в истории литературы, и в современной поэзии. Одна из самых известных – описанная Роланом Бартом тайна Мину Друэ, которую пытались разгадать «при помощи обычных приемов полицейского расследования (исключая разве что пытки!): дознание, наложение секвестра, графологический, психотехнический и текстологический анализ документов» [Барт 1994: 48]. Есть и другие примеры. Алексей Крученых издал книгу «Поросята», будто бы написанную в соавторстве с Зиной В., 11 лет. А книга Бахыта Кенжеева «Вдали мерцает город Галич: Стихи мальчика Теодора» открывается фотографией одиннадцатилетнего мальчика (в ней легко узнается сам поэт), «который читает Хармса, Асадова или Анненского», но «по известным причинам психиатрического порядка, изъясняется с трудом, почти бессвязно» и создает свой «странноватый мир».

С другой стороны, практика публикации вперемешку стихов детей и «детских» стихов с легкой руки Н. Олейникова была распространена в журналах «Ёж» и «Чиж», и сегодня Игорь Жуков из Иванова и Андрей Темников из Самары, совершенно независимо друг от друга, сделали то же самое [см. об этом: Давыдов 2002].

Так какая литературная стратегия представлена у В. Павловой? Как говорит сама поэтесса в интервью, это действительно стихи дочерей. Однако законы книги как сверттекста делают это обстоятельство не более чем биографическим, историко-культурным фактом, заставляя в поисках смысловой целостности «вчитывать» в «детские» стихи смыслы, изначально им не присущие, но коррелирующие с общим замыслом автора. В «Детских альбомах» В. Павлова выступает как дирижер, раздающий все основные партии другим голосам, но ведь именно

дирижер определяет гармонию целого и звучание хора или оркестра.

❖ Присущая сверхтексту книги «теснота стихового ряда» требует воспринимать как эстетически ценные и содержательные стихотворения, которые в самостоятельном существовании таковыми не являются. Ср. *Мужики-ки-ки-ки-ки / Какают на свете. / Семнадцать лет им, / Не только одетым.* Или: *Это надо не только нам, / Но и ближним нашим люд'ям. / А-а-а, э-э-э, / Танцуют все, танцуют все!* Будучи изначально отражением детского небрежного отношения к миру и детской попыткой рифмовать всё со всем, такие стихи в контексте целого воспринимаются скорее как эстетически оправданная стилизация «наивного», плохого письма.

❖ Содержательная логика, выстраиваемая всей книгой, диктует вполне определенную линию интерпретации сквозного сюжета, в особенности последнего (принадлежащего ребенку) стихотворения книги, в котором прочитываются мотивы жизни и смерти и даже архетип плавания по морю житейскому и преодоления препятствий:

Летят корабли через волны:
Один перепрыгнул одну,
Второй перепрыгнул вторую,
А третий еще в полёте...
Летят корабли-колыбели,
Уснули в них моряки.

Интересно, что в отличие от книги Евгения Клюева в языковом слое «Детских альбомов» Павловой (включая собственно стихи детей) мало того, что можно было бы отнести к детскому языку – фонетике, лексике, синтаксису. Обращает на себя внимание лишь «детская этимология» наподобие *У папы папирасы, Еще смущают ногти, когда должны быть рукти,* или *Почему нельзя сосать сосульки? / Значит, их название – враньё?*, или о блужданье по лесу – *Скажу сердитой родне: / Мы еле вышли из блуда!* (Характерно, что последняя строчка в «детском стишке» про блуд содержит явно недетское архаичное *оне*: *Над чем смеются оне?*). Однако читатель, знакомый с идиостилем В. Павло-

вой, не может не отметить, что актуализация внутренней формы слова – частотный поэтический прием, присутствующий в ее стихах – коннотация детскости возникает в границах лишь этой книги.

Детское обнаруживается скорее в имитации естественного интереса ребенка к «телесному низу», естественным отправлениям и к проблеме пола: «пол – не табу для ребенка, не сейсмическая зона, а естественное положение в упорядоченном мире, где есть папа и мама» (Н. Подрезова). Можно говорить также о предметности и конкретности окружающего ребенка мира, его интересе к природе, сюжетности и событийности стихотворений, однако и это может быть интерпретировано как идиостилевая черта, что, собственно, и понятно, ибо поэтическое восприятие сродни детскому. Таким образом, *детское* в «Детских альбомах» Веры Павловой – это матрица для воплощения *недетского* видения мира.

В субъектной сфере книги нет разницы между ‘своим’ и ‘чужим’: стихи дочерей и фотографии поэтессы на обложке существуют с «чужими» «музыкальными» циклами. Личное Я не выделено из общего хора других Я-субъектов: сравним в стихах Наташи Павловой: *Лиза – это я*.

И здесь важно заметить, что «Детские альбомы» – перевертыш, что у них есть зеркало – «Однофамилица», где заглавие акцентирует семантику неуникальности собственной судьбы: *не солист не запевала/голос из кордебалета / надцатая лебедиха / предпоследняя виллиса / вскрикивающая тихо / падающая в кулисы*.

Хотя «Однофамилица» по объему почти в шесть раз больше «Детских альбомов», она членится на те же 24 части, что и «Детские альбомы»²⁰, при этом каждая часть сопровождается стихотворным эпиграфом, принадлежащим самой поэтессе. Эти разделы тематически организованы: о рыбалке, о детстве, о больнице, о похоронах и кладбище, о рождении и взрослении дочерей, о школе, о первой влюбленности, размолвках с любимым, о поэте, поэзии и книгах, о музыке, о гостиницах и переез-

²⁰ А в третьей части есть еще пронумерованные 24 коротких – в стиле хокку – стихотворения.

дах, о жизни и смерти собаки Ёшки. И хотя прямой хронологической последовательности нет (как водится, Вера Павлова вообще не ставит дат под стихами), книга создает ощущение течения жизни женщины: рождения – взросления – старости – смерти.

Нам уже доводилось писать о том, что один из двух любимых жанров В. Павловой – *дневник* (второй – *письмо*, что – по сути – та же страница дневника). Иначе говоря, все, о чем пишет поэтесса (браки, влюбленности, рождение дочерей, аборты и маститы), – это факты ее собственной биографии, а «прилюдная “раздетость” многими воспринимается как фирменный знак поэзии Павловой» (Подрезова. URL http://magazines.russ.ru/povuy_mi/redkol/pavl/pod.html). Однако такова специфика поэзии – делать единичное моделью множества, превращать конкретную бытовую ситуацию, локализованную во времени и пространстве, во «множественную референциальную распечатку» (О.Г. Ревзина) поэтического факта.

Детское в «Однофамилице» – это не только мотивы, образы и язык части II (посвященной детству). Детский голос и детский/поэтический взгляд на мир обнаруживается в других разделах, в частности, в заключительном XXIV, повествующем о смертности человека: *песня пахнет молоком; Богохульство – детский грех./ Так – подумаешь, всезнающ!– / папу гадом называешь; голуби едят / голубику / ёжики едят / ежевику; Это папа солил грибы* и т.п. Детское живо в поэте, во взрослой женщине проглядывает девочка. Детство дает ту полноту бытия, ту радость познания жизни, восторг ожидания будущего, ощущение гармонии *Я* и *мира*, которое неизбежно утрачивается с возрастом и воспринимается как «потерянный рай», обрести который можно только в редкие мгновения единения с любимым (мужчиной, ребенком, другом).

Неслучайно в последнем стихотворении лексика родственных отношений объединяется с религиозной, семья – с миром, игра – с серьезностью, детство – с жизнью и смертью:

Верящих в надежность любви,
в мудрую серьезность игры,
матерь божья, усынови,

сыне божий, удочери!
Двое за столом, на столе
на троих еда и питьё.
Нелегко даётся земле
круглое сиротство её!

Может быть, тогда белая страница между двумя книгами – это не только граница, межа, но, если вспомнить, что она включена в пагинацию и той и другой книги, – область перехода, встречи, подобно белому цветку, который по сути – смешение множества цветов?

Эта мысль, как кажется, подтверждается и корреляцией некоторых сильных позиций в обеих книгах: «Детские альбомы» открываются «Утренней молитвой», рисующей ситуацию на рыбалке (*Надувная лодка со свежей заплаткой на дне, / Дедушка на веслах, я с пескарями на корме*), и рыбалка же – тема первого раздела «Однофамилицы» (*Лопата. / Брег. / Рыбак. / Два брата: / Чер и Вяк*). А последнее, «детское» стихотворение в «Альбомах» о моряках, спящих в кораблях-колыбелях, резонирует с завершающим «Однофамилицу» рассуждением о круглом сиротстве Земли.

Вместе с тем совершенно очевидно, что принцип «два в одном» использован В. Павловой не случайно. По свидетельству самой поэтессы, некоторое время назад на выступлении в Нью-Йорке он прочла и взрослые, и «детские» стихотворения впере­мешку, но разностилевая поэзия не выдержала близости. Выступление провалилось. Проплакав целую ночь, Павлова решила в будущей книге максимально оградить стихи друг от друга. Вот и на выступлении в Литературном кафе поэтесса сначала прочла стихотворения из «Детских альбомов», а уже потом – из «Однофамилицы» [URL <http://konkurs-2011.livejournal.com/16222.html>]

Но книга-то сделана как перевертыш, и войти в нее можно по-разному: не только через дверь «Детских альбомов», но и через «Однофамилицу». Так что динамика смыслообразования будет различной. В первом случае воспроизводится естественное течение времени, и детство – исток, начало, в котором заложены ростки будущего: жизни, стихов, книг. Во втором детство

– прошлое, которое живо в нас и к которому мы постоянно возвращаемся в поисках утраченной гармонии и простоты бытия.

Некоторые выводы. И у Евгения Клюева в «Учителях всякой всячины», и у Веры Павловой в «Детских альбомах» *детское* – архитектурно-композиционная доминанта книги, реализуемая на структурно-композиционном, языковом и тематическом уровнях организации сверхтекста. У обоих авторов *детское* – это специфическая картина мира, предполагающая свое время и пространство и непременно связанная и соприкасающаяся со взрослым миром. И для Клюева, и для Павловой *детское* постижение мира с помощью языка смыкается с *творческим* и может быть рассмотрено как константная идиостилевая черта.

Детский взгляд на мир у Клюева выражается в особой, сказочной, логике, абсурдной во «взрослой» системе координат, и инструментом воссоздания детского мира является язык, освобожденный от запретов и оков правил. Клюев работает между двух миров, показывая их взаимосвязь и зеркальность. Автор, читатель и персонажи поэзии Клюева находятся в изофункциональном и обратимом отношении: меняются роли (*ученик* – *учитель*), но неизменным остается детскость как способ мировосприятия. Именно поэтому книгу Клюева можно назвать *книгой о детях, о детстве, для детей, для взрослых, сохранивших детство, и для детей, ставших взрослыми*.

Детское у Веры Павловой – это состояние души взрослого, его гармония с миром, которая также воплощается в таинстве языковых соответствий, созвучий, многоголосье. Детское – эта та элементарная форма, в которой обнажается суть сложнейших – недетские! – философских проблем. Большинство людей забывает и утрачивает непосредственность детского восприятия, она доступна лишь поэтам, а простым смертным – в немногие мгновения высшего напряжения духа. Это *книга поэта – взрослого, в котором живет ребенок, – о взрослых и для взрослых*.

Литература

Барт Р. Литература и Мину Друэ // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1994.

Белинский В.Г. Полн. собр. соч. в 13 т. – М., 1954, т. 5.

Гридина Т.А. Онтолингвистика: Язык в зеркале детской речи. – Екатеринбург, 2005.

Давыдов Д. Дети-поэты и детское в поэзии: нонсенс, парадокс, реальность // Арион, № 3, 2002. URL <http://www.arion.ru/mcontent.php?year=2002&number=75&idx=1067>

Зубова Л.В. Категория вида в поэтических экспериментах // HUMANIORA: LINGUA RUSSICA. Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика. XI. Человек и язык: функционально-прагматический аспект исследования. – Тарту, 2009.

Зубова Л.В. Категория вида в поэтических экспериментах // Зубова Л.В. Поэтическое отражение конфликта синтагматики с парадигматикой // Поэтика. Стихосложение. Лингвистика. К 50-летию научной деятельности И. И. Ковтуновой / Ред. Е.В. Крайильникова, А.Г. Грек. – М., 2003.

Клюев Е.В. гостях у здравого смысла // URL <http://fege.narod.ru/librarium/kluev.htm>

Клюев Е.В. Интервью Херты Турновски // Eugen Kluev. Gutenachtgeschichten / Godnathistorier. Mohrdieck Tryk A/S, 2003 (Дания) URL <http://www.narniacenter.ru/go/kluev1>

Кржижановский С. Страны, которых нет. – М., 1994.

Кузьмина Н.А. Книга стихов: опыт синергетического описания (Вера Павлова. «Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви») // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия // Материалы международной научной конференции (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, 24-27 мая 2007 г.). – М., 2007.

Кузьмина Н.А. Книга стихов как сверхтекст // ŽMOGUS KALBOS ERDVĖJE Nr. 6. – Kaunas, 2010.

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. URL http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/03.php

Падучева Е.В. Семантические исследования. – М., 1996.

Подрезова Н. О новых стихах Веры Павловой // URL http://magazines.russ.ru/novyj_mi/redkol/pavl/pod.html

©Кузьмина Н.А., 2012

КРЕАТИВ РАЗГОВОРНОГО ДИСКУРСА

В.К. Харченко

Лингвистика креатива, инициаторами и разработчиками которой стали ученые Екатеринбургской лингвистической школы во главе с профессором Т.А. Гридиной [Лингвистика креатива 2009], предполагает создание собственной теоретико-методологической базы, и отличающейся от стандартов традиционного описания экспрессивных средств языка, и вместе с тем парадоксально включающей эти стандарты. Под креативом разговорного дискурса справедливо понимают творческое начало, эвристичность, противостояние автоматизму, банальности, что свойственно далеко не только языку поэзии или, шире, художественному дискурсу, но в определённой мере свойственно и всем иным дискурсивным практикам, в том числе разговорной.

Материалом данного исследования является лично собранный, то есть услышанный и зафиксированный по горячим следам корпус высказываний и реплик диалогов в спонтанном речевом общении как единый, цельный и целостный, синтезированный объект, важный для исследования коллоквиального креатива. В этот корпус на равных правах входят...

речь мужская и женская: [На лестнице **молодой папа** и двухлетний сын. Ярик отцу]: Может, на ручках? – Ну ты конь здоровый – на ручках тебя таскать! Давай сам бегай! (30 августа 2010 г.). [**Молодой человек** приятелю]: *В кулинаришку зайдём...* (17 января 2011 г.). [**Девушка** лет 18 по сотовому телефону]: *Привет! А чего ты трубку не берёшь? А может, тебе английская королева звонит, а ты не берёшь!* (17 января 2011 г.);

речь старческая, срединновозрастная и молодёжная: [Женщина в СПб., сдающая комнату, **лет 70**]: *А я 25-е место обживаю. Цыгане столько не ездят, сколько я. Да и Лена (дочь)...*

(5 мая 2011 г.) [Женщина лет **35** в Кулинарии продавцу выпечки, шутливо:] *Мне пирожок с мясом. **МясКО** там есть?* (15 июня 2011 г.). [Молодой человек, лет **20**, на пляже:] *Дюша! Давай захватим **Олегыча**...* (13 июня 2010 г.);

речь представителей различных профессий и различных социальных слоёв: [**Работницы Зеленстро**я красят бордюры:] *Марта! Давай чёрной – сюда, белой – сюда, потом вернёмся, давай, **МартушОнок!*** (6 мая 2010 г.). [**Экскурсовод**, лет 25-30, г. Казань, о не звучащем экспонате, фигуре динозавра:] *Этот тоже звучал, но его **засатрагивали*** (14 мая 2011 г.). [**Проводник**, мужчина, лет 45:] *Постельки лежат* (на полке) (20 декабря 2009 г.). [**Таможенник** на вокзале своим подчинённым:] *Наблюдение! Пойдёте в 32-й вагон!* (21 августа 2010 г.). [Женщина -**дворник** на пляже:] *Она попросила метлу. Она говорит, чего вы **типа** не убираете?* (7 июля 2010 г.). [**Охранник** в вестибюле вуза о сигнализации:] *Срабатывает практически каждое утро. Уборщица открывает дверь – и пошёл! Когда успеваешь снять **это несчастье**, когда не успеваешь...* (13 апреля 2010 г.). [**Водитель маршрутки** по сотовому телефону о стоматологической поликлинике:] *Я? Я на **Стомате** стою!* (6 августа 2010 г.). [**Бомж** лет 50 девушке, закрывшей лицо:] *Человек добрый! Пожалуйста, денежку, если не жалко* (5 июля 2010 г.). [**Профессор** с упреком за формальную экспертизу рукописи:] *Вы бы хоть **листанули!*** (27 января 2011 г.)]

Разумеется, «всё» охватить невозможно. Мы были заведомо ограничены и собственной преподавательской профессией, и гендерными, и возрастными рамками, хотя пытались найти выход из всех этих ограничений, постоянно вслушиваясь в речь окружающих.

Разумеется, в перспективе «женский разговорный креатив» может исследоваться отдельно от мужского, «старческий» отдельно от «зрелого» или подросткового, а креатив той или иной профессии в разговорном её имидже вполне может претендовать на особое внимание со стороны лингвистов.

Разумеется, ещё одной темой на перспективу являются изменения в лингвистике креатива на протяжении пяти (десяти, пят-

надцати) лет фиксации. Разговорный дискурс мы исследовали на протяжении порядка десяти лет, но для данной работы решили сузить временные рамки до полутора-двух лет, тем более что все остальные водоразделы или рамки были смазаны или сняты.

Напрашивается вопрос по материалу: распространяется ли креатив на негатив? [Женщина-реализатор знакомой]: *Куда ты пошлЫндала?* (20 января 2011 г.). [На улице женщина лет 30 ровеснице]: *Пошли! А то куда мы перепёрли!* (2 октября 2010 г.). Грубоватые интонации могут сочетаться с комизмом олицетворения, как в следующем диалоге: [Студентка подруге:] *Короче, я пыталась искать в Интернете, но у меня сдох телефон. То ли он вообще умер, то ли...* (25 ноября 2010 г.) [Студентка подругам:] *Короче, мы с друзьями, короче, отмечали Новый год. Родители, короче, ушли, мы – частушки, короче, стенка на стенку...* (18 июня 2010 г.). [Женщины в переполненном троллейбусе:] *Господи! По ногам, как по бульвару!* – *Ни сесть, ни присесть!* (20 сентября 2010 г.). Творческое отношение не может не охватывать ни грубости, ни сквернословия, ни хезитации (заполнения пауз), хотя эти феномены тяготеют как раз к автоматизму их использования. Здесь, однако, примешивается вопрос этики. Писать о «меткости», «экспрессии», «образности» слов, которых следует стыдиться, значит в какой-то мере поощрять их использование?

Ещё один вопрос по материалу связан с юмористической компонентой, пронизывающей, прошивающей многие высказывания. Полагаем, что теория языковой игры и теория креатива в их сопряжении требуют отдельного, особого рассмотрения [Гридина 1996]. Противоречия здесь нет, но оба вопроса (по негативу и юмору) обнажают весьма значимое методологическое зияние. При выстраивании теории, при защите концепции, представлении нового, смеем надеяться, понимания должен ли «весь» материал быть охвачен и должны ли «все», ранее авторитетные признаки-характеристики быть вписаны в новые теоретические каноны? Полагаем, что определённую свободу предпочтений можно сохранять, выявляя каждый раз всё то, что менее заметно, но не менее значимо.

Итак, исследованию подвергся блок реплик, относящихся к 2009-2011 годам наблюдения и отслеживания, который при всей своей пестроте «интересного» (от междометий до фразеологизмов, от словотворчества до цитации, от грамматической экспрессии до контаминации синтагм, от слов в функции хезитации до риторических вопросов и многоприставочных глаголов) позволил выделить три уровня исследования креатива разговорного дискурса: целеполагающий, инструментальный и признаковый.

На целеполагающем уровне выстраивается веер тех самых целей, которые обуславливают творческое отношение к речевому акту. Этот ансамбль целей можно обозначить своеобразным, рабочим символом, цифробуквенным знаком 7-П: позитивность, перцепция, прегнантность («беременность» образа, насыщенность видеоряда конкретикой), парадоксальность, полидискурсивность, пассионарность и прагматика.

Блок 7-П взят отнюдь не произвольно. Его составляющие знаменуют собой реакцию на стандартные, распространённые альтернативы.

Позитив, или положительность, речи как одна из целей разговорного креатива зарождается как интуитивный, не всегда даже осознаваемый протест речевому негативу: жаргонизмам, грубому просторечию, инвективам, коих немало встречается в разговорном дискурсе. Без позитива нет семьи, нет приемлемых взаимоотношений на производстве. Приведём внутрисемейные и производственные реплики, сказанные по сотовому телефону женщиной в поезде.

Сыночка? Нет, лап, ещё не поехали. Через 2-3 минуты, сынок. Ты сегодня отдыхаешь? Гуляли? Идёте с Алисочкой. Ну, до завтра. Чмокни Алисочку в макушечку. Спасибо за звонок. Юле привет. Ну что, давай, солнце моё! Ты тоже там аккумулятенько. Не мёрзни. Не перемерзай. Целую.

Села. Хотела доложиться тебе. Ну, ясненько. Кунаетесь. Ах, у вас уже вечер. Понятненько. Всё я сделала, набегалась, теперь отдыхать поеду. Особенно тридцатого. На корпора-

тивной вечеринке. Мне надо готовить на 60 человек (смеётся). Шеф сказал... (20 декабря 2009 г.).

Перцепция как проявление творческого начала в разговорном дискурсе связана с преодолением недооценки языка тела по сравнению с языком когний и эмоций. Целью творческого использования языка в разговорной речи может стать повышенный интерес к перцепции, как в следующих примерах. [Женщина 55 лет, инженер по буровым установкам, своей свахе по дороге на дачу:] *Чувствуете, как **запахло дубом**? Я сразу **Железногорск вспоминаю**, там столько дубов было, и во время дождя **такой запах стоял!** Я там училась со второго по девятый класс... (13 июня 2011 г.). [Жительница Санкт-Петербурга, 83 лет, вспоминает, как тётушка Акелина в Грузии лечила её в 1943 г. от туберкулёза:] *Тетя Лиша очень хорошо готовила. «Ты меня забудешь, но **будешь помнить, чем я тебя кормила!**» (5 мая 2011 г.).**

Прегнантность (насыщенность, картинность, яркость, «беременность» образа) противостоит выхолащиванию стандартных метафор, приевшихся сравнений, примелькавшихся эпитетов. [На совещании:] *Надо рыть землю. Мы рыли двумя копытами. Вот у меня был кобель. Я один раз видел, как он рыл землю четырьмя конечностями. У него были ёжики-враги. Он их хотел достать. Вы должны рыть землю всеми конечностями. Узнавать через Интернет, где вы можете себя проявить (30 августа 2010 г.). [Сваха свахе по телефону:] *Такое сверкает кругом розово-жёлтое. Сейчас на юго-западе такая вертикальная молния. Вы себе не представляете. Это как иллюминация! По две, по три сразу!* (11 августа 2010 г.).*

Парадоксальность как альтернатива логики, «примитива», как постулат свежести мысли направлена и на содержание, и на форму речи. С формой проще: та же метонимия воспринимается как утолнение требования парадоксальности в некоторых высказываниях. [Продавщица проходящей мимо прилавка начальнице, администратору:] ***Шоколад не приезжал?** – А я не заказывала вам (15 августа 2010 г.).* На парадоксальности может строиться разговорный фразеологизм. [Студентка студентке:] *А где*

ты краску поймала? (7 мая 2010 г.). [Во время экскурсии экскурсовод:] *Дети, когда в свободном полёте ходят, они нажимают на кнопки...* (14 мая 2011 г.). Парадоксальность дарует заряд экспрессии. [Сын матери по телефону перед отъездом:] *Я зайду к тебе в вещах, сам возьму что надо* (28 ноября 2010 г.).

Голод по «содержательной» парадоксальности впоследствии оборачивается эвристичностью. [Учёный секретарь дис. совета о том, что, сколько ни объясняй, соискатели в документации допускают ошибки:] *Для нас это сегодняшний вечный день. А для них это как свадьба, которая бывает у нормального человека один раз в жизни* (11 ноября 2010 г.). Примеры на эвристику парадокса приведены в конце статьи.

Полидискурсивность, то есть апелляция к наработкам других дискурсов (песенного и религиозного, художественного и официально-делового, публицистического и рекламного), яркая особенность нашего национального менталитета. Люди, оказавшиеся за рубежом и понимающие тот или иной иностранный язык, начинают чувствовать нехватку тех же литературных проекций-реминисценций. Полидискурсивность связана с литературоцентричностью нации, традиционным использованием готовых блоков для выражения чувств.

Приведём примеры из детских стихотворений, тюремного дискурса, названий радиопередач, военных команд, текстов песен. [Профессор-нанотехнолог пришёл на совещание с большим портфелем. Председатель аттестационной комиссии:] *Вот он! «С толстой сумкой на ремне. Это он, это он...»* (18 июня 2010 г.). [Ректор:] *Мы завоевали входной билет, но, если не выполним, «С вещами на выход!», есть возможность его потерять. Через десять лет мы навечно будем НИУ* (30 августа 2010 г.). [Женщина-доцент на заседании кафедры о своём занятии:] *И некоторые расскажу фрагменты занятий, что называется, «Вести с полей»* (июнь 2009). [В вагоне учителя обсуждают экскурсию по музеям Казани:] *Они ж смотрят на меня, как я реагирую. Если я шиплю, и они недовольны (экскурсоводом). А я: рот заткни и шагом марш! Без реакции!* (14 мая 2011 г.). Особенно востребован сейчас песенный дискурс [Шу-

лежкова 2003]. [Разносчик чая-кофе на рынке, проходя мимо разновозрастных продавщиц:] **«Как много девушек хороших!»** (16 июня 2011 г.). [Председатель оргкомитета о не приехавших на международную конференцию:] **Но честно говорили, «со слезами на глазах», это по телефону было видно, что сожалеют, что не приехали** (7 сентября 2010 г.).

Пассионарность противостоит языковой вялости, апатии средств выражения мысли или чувства. Пассионарность – это вызов самому себе, аутовоздействие, например, через риторический вопрос. [Мать сыну 31 г.] **Ты успеваешь? – А какие у меня варианты?** (2 апреля 2011 г.). Понимаем так: даже если не успеваю – должен справиться с ситуацией, и справлюсь. [Ректор на Совете университета:] **Меня в том университете (за границей) спросили: почему у нас нет твоей монографии? Кто мы есть, если нас нигде нет? Мы живём стереотипами вчерашнего дня. Мы не знаем цены себе! А мы должны светиться, как звезда на небосклоне и все нас должны видеть. Мы должны быть прозрачными.** (28 марта 2011 г.).

Прагматика, то есть речевое воздействие на собеседника, не то чтобы чему-либо противостоит, но сама по себе нуждается в особой, отдельной языковой заботе. Креатив разговорной речи проявляется подчас в том, что аутовоздействие как проявление пассионарности сочетается с воздействием на собеседников. [Ректор на совещании:] **Что такое система селективного управления? Это самовыращивание своего опыта, приподнимание себя с той ступени, на которой сидишь** (30 августа 2010 г.).

Уровню ансамбля целеполаганий подчинён инструментальный уровень, то есть те самые техники владения словом, которые обеспечивают реализацию цели или целей: придать рельефность перцепции, подключить цитату (полидискурсивность), риторический вопрос (пассионарность), диминутив (позитивность), метафору (прегнантность образа).

Строго говоря, на целеполагающем уровне наблюдается наложение и взаимоиндукция целей, а на инструментальном – комплексное обслуживание одним средством сразу нескольких

целей, равно отвечающих творческому взаимодействию языковой личности с ситуацией общения. Подкрепим сказанное поликодовым разбором примеров.

[Аттестационная комиссия вуза, разговор об открытии кафедры в период объединения, укрупнения кафедр. Преподаватель:] *Но это будет не бутафорская кафедра!* (22 апреля 2011 г.). Прегнантность (образ театра с его бутафорией), пассионарность (личная ответственность), прагматизм (воздействие на начальство) – всё это выражено в одном слове-эпитете «бутафорский».

[Женщина, продавец зооуголка мальчику, трогаящему хомячков:] *Деточка, что ты делаешь? – Смотрю. – Руками?* (19 сентября 2010 г.). Зарождающийся фразеологизм «смотреть руками» демонстрирует креатив разговорного дискурса в следующем ансамбле целей: парадоксальность, перцептивность, прагматика.

[Покупательница средних лет о выпечке в форме конверта с начинкой:] *Мне грибы и сыр!* (14 июня 2011 г.). Свежий «разговорный» метонимический перенос (начинка – наименование выпечки) работает на усиление перцепции и прагматики высказывания.

[Руководитель вуза проводит совещание с председателями дис. советов:] *Мы должны быть лучшими из лучших. Мы на виду! Все фары направлены на нас* (27 мая 2011 г.). Выделенная метафора работает на креатив через такие характеристики высказывания, как позитив, пассионарность, прагматизм (воздействие на подчинённых).

[Разговор молоденьких продавщиц на рынке:] *Когда свадьба? – двадцать третьего. Надо бы похудеть, а мне не худеет-ся. – Я скажу тебе рецепт* (5 июня 2011 г.). Внимание девушки привлекло рецепт, а наше внимание было сосредоточено на безличном глаголе, изобретённом для нужд текущего момента: «не худеет-ся». Теоретически такое слово вполне могло быть в языке. Так разговорный дискурс работает на пространствах возможного, демонстрируя эффект парадоксальности. Получается, что креатив разговорного дискурса – это не только и не столько

весьма яркое и/или неожиданное слово (экспрессив), сколько решение нескольких задач талантливым словоупотреблением, расширением потенций языка.

Слово сказано! Креатив разговорного дискурса работает на пространство потенциального в языке. О необходимости исследования этого пространства пишет М.Н. Эпштейн. Фиксируя на протяжении многих лет детскую речь, мы, вслед за С.Н. Цейтлин, также выходили на проблематику потенциального [Цейтлин 2000]. В последние годы, используя метод подряд-фиксации детских непопаданий в норму, наблюдая над речью двух братьев (разница в возрасте составляет 3 г.1 м.), мы поневоле сравнивали детский и взрослый разговорный креатив. Приведём недавние записи детских отступлений от нормы и экспрессивов (Льву 8 л.3 м., Жене 5 л. 2 м.).

12 июня 2011 г.

Лев в маршрутке на дачу: *Там мы едем (обычно) с **сильной** скоростью!*

Женя в маршрутке: *Когда мы в такой **толщине** (тесноте) едем...*

Лев о столбах, где сворачивать: ***Ориентирные столбы...***

Женя на вишне: *Лёв, а я увидел **немножко спелую** ягоду!*

Лев о спиленных осенью ветвях вишни: *Ему будет лучше, этому дереву, когда оно **освоится без веток жить!***

Лев: *Начали в городе появляться **шмели с оранжевой попой. Такой красно-оранжевой...***

Женя об участке на даче: *Тут всегда сорняки! Я им **колоюь** всегда, особенно руками.*

Лев о куче спиленных осенью веток: *Только пока мы всю не **спАлим**, не будем её раскидывать.*

Женя: *Баб, я тут об **осот** огородный **уколИлся**.*

Лев о ветках: *А это для **опалЕния** (сжигания)?*

Лев у бассейна: *Надо **тираннозаврика как можно лучше испачкать**.*

Вечером Лев по просьбе Жени учится варить овсянку, звонит мне: *Сейчас я **убеждусь**, что молоко есть.* Объясняю, как ва-

рить. Женя (слышно в телефон) Видишь, Лёв, **чем баба Вера хорошая?**

13 июня 2011 г.

Проехали по дороге в Таврово полосу дождя. Выходим, Лев: **Тут дождя как ни в чём не бывало!** (дважды сказал).

Проходим поле. Лев: **Это кротовы возвышенности.**

Женя: **У меня ещё сто терпений!**

Назад в ожидании автобуса чем-то брызнули на женщину. Ругаем обоих. Женя про Льва: **А зачем он меня уставал?**

Разница с языком взрослых существенна и очевидна. Там целенаправленный, преднамеренный креатив, здесь же прелестная, причём вынужденная пластика использования возможностей языка, вынужденные сбои употребления слов (*возвышенность, сто терпений, опаление, как можно лучше испачкать*), придающие оригинальность речи и создающие непреднамеренный креативный эффект. Впрочем, креативный ли? Здесь ведь нет ничего из блока 7-П, поскольку нет ничего преднамеренного: нет позитива, прегнантности, перцепции...

Рассматривая детскую речь, мы получаем, таким образом, доказательство от противного. Креатив в детской речи надо выискивать, поджидать, из ковровых записей буквально выщипывать, собирая факты с яркой приметой: «шутит», «шутливо». Тогда обнаружится и позитив (*царская собака*), и полидискурсивность (цитата из песни), и прегнантность (*байбайкается*), и парадокс (*утролдень*), и перцепция (*карамель как мёд*).

Я: **Как я рада, что ты пришёл! Здравствуй! Женя подхватывает: «Здравствуй! Здравствуй, парень мой родной!»** (21 января 2011 г.). Лев: **В будке у неё обогреватель. Вообще, царская собака (живёт по-царски)!** (26 января 2011 г.). Я: **Собаку что-то не слышно (на балконе).** Лев шутливо: **Байбайкается** (спит). (28 января 2011 г.). [Лев болеет:] **Ближе ко дню мне легче. – Как ты сказал! И не утро, и не день ещё (11 часов). – Сейчас же не полдень – утролдень!** (28 января 2011 г.). [Женя о карамельках:] **Когда ты их немножко долго прососёшь, то они будут похожи как мёд** (15 июня 2011 г.).

Итак, детский материал подчеркнул, высветил, выявил ведущее условие-требование – требование преднамеренности креатива. Вернёмся к речи взрослых носителей языка. Креатив предполагает осознанную дань языковой форме, «роман с языком». Название известного романа В.И. Новикова несёт знаковые смыслы, превосходящие, как любой заголовок, содержание самого текста романа. И, как в каждом роде деятельности, в разговорном креативе есть свои талантливые языкотворцы, записывать монологи которых одно удовольствие.

[Преподаватель латыни, доцент университета, женщина под 50 лет о внуке:] *Говорит три слова: «ааака» (соковарка), «куг» (круг), «тантан» (фонтан). А я для него как радио. Должна таракать два часа, как лекцию читаю – тогда он наконец-то обратит внимание, что-то в лице появится, а вообще не коммуницирует со мной. Меня он совершенно не идентифицирует, папа и мама – это да, а я для него просто фон, грязь под ногами. Методичный – меры нет. Выходим из машины – сначала надо покормить уток, потом качели, потом к диораме играть в футбол – и ни в коем случае не менять места, потом кофебин, сок обязательно яблочно-морковный, потом посидеть на лавочке строго определённой, а если занята – надо решать проблему. А потом домой (20 апреля 2010 г.).*

Поэты языка требуют особого внимания со стороны лингвистов в век унифицированной и весьма однообразной, ожидаемой речи, однако мы бы не формулировали проблему исследования креатива разговорного дискурса, если бы этот феномен не был бы свойственен в той или иной степени буквально каждому носителю языка. Феномен языка как культуры мышления, поведения, самоидентификации говорящего препятствует стопроцентному использованию слова на автопилоте. Язык требует личного участия, освежения и обновления своих фондов, своих сокровищ. И здесь в пространстве средств, «инструментов» открывается широчайшее поле возможностей. Продемонстрируем это.

Звукоподражания (наидревнейшая часть речи). Креатив разговорного дискурса может проявиться, например, в использовании слова вместо действия. [Опоздавший студент, войдя в ауди-

торию, говорит:] *Тук-тук, можно войти?* (март 2010 г.). [Пятиклассник, возвращающийся с классом с экскурсии из Казани, несёт стакан кипятка и предупреждает сигналом машины:] *Би-ин! Би-ин!* (14 мая 2011 г.).

Междометия. Придумать свежие междометия непросто, но, придуманные, они эмоционально обогащают, освежают высказывания. [Советник ректора на комиссии спрашивает молодую преподавательницу из филиала:] *У нас защищались? – Нет, в Санкт-Петербурге. – Уу-хаа!* (18 июня 2010 г.). [Женщина-оппонент, г. Москва, по телефону о написанной сложным языком докторской диссертации:] *Начиталась, а ты через дёбри – бур-бур-бур – не проберёшься* (весна 2007 г.). [Руководитель вуза о диспансеризации:] *Лечение наступает когда? Когда брык на бок: инсульт и инфаркт!* (30 августа 2010 г.).

Числительные. Творительный образа действия, меры используется вместо наречия «втроём». [Председатель редакционно-издательского совета приветствует трёх соавторов книги:] *Тремями пришли?*

Прилагательные. [Женщина-реализатор на рынке:] *Покупайте черешню! Суперная! И для старых, и для деток* (9 июня 2011 г.). [В составе комплимента:] *Вы наичудеснейший человек!* (24 мая 2011 г.).

Наречия. [Студент медфака:] *Вы вездесуще образованны, от-ветьте, как вы относитесь к многоженству* (16 октября 2010 г.).

Глаголы. [Женщина-профессор на госэкзамене:] *Ещё кого дозвать?* (4 июня 2011 г.). «Позвать», «пригласить» было бы ожидаемо, но приставка ДО-, кстати, не самая ходовая в разговорной речи, повысила перцептивность, прегнантность и пассивность речевого акта. [Доцент, женщина, 50 лет, о похоро-нах матери:] *Мы столько выездили по такой жаре!* (11 августа 2010 г.). [Советник ректора профессору на комиссии:] *Что ж ты подхудел?* (18 июня 2010 г.). [Бабушка о внуке:] *Отдали кор-робку от стола, он всю исстриг* (1 марта 2011 г.). [Учёный сек-ретарь совета о соискателе:] *Я ему переобъяснила, где смотреть* (24 мая 2010 г.). [Женщина-профессор о защитившейся

аспирантке:] *Наташа моя нигде меня не **понервировала*** (9 апреля 2010 г.). [Студентка в маршрутке по сотовому телефону:] *Ну ты чего, **полегла** в больницу, нет? Тебе когда ставят? А по срокам когда? Ты хоть там эсмируй нам!* (13 сентября 2010 г.). [О женщине-декане, добившейся грантов:] *Он ей позволил эти поездки многочисленные, и она это дело **прокупила!** По два раза в неделю ездила с чемоданами, пять лет она туда возила. Она умная, знает языки, это кусок железа* (17 апреля 2010 г.). [Мама сына о руководительнице шахматного кружка:] *Она ж тоже **заудивляется**: чего ж ходили, а теперь нет* (12 мая 2010 г.). [Мать сыну:] *У вас же была флешка. – Да мы её уже **заиспользовали*** (29 мая 2011 г.).

Работая над книгой «Современная повседневная речь» [Харченко 2010], мы сравнивали приставочные инициативы современных писателей и рядовых носителей языка по каждой из 19 приставок. Совпадающих глаголов оказалось немного. Разговорный креатив стремится к созданию собственного пространства действия.

После рассмотрения креативного использования некоторых частей речи можно перейти к другим классификациям, рассмотреть, например, тропы и риторические фигуры, синонимы и проксонимы, трансформацию фразеологизмов и паремий. Список открыт. Говорящий относится к языку как к совокупности инструментов для передачи перцепции и позитива, прегнантности и парадоксальности, полидискурсивности и пассионарности, прагматической установки, не задумываясь над сложностью проблем, решаемых в мимолётных репликах спонтанного общения.

Проиллюстрируем, в частности:

– творческое обыгрывание вокатива: [Студентка подруге на костылях:] ***Товарищ**, вам помочь?* (31 мая 2010 г.). [На улице молодая мама останавливает дочку, решившую, что это магазин:] ***ДочОк?** Нет, **доча**, то ресторан!* (1 июня 2010 г.); [Продавщица арбузов женщине 60 лет:] *Да где ж я найду поменьше, **мой золотой?*** (19 сентября 2010 г.);

– использование экзотизма: [В кулинарии:] Двести грамм чернослива, можно триста. *Я маман поб.Адюю* (25 апреля 2010 г.);

– реминисценцию (известной статьи М. Горького): [Председатель дис.совета, г. Курск, восхищается ученым секретарем, обаятельной женщиной:] *«Матёрый человечиче!» давайте выпьем за эту глыбу!* (17 декабря 2010 г.);

– употребление литоты, сочетающейся в метафорикой: [Женщина-доцент по телефону о зубной пасте:] *Дорогая... Но ведь надо капелюшечку!* (17 января 2011 г.); [На совещании председателей дис. советов:] *Были такие: он в небе, он пишет обо всём, а кандидатская диссертация – это микрон, миллиметр изучения, и всё! А он наклепал такое, что ни в один совет не приткнёшь. Я его на землю опустил!* (27 мая 2011 г.);

– употребление эпитета: [Экскурсовод, г. Казань:] *Он собран в тысяча семьсот каком-то мохнatom году!* (14 мая 2011 г.).

Кстати, само слово «употребление» не самое удачное для понимания природы разговорного креатива. Употребляем мы «как бы» готовое, а здесь не столько употребляем, сколько создаём свои варианты использования того или иного приёма. Так, говорящие интуитивно чувствуют недостаточность фразеологического фонда и пытаются не столько трансформировать фразеологизмы, как это делают некоторые писатели, сколько создавать свои фразеологизмы, отличающиеся перцепцией, прегнантностью, парадоксальностью, как в следующем высказывании: [Мужчина лет 30:] *Да мы не найдём её! Я тебе сто пудов говорю: не найдём!* (28 декабря 2010 г.). «Сидеть мебелью» – тоже приближается к фразеологизму. [Профессор-женщина о заведующей:] *Это был театр одного актёра. И когда задавал вопросы, отвечала Ирина, а Валя сидела мебелью. А деньги с неба не падают, это она поняла. Она просто сидит, но в кассу она ходит. А вообще, надо просто любить (что делаешь). На подфаке им (иностранным студентам) мы должны уделять более большую любовь* (16 сентября 2010 г.).

Теперь проанализируем, что получается в итоге. Ансамбль целей и богатый инструментарий их реализации создают ан-

самбль свойств разговорного креатива, который можно зашифровать цифробуквенным обозначением 7-Э: экспрессию, эмоциональность, эквифинальность, эвристичность, эгоцентризм, этикетность, эффективность.

Экспрессия, или выразительность, в разъяснениях не нуждается. Это свойство лежит на поверхности и достаточно хорошо проанализировано в литературе по разговорному дискурсу. Ограничимся фактами грамматической экспрессии: [О ценке:] *Он выспался, а потом **хорошо вывелся*** (15 августа 2010 г.). [Женщина-профессор лаборантке:] *С наступающим! – Завтра **поздравимся!*** (31 августа 2010 г.).

Эмоциональность в нашем случае выступает как результат языкотворческих усилий по обслуживанию, улаживанию эмоций. [На пляже:] *Вон Жанна! <...> **Жаннулик**, ты уже **выкупалась?*** (10 августа 2010 г.). [Студентка по сотовому телефону:] ***Алинчик** пошла на физкультуру, а я пошла домой* (7 октября 2010 г.).

Эквифинальность – термин биологических наук, означающий, что мир движется не только от разнообразия к разнообразию, но также от разнообразия к единообразию, то есть разные усилия могут давать сходные результаты. В разговорной речи удачный креатив одного подхватывается окружающими и становится стандартом, общим местом. Сейчас никого не удивишь, как 20 лет назад, если вместо *Молодец!* скажешь ***Молоток!***, вместо *зарплата зряплата*. Стопроцентного творчества не бывает, кое-что выпадает в осадок, становится привычным, как стали привычными такие, некогда выразительнейшие слова: «*подсуетиться*», «*шебуришать*», «*прикупить*» и др.

Эвристичность разговорного креатива выступает как результат оригинального, афористического прочтения ситуации, помогающего преодолевать аналогичные ситуации. [Женщина лет 40 копошится у прилавка:] *Извините: **задерживаю вас, как ишак, всего набрала!** – Ничего. Зато за один раз. – А муж мне говорит: **зато без головы!*** (16 июня 2011 г.). Жалуюсь внуку, что устала. «*Это, баб, потому, что ты мало работаешь. Вот я не устаю. Я много работаю. Бегаю, например...*». Интересно, что

нечто подобное я записала и со слов знакомой женщины, профессора, тоже филолога: *Устаёшь, а как что-то сделаешь – уже легче. Работа спасает...*». Ещё один выразительный пример эвристики разговорной речи был зафиксирован на рынке. [Женщина-реализатор пьёт чай и говорит знакомой:] *Я придерживаюсь принципа: если про тебя ходит сплетня, значит ты живёшь правильно!* (31 октября 2010 г.). [На конференции:] *Когда мы говорим «вопросы», то это и советы (по докладу), и предложения!* (5 мая 2011 г.). [Женщина-профессор после возвращения из-за границы:] *Они безумные оптимисты. Таких угнетённых, недовольных лиц, как в России, нет нигде. Они живут сегодняшним днём и стремятся получить удовольствие. А мы живём будущим – и ничему не рады* (16 сентября 2010 г.). Интересные психологические открытия, отслеживая разговорную речь, можно услышать даже из уст школьников. [Возвращаясь с классом из Казани, два мальчика лежат на верхней полке. Мама одного из них:] *Позовите Алину и поговорите. – Втроём не поговоришь!* (14 мая 2011 г.).

Эгоцентризм означает подчинённость речи сиюминутным интересам говорящего. Концепт «Я» весьма значим для разговорной речи. Эгоцентризм проявляется как формула самоподдержки. [Девушка лет 17 подруге:] *У меня каждый раз везень!* (20 июня 2010 г.). [Женщина-профессор, 69 л.:] *У меня очень много своих планов. Маленьких. Но они мне дороги, эти мелочи!* (1 сентября 2010 г.). Даже когда говорящий говорит о другом, он вольно или невольно ориентируется прежде всего на свои интересы. [Молодой человек на улице:] *Если её подружка не выйдет...* (22 декабря 2010 г.).

Этикетность как проявление вежливости по отношению к окружающим тоже выступает как свойство, результат разговорного креатива, признак, который отслеживается, нередко комментируется и насыщается новыми формами. [На рынке женщина-реализатор своей знакомой:] *Ну, приветтики!* (11 апреля 2010 г.). [Профессор на открытии конференции:] *Ещё раз сердечное всем благодарение, кто, преодолевая время и пространство, приехал сюда!* (7 сентября 2010 г.). [Лаборант

зав.кафедрой, чтобы не вешала трубку:] *Хорошо, схожу. Вы повисите пока?* (5 марта 2011 г.). [Хозяйка квартиры приезжей:] *Счастливо вам! Зелёную дорожку Вам до дому, до учёбы!* (5 мая 2011 г.). [На рынке реализатор-женщина, проходя, знакомой:] *Здоровья тебе и торговли!* (12 июня 2011 г.).

Эффективность как итоговый признак разговорного креатива не нуждается в пояснениях. Все цели и все средства задействованы постольку, поскольку они эффективны для нужд социума. Неэффективная речь отмирает или перестраивает свои каноны.

[Водитель:] *В Шебекино отправляется маршруточка! В Шебекино – последние места – отправляется! Шебекино – сразу едем* (20 июня 2010 г.). Устная «реклама-призыв» замечательно построена с позиций актуального членения: трижды запечатлевается маршрут (*Шебекино*), трижды обещано ожидание отправки (*отправляется, последние места, сразу едем*), введён позитив (*маршруточка*).

Эффективность как минимум средств при максимуме смысла просматривается в творческом использовании приёма метонимии. [Покупательница молока на рынке:] *Мне одно утро, один вечер* (10 февраля 2011 г.).

Таким образом, креатив разговорного дискурса можно рассматривать не только на частных, причём весьма выразительных проявлениях творческого подхода к сиюминутному, но и в целом как весьма сложное, совершенное устройство речепорождения, включающее в себя целую систему целеполаганий, широту и оригинальность используемых языковых средств и ансамбль получаемых в итоге характеристик.

Художественный дискурс текстозависим, подчинён созданию и обслуживанию текста, тогда как разговорный дискурс ситуативно зависим, что, однако, не делает его проще и примитивнее. Вычленяя те или иные признаки разговорного креатива, мы постарались продемонстрировать эту «цветущую сложность» будто бы простого обыденного общения.

Литература

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

Лингвистика креатива: Коллективная монография /Отв. ред. Т.А. Гридина. – Екатеринбург, 2009.

Харченко В.К. Современная повседневная речь: Монография. – М.: 2010.

Цейтлин С.Н. Язык и ребёнок: Лингвистика детской речи. – М., 2000.

Шулежкова С.Г. Словарь крылатых слов из области искусства: более 1000 крылатых выражений. – М., 2003.

©Харченко В.К., 2012

РАЗДЕЛ III. КРЕАТИВНЫЕ ЯЗЫКОВЫЕ ТЕХНИКИ

СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ БЕЗРАЗЛИЧИЕ: ИГРОВЫЕ ФОРМЫ РЕЧЕВОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

И.Т. Вепрева, Н.А. Купина

Философские рассуждения о русской ментальности, о национальном характере [см.: Емельянов 2003] как «совокупности некоторых особенностей духовного облика народа, которые проявляются в свойственных его представителям традиционных формах поведения, восприятия окружающей среды и т.д.» [Баграмов 1973: 13], содержат общие места. Безусловной признается эмоциональность русского характера («страсть, а не норма»), а также преобладание «нравственного момента над моментом социальным» [Бердяев 1990: 69; 267], духовность, «духовные боления», склонность «к аномальным поступкам и действиям» [Караулов 1996: 239], склонность к творчеству, противоречивость. Между свойствами национального характера и семантико-типологическими особенностями языка существует параллелизм [см.: Караулов 1996: 241]. В языке отражается присущая русским интенсивность духовной деятельности, эмоциональная отзывчивость. Аномальна для русского характера безэмоциональность, отсутствие душевного отклика на происходящее; нормальными представляются открытая эмоциональность, реакция, непосредственный порыв души. Отметим, что Словообразовательный словарь русского языка фиксирует 18 лексем с корнем дух (в значении «психическая способность, сознание») и 132 лексемы, образующие гнездо с исходным словом душа [Тихонов 1985. Т.1: 323–325]. Ключевые слова русской национальной картины мира дух, душа [см.: Шмелев 2005: 133–152] на-

полнены культурно-фоновыми смыслами, обнаруживающими ценностный приоритет духовного над материальным, эмоционального над рациональным.

В русском мире о человеке судят по его душе. Не случайно фразеологизмы с опорным словом душа (д.) получают атрибутивные сопроводители, позволяющие оценить морально-психологические качества человека, духовный потенциал его натуры. Ср.: добрая д., живая д., простая д. но кривая д., бумажная д., чернильная д., заячья д., копеечная д. и др. Семантика глаголов, входящих в состав фразеологизмов, способствует формированию образного представления о важности «пропущенного через душу» эмоционального мировосприятия (душа радуется, ликует, торжествует, горит; брать, взять, хватать за душу; вкладывать, вложить душу; волновать, потрясать душу; поражать до глубины души; душа не принимает; надрывать, надорвать душу; класть, положить душу на что-л; чего душа хочет, пожелает и др. [см.: Фразеологический словарь 2004. Т.1: 364–368].

Креативная составляющая языковых средств, которые обозначают внутреннее психологическое состояние, переживания, активные эмоциональные реакции души, характеризуется многоплановой, но прозрачной образностью слов и фразеологических единств, номинирующих ментально одобряемые ценности и нравственные установки, имплицитно содержащие презумпцию органической эмоционально-оценочной причастности носителя русского языка и культуры к действительности в ее многообразных проявлениях. Вместе с тем, как уже отмечалось, русский характер обладает противоречивостью. Сильные эмоции могут вытесняться эмоциями «скучными» (М.В. Ломоносов), причем процесс этот оказывается актуальным не только для индивида [см.: Бердяев 1990: 45–50], но и для отдельного лингвокультурного сообщества, а также для общества в целом. Вытеснение эмоций из психического мира человека приводит к бесчувственности, т.е. к равнодушию, безразличию. Творческое оперирование образными возможностями внутренней формы, показывающей, «как представляется человеку его собственная

мысль» (Потебня), приводит исследователей к концептуально значимому обобщению: душа, лишенная чувств, не дифференцирующая «лица» вещей, поступков, людей, не реагирующая на многообразные проявления жизни, аномальна. Равнодушный, по наблюдениям В. Даля, человек традиционно воспринимается как человек «рассудочный, холодный, косный, безучастный», т.е. «не принимающий по чувству участия <...>; «умышленно, намеренно, с расчетом» он уклоняется от участия в чем-л. или «прикидывается равнодушным, бесчувственным к чему» [Даль 1980. Т IV: 7]. В приведенной дефиниции В. Даля бесчувственность представлена как искусственная, стратегически заданная форма психической реакции. Рассудочность же трактуется как не свойственная русским безэмоциональность.

Чутким барометром социальных процессов, влияющих на психологическое состояние общества, был и остается язык. Так, в словаре синонимов русского языка под редакцией П.П. Еvgеньевой находим лишь четыре близких по смыслу прилагательных, обозначающих безэмоциональность: равнодушный, безразличный, безучастный, индифферентный [Словарь синонимов 1971. Т2: 326]. Значительно больше вариантов в словаре З.Е. Александровой, учитывающей в первичных и вторичных значениях слов синонимию слов и фразеологизмов, охватывающую разговорную сферу коммуникации. Материалы этого словаря позволяют проследить направления творческих операций с помощью языковых знаков. Обращает на себя внимание использование метафоры холода (холодный, ледяной, остывший, остывший, прохладный), в том числе сконструированной на основе антитезы (ни жарко, ни холодно / ни тепло, ни холодно). Отчетливость апперцепционной базы задает прямую оценочность переносных значений: отрицательная оценка сопровождается «холод»; положительная – «тепло» и «жар». Креативность проявляется и в многообразии картинных устойчивых сочетаний типа плевать с высокого дерева / колокольни кому на что; ухом не поведет; и в ус не дует [Александрова 1968: 443].

В системе частей речи с первой половины XIX века в трудах русских лингвистов стал последовательно выделяться разряд

неизменяемых слов, по форме совпадающих с отдельными формами существительных, прилагательных, наречий, имеющих значение состояния и употребляющихся в функции главного члена безличного предложения. Такие слова Л.В. Щерба назвал особой категорией состояния. Для ученого несомненными явились «попытки русского языка иметь особую категорию состояния» [Щерба 1928: 18]. По мнению В.В. Виноградова, эти слова «выражают «недейственное» состояние, которое может мыслиться безлично или приписываться тому или иному лицу или субъекту, испытывающему это состояние» [Виноградов 1947: 401-402].

В числе синонимических вариантов с общим значением характеристики состояния эмоционального равнодушия находим также фразеологизированную предложно-падежную форму до лампочки, которая используется, наряду с подобными единицами категории состояния, в типовых по структуре безличных предложениях. В отличие от приведенных выше номинаций, предложно-падежная форма до лампочки не может быть включена в границы предметно-образных соответствий. Ее немотивированность очевидна в художественных текстах. Например, в песне Александра Галича «Больничная цыганочка», датированной 1964–1966 гг. [Галич 1998: 74–76], фразеологизированная форма до лампочки выступает в функции ключевого маркера психологического портрета ролевого героя – бывшего фронтовика, намеренно отстраняющегося от ощущений жизненной несправедливости: /А я твердил, что я здоров, /А если ж – печки-лавочки, / то в этом лучшем из миров / Мне всё давно до лампочки, / Мне всё равно, мне всё давно / До лампочки! Ср.: Не то он (начальник) зав, не то он зам, / Не то он печки-лавочки. / А что мне зам! Я сам с усам, / И мне чины до лампочки, / Мне все чины да ветчины / До лампочки!< > А я стою – темно в глазах /И как-то всё до лампочки, / И как-то вдруг мне всё вокруг / До лампочки... < >

Безразличное отношение к отдельным объектам, например, к деликатесам (в тексте – икра, вино, ветчина), к чинам соседствует с полным безразличием к жизни. При этом мера проявляе-

ния равнодушия интенсивнее в немотивированном предложном сочетании до лампочки, чем в мотивированном синонимическом сочетании всё равно. Финал текста обнаруживает осознание ролевым героем некогда присущей ему способности к бурным проявлениям чувств: Не слезы это, а капель, / И все, и печки-лавочки, / И мне теперь, мне всё теперь / Фактически до лампочки! / Мне всё теперь, мне всё теперь / До лампочки!

Выделим важные для осмысления креативного аспекта проблемы факты: 1) А. Галич ощутил связь между временем и эмоциональным состоянием человека: война – время обостренных эмоций; послевоенные годы – время эмоционального спада; 2) А. Галич, будучи тонким стилизатором, уловил коннотативный потенциал языковых единиц, семантике которых не позволяет сконструировать четкие образные параллели. Языковая игра, основанная на переносном употреблении слова, не являющегося в контексте носителем определенного самостоятельного значения (слово «лампочка» не связано с состоянием бесчувственности), служит «средством создания новых смыслов, новых ассоциативных связей между смыслами слов и новых образов» [Брайнина 1996: 276-277].

Обратимся к постсоветской ситуации. Катастрофическое сознание российского общества, отмечавшееся в 90-е годы, высокая степень эмоционального напряжения, критическое настроение в период социальных и геополитических перемен в годы относительной стабильности сменились состоянием эмоционально-психологического безразличия. 17 июня 2011 года «Российская газета» опубликовала данные ВЦИОМа, ФОМа и Левада-Центра, свидетельствующие о депрессивном состоянии российского общества. По наблюдениям социологов, страна переживает «самую длительную социальную депрессию». В частности, отмечается, что перестают быть интересными позитивные события; как привычные, не вызывающие сильного эмоционального впечатления, оцениваются события негативные; отсутствует четкий образ желаемого будущего; формируется представление о невозможности изменений к лучшему.

Эмоциональный спад обнаруживает себя в активизации лексики и фразеологии, обозначающей отсутствие интереса к окружающему. Возросшее количество единиц, номинирующих состояние безразличия, является своеобразной реакцией на происходящее, симптомом блокирования обыденным сознанием постоянных изменений, формой «редукции сложности и неопределенности» актуальных событий, способом «уменьшить степень смыслового разнообразия» [Гудков 1999: 53]. Высокую частотность обнаруживают слова категории состояния, употребляющиеся в безличных предложениях: Мне/Ему/Ей/Им до лампочки / до лампы / до фонаря / до фени; по барабану / по барабасу / по фене / по кумполу / по фигуре, по фигищу и др.; Мне/Ему/Ей/Им ни жарко ни холодно / неважно; Мне/Ему/Ей/Им хоть бы хны / хоть бы что; Мне/Ему/Ей/Им безразлично / параллельно / перпендикулярно / пополам / однофигенственно / без разницы; Мне/Ему/Ей/Им все равно / все едино и др.

Новые члены синонимического ряда обнаруживают неопределенность ассоциативной основы номинаций, в числе которых выделяется слово фиолетово, возникшее в речи молодежи. Словарь молодежного сленга дает дефиницию («абсолютно безразлично, неинтересно, все равно») подчеркивающую высшую степень равнодушия [Никитина 2004: 748]: Ему глубоко фиолетово. В этом же словаре прилагательное фиолетовый фиксируется в значении «странный, необычный, причудливый, непривычный» (фиолетовый малый). Приведенные толкования не позволяют мотивировать значение слова категории состояния фиолетово символикой цвета. Здесь скорее проявляется игра неопределенными смыслами, парадоксальность образных параллелей, произвольность выбора экспрессивной номинации. Утверждение права говорящего на креативный произвол открывает для колористической номинации возможность «заиграть новыми гранями» [Кронгауз 2007: 172]. Коннотативная нестандартность стимулирует переход жаргонного слова в разговорную речь. В.И. Новиков обоснованно включает предикатив фиолетово в «Словарь модных слов», резонно отмечая, что цвет ничем «не прови-

нился», а «просто под руки случайно подвернулся» [Новиков 2005: 134-135].

Парадоксальная жаргонная единица была подхвачена СМИ: От того, что будет говорить про меня типичный москвич, мне абсолютно фиолетово («Аргументы и факты»). Интенсивность параметрических слов-сопроводителей абсолютно, сугубо, совершенно, вообще, глубоко и др. избыточна, так как само слово фиолетово, являясь интенсивом, не нуждается в детализации меры проявления признака. Игра интенсивами, гиперболизация гиперболы демонстрирует показное безразличие. Приведем другие примеры подобной бравады: Мне сугубо фиолетово, сколько получают мои соседи («Собеседник»); А лично мне абсолютно фиолетово, какая команда играет на той стороне поля (газета «Санкт-Петербург»). Иногда объектом гиперболизированного безразличного отношения становится сам говорящий. Например: А им на меня сугубо фиолетово (газета «Нижегородские новости»). Гиперболичность усиливается вовлеченной в языковую игру контаминацией выражений им на меня плевать и им фиолетово. Выражение высшей меры безразличия к одному объекту не исключает возможности эмоционального восприятия другого объекта: А мне совершенно фиолетово – платят не платят, я коней люблю и жить без них не могу (газета «Владивосток»). Здесь безразличие к денежному вознаграждению мотивируется наличием постоянного объекта эмоционального отношения: привязанность к животным сильнее материальной выгоды. Антитетические конструкции выявляют ценностные субъектные предпочтения.

Объект, не вызывающий личностной эмоциональной реакции, часто противопоставляется объекту, который, по мнению говорящего, такую реакцию заслуживает: Кризис по миру гуляет, а мне фиолетово, я любовью занимаюсь. И другим советую («Комсомольская правда»). Так декларативно представляет свою аксиологическую позицию молодой человек, полагающий, что получать удовольствие от жизни можно вопреки объективным обстоятельствам. Безразличие здесь выступает как форма сопротивления всеобщей панике.

Игра жаргонным словом позволяет не только обособить субъективный ценностный выбор, но и выразить определенную общественную позицию. Мария Арбатова, например, намеренно сталкивает два социально значимых объекта: первый, постоянно обсуждаемый и неизменно оцениваемый позитивно, – это предстоящая олимпиада в Сочи; второй, не характеризующийся общественным вниманием, – это театральный фестиваль: Всю прошлую неделю комиссия Международного олимпийского комитета инспектировала Москву как потенциальную столицу Олимпиады-2012. А мне фиолетово. Лучше бы театральный фестиваль провели. Но культурой интересуется 2 процента, а спортом – 80 процентов («Коммерсант-Власть»). Антитеза аргументирует сопротивление сложившимся представлениям о значимости спорта и культуры.

В публицистических текстах используется игра чужой речью, позволяющая воспроизвести характерный для нашего времени эмоциональный плюрализм. Маркирует чужую точку зрения предикатив фиолетово: Правота молодости основана не на экспертизе, не на знании того, чего, к примеру, не знает тридцатипятилетний человек, а на свободе. Что это за свобода? Вы меня не купите ни на какую вашу художественность и прочую ботву, говорит нам тинейджер. Ваши критерии и авторитеты мне фиолетовы. Всякого, кто пытается меня лечить, я посылаю на. Меня цепляет только то, что цепляет на самом деле, и книжку, если вообще захочу почитать, я выберу сам («Новый мир»).

Многочисленные высказывания в разговорной диалогической речи и текстах СМИ обнаруживают игру объектами безразличия: «Прибалтика мне фиолетово», – говорит на пресс-конференции министр, намеренно выделяющий якобы неприоритетный объект геополитики; «Мне фиолетово – это поп, рок, электро или хаус», – заявляет музыкант, признающий лишь классику; «Мне фиолетово, что там про меня пишут. Я ни с кем отношений не портил и портить не собираюсь», – сообщает в своем блоге Юрий Шевчук; «Мне фиолетово, кому назначить пенальти, – утверждает главный судья матча «Спартак – Zenit» Игорь Егоров; «А мне фиолетово, будет ли у меня ярко-красный

кабриолет в комплекте с блондином-автомехаником, – заверяет своих друзей «гламурная особа». Во всех случаях вербализация объекта безразличия не соответствует коммуникативным ожиданиям, заданным языковым паспортом говорящего, социальная роль которого программирует наличие эмоционально-оценочного отношения к объекту, в значительной степени определяющему характер ролевого ценностного выбора. Игра объектом эмоционального отношения доставляет креативное удовольствие говорящему, который стремится к достижению эффекта обманутого ожидания и повергает в изумление коммуникативного партнера, не готового к эффекту непредсказуемости. Так, например, известно, что реклама моющих средств адресована в первую очередь домашним хозяйкам, одна из которых неожиданно заявляет: «Что есть реклама, что ее нет, мне фиолетово». Дачники возмущаются повышением цен на пригородные поезда и вдруг звучит реплика одного из собеседников: «Если честно, мне фиолетово, сколько стоит билет». А вот мнение активного члена группы поддержки кандидата в депутаты законодательного собрания: «Как пройдут эти выборы, мне, ей богу, фиолетово». «Можно «мэм», можно «миссис» – мне фиолетово», – отвечает на вопрос о выборе уважительного обращения немолодая женщина. «Честно говоря, мне фиолетово, что происходит в двух микроскопических государствах, просто наша демократическая пресса и ТВ по этому поводу раздувает непонятную шумиху», – заявляет корреспондент газеты «Завтра», от которого ждут анализа политической ситуации.

Определенная замыслом говорящего игра объектами равнодушия не свидетельствует о состоянии депрессии. В каждом конкретном случае это эффектный риторический поступок, сопровождающийся бравадой, рисовкой. Психологическая подавленность выражается в высказываниях с обобщенным объектом: Особенных целей в жизни не имею, как-то мне все фиолетово. Вот и лежу, уставившись на кактус, такой же безразличный и равнодушный ко всему, до тупости гордый в своем одиночестве («Дружба народов»); А в жизни нам все по барабану, все фиолетово («Известия»); Всем все фиолетово («Журналист»); Мне все

пурпурно-фиолетово («Уральский рабочий»); Мир рушится на глазах, а нашей молодежи все сугубо фиолетово («Гудок»).

Депрессивное состояние души выражено в стихотворении Тикки Шельен «Фиолетово». Автор объясняет эмоциональную опустошенность тяжелыми испытаниями:

...после самого черного месяца

В этом буром году

Мне все фиолетово,

Мне все фиолетово,

Мне все фиолетово под

Фиолетовой бледной луной.

Мне все фиолетово,

Мне все фиолетово,

Мне фиолетово все,

Что может случиться со мной.

Невозможность преодоления абсолютного безразличия объясняется отсутствием соучастия, сопереживания высшего покровительства. Эмоциональный вакуум трактуется как осознанная необходимость:

И я отдыхаю, зная,

Что Бог отдыхает, что

Ему фиолетово,

Ему фиолетово.

Ему фиолетово все

под фиолетовой бледной луной.

Он всегда в состоянии покоя,

Он есть абсолютный покой.

Ему фиолетово,

Ему фиолетово,

Ему фиолетово все,

что случится с тобой или мной.

Ему фиолетово.

Всеобщее равнодушие – тупик, из которого нет и не может быть выхода. Этот социально-психологический диагноз следует из навязчивых и навязанных повторов, утверждающих невозможность эмоционального возрождения.

«Равнодушен ли равнодушный?» (Т.В. Матвеева). Диагностирует ли активизация в речи безличных конструкций со словами безразличия состояние социальной депрессии? Однозначно ответить на этот вопрос нельзя. И все же представляется, что игровое начало, сопровождающее высказывания и тексты, оценивающие мир в единицах безразличия, исключает безнадежность кризиса души. Игра в равнодушие, показное безразличие – всего лишь речевая поза, маскирующая истинные чувства.

Литература

Баграмов Э.В. К вопросу о научном содержании понятия «национальный характер». – М., 1973.

Бердяев Н. Самопознание. – М.: ДЭМ, 1990.

Брайнина Т.Д. Языковая игра в произведениях Саши Соколова // Язык как творчество. – М., 1996.

Виноградов В.В. Русский язык: Грамматическое учение о слове. – М., Л., 1947.

Галич А. Песни. Стихи. Поэмы. – Екатеринбург, 1998.

Гудков Л. Страх как рамка понимания происходящего // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 1999, №3.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. – М.: Русский язык, 1980.

Емельянов Б.В. Русский менталитет: возможности толерантности // Философские и лингвокультурологические проблемы толерантности. – Екатеринбург, 2003.

Караулов Ю.Н. Русская речь, русская идея и идиостиль Достоевского // Язык как творчество. – М.: ИРЯ РАН, 1996.

Кронгауз М. Русский язык на грани нервного срыва. – М., 2007.

Матвеева Т.В. Равнодушен ли равнодушный? // Явление вариативности в языке: Материалы Всеросс. конф. 13-15 дек. 1997 г. – Кемерово, 1997.

Новиков В.И. Словарь модных слов. – М., 2005.

Словарь синонимов русского языка: В 2-х т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. – Л.: Наука, 1971.

Тихонов А.Н. Словообразовательный словарь русского языка: В 2-х т. – М.: Русский язык, 1985.

Фразеологический словарь современного русского литературного языка /Под ред. А.Н. Тихонова: В 2-х т. – М.: Флинта: Наука, 2004.

Шмелев А.Д. Дух, душа и тело в свете данных русского языка // Ключевые идеи русской языковой картины мира. – М., 2005.

Щерба Л.В. О частях речи в русском языке // Русская речь /Под ред. Л.В. Щербы. Новая серия. – Л., 1928.

©*Вепрева И.Т.*, 2012

©*Купина Н.А.*, 2012

ЛИНГВИСТИКА ПОЭЗИИ: ПРОЗРЕНИЯ И ЗАБЛУЖДЕНИЯ

Б.Ю. Норман

Замечательный русский филолог Роман Якобсон в одной из своих статей показал, что поэтическое творчество незримо обусловливается действующими в языке грамматическими правилами и в то же время сама грамматика обладает внутренней поэзией [Якобсон 1983]. В развитие данной темы можно было бы попытаться весь вузовский курс языкознания составить из стихотворных цитат; это значит – показать, что такое язык с позиций поэта. Почему я отвожу художнику слова такую роль в изложении основ этой, в общем-то, довольно точной науки?

Во-первых, поэт – полноправный носитель языка. А человек знает о языке, которым он пользуется, очень много. Другое дело, что он не всегда способен эти свои знания выразить в словесной форме – но уж поэту-то сам Бог велел уметь это сделать. В то же время, поэт – носитель языка, а, следовательно, ему свойственно ошибаться, он может разделять какие-то заблуждения, превратные представления о языке, бытующие среди людей.

Во-вторых, у поэта нередко бывает филологическое образование. Это, конечно, не значит, что на филфаке «учат на писателей». (Когда Иосифа Бродского на суде спросили: «А кто установил, что вы – поэт? Кто вас зачислил в ряды поэтов? Вы учились этому?», тот ответил: «Я думаю, что это... от Бога».) Но филологическое образование может помочь поэту заметить те или иные особенности языка и акцентировать их в своем творчестве.

В-третьих, настоящий поэт богоподобен и богоравен. Он способен на гениальные прозрения, на предсказания, он – демид

ург, видящий сквозь время и пространство. Слова Евгения Евтушенко «Поэт в России больше, чем поэт...» стали уже крылатыми. Но поэт **везде** – больше, чем поэт. Если у народа есть душа, то поэт – ее голосовые связки. Показать это я попытаюсь именно на материале русской поэзии. Добавлю, что значительная часть примеров выбрана мною из сборника «Поэты о русском языке» [Поэты 1989].

Итак, начнем с общих аспектов функционирования языка.

То, что язык – основа мышления, что благодаря языку мы не только общаемся, но и познаем себя и окружающий мир, понимали русские поэты уже в XVIII веке. Причем когнитивная функция языка изначально связывалась главным образом с такой единицей, как **слово**. Именно слово отражает положение дел в мире и позволяет хранить соответствующую информацию в сознании. Вот как писал Г.Р. Державин в своем «Послании к Великой княгине Екатерине Павловне...» – эти слова часто цитируют нынешние учителя-словесники:

Язык всем знаниям и всей природе ключ;
Во слове всех существ содержится картина...

Но в XX веке поэты придали данной мысли поистине изящное воплощение. Может быть, лучшее тому свидетельство – известное стихотворение Самуила Маршака «Словарь»:

Усердней с каждым днем гляжу в словарь.
В его столбцах мерцают искры чувства.
В подвалы слов не раз сойдет искусство,
Держа в руке свой потайной фонарь.

На всех словах – события печать.
Они дались недаром человеку.
Читаю: «Век. От века. Вековать.
Век доживать. Бог сыну не дал веку.

Век заедать, век заживать чужой...»

В словах звучит укор, и гнев, и совесть...
Нет, не словарь лежит передо мной,
А древняя рассыпанная повесть.

Поэтому писатель, художник, творец, имеющий дело со словом, фактически обращается к глубинам народного сознания. В самых обычных, затертых словах – таких, как *дом, дерево, стол, красный, работать*, – его подстерегают неожиданные открытия. Давид Самойлов сказал об этом так:

Люблю обычные слова,
Как неизведанные страны
Они понятны лишь сперва,
Потом значенья их туманны.
Их протирают, как стекло,
И в этом наше ремесло
(«Слова»).

И еще более известное признание классика:

Есть речи – значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно...
(М.Ю. Лермонтов. Есть речи – значенье...)

Однако бездонная глубина содержания слова может порождать у человека чувство неуверенности, сомнения, более того – страха пред процессом его познания. Сегодня семасиология уже с легкостью оперирует смысловыми «кирпичиками», разлагая значения на отдельные семы. Мы говорим, например: рука – «верхняя конечность человека», и эти три признака предмета с необходимостью и достаточностью образуют понятие и являются основой для описания значения слова. (А, допустим, признаки «правый», «левый», «мужской», «в перчатке» и т.п. таковыми не являются.) Остается только соотнести результаты логическо-

го анализа с реальной комбинацией семантических множителей в слове. Совершенствование метода компонентного анализа приводит к составлению и сопоставлению инвентарей сем (см. например: [Reuther 2003]). Во всяком случае, проанализировать понятие, разложить его на составляющие, на основные признаки – сегодня задача для первокурсника. Не то – для поэта: сама мысль о возможности препарирования мысли приводит его в ступор:

Когда бы вдруг ученые смогли
Понятье расщепить, как ныне атом,
Тогда мы не узнали бы земли, –
Земля тогда бы тотчас стала адом!

Что жизнь? Что смерть? Что холод? Что тепло?
Как зыбко всё. Ни доброго, ни злого!
Всё рухнуло тогда бы... Погребло
Мир под собой взорвавшееся слово!

(Е. Винокуров. Слово).

И, если не видеть в этих строках просто поэтической поэмы, то как объяснить такое неприятие логического анализа? В чем корни мистического ужаса перед познанием, перед разъятием мысли? Думаю, что они – в изначальном преклонении перед магией слова, в априорном противопоставлении, разведении по разные стороны барьера науки и искусства. Это то, в чем обескураженно признавался пушкинский Сальери: «Музыку я разъял, как труп. Поверил я алгеброй гармонию...» – но при этом исчезала сама музыка. Это то, что через полтора десятка лет советский поэт сравнил с препарированием Царевны-лягушки:

В долгих муках она умирала –
В каждой жилке стучали века!
И улыбка познания играла
На счастливом лице дурака
(Ю. Кузнецов. Атомная сказка).

Смысл этих строк понятен: не трогайте сказку, не пытайтесь проанализировать чудо – оно просто исчезнет!

Казалось бы, вся структурная поэтика самым фактом своего существования опровергает такой агностицизм по отношению к плану содержания языка. Кроме того, существует и иной взгляд на структуру художественного смысла (вспомним классическую декларацию Виктора Шкловского: «Я знаю, как сделан автомобиль, я знаю, как сделан Дон Кихот»). И все же магическая составляющая – очень сильный довод в споре о познаваемости смысла, о возможности его анализа!

Магия языка нуждается и в жреце, и в толкователе. Если поэт – жрец, то филолог – толкователь, посредник между языком (соответственно текстом) и обычным человеком. Отсюда – особое доверие к тому, чья профессия – разъяснять, проникать вглубь текста, а если нужно, то и «поправлять» язык. «Не то слово употреблено? А нужно вот какое! Нет подходящего названия? А мы придумаем!» – такое представление о миссии филолога нередко бытует и в стихах.

– Ничего, – говорят лексикографы,
составители. – Не беда!

Напряжем свои умные головы
и подыщем словцо без труда

(Б. Слуцкий. Слово и понятие «свобода»).

Вполне естественно в этом свете и то особое отношение к воплощению филологического труда, к грамматике и особенно к словарю, которое живет в народе. Пиетет к словарю как к истине в последней инстанции распространен очень широко. Нередко сегодня какой-нибудь журналист или политолог приводит в качестве последнего аргумента: «А я проверял у Даля!» Ему, может быть, невдомек, что Владимир Даль собирал по крупицам свой словарь примерно полтора века назад. И ныне этот подвижнический труд представляет собой скорее справочник по истории и этнографии русского народа, чем указатель по совре-

менному словоупотреблению... Носителю же языка кажется, что словарь – не просто минимально систематизированное хранилище слов, а своего рода Оракул или распорядитель, поощряющий одни названия и «задвигающий» другие на периферию нашего сознания. Недалеко от этого взгляда уходит и поэт:

Кто нынче скажет «окоём»,
Иль «росстани», иль «первопуток» –
Всё, что Толковым словарем
В безвестный загнано закуток?

Слова угасшей старины
Вдали мерцают еле-еле,
А прежде, жизнью рождены,
Они ласкали, жгли и пели...

(Вс. Рождественский. Ветшают прадедов слова...).

Но, конечно, не словарь виновен в том, что язык развивается, что отдельные слова устаревают и забываются. Он только фиксирует этот процесс, в крайнем случае – сдерживает его. К примеру, слово *смычка* имеет в качестве одного из значений такое: 'союз, совместность действий, объединение и согласованность интересов' (классический контекст – *смычка города с деревней*). В Словаре Ушакова [ТСРЯ 1935 – 1940] это значение дается с пометами «нов.» и «полит.». В новейших словарях оно приводится без каких-либо помет, хотя уже вполне могло бы иметь помету «устар.»: фактически перед нами архаизм. Словари вообще консервативны, они с опозданием фиксируют изменения в жизни языка. В том числе, как мы видим, они пытаются как бы замедлить процесс старения слова, продлить его жизнь...

Еще пример: наречие *намедни*. В том же [ТСРЯ 1935 – 1940] оно сопровождается пометой «простореч.», через полстолетия в [БТСРЯ 1998] – пометой «разг.». А фактически за это время слово все более устаревало, чему подтверждением служит наблюдение поэта:

Намедни!
Похоже на мед и на медь.
Поет это слово, успев онеметь.
И кануть в такую глубокую даль,
Что помнят о нем только Фасмер и Даль,
И Преображенский –
Настолько стара
Суть слова, чей смысл означает:
Вчера!

(Л. Мартынов. Намедни).

Но затем произошла своего рода общественная реабилитация (или реанимация?) этого слова. В самом начале XXI века на канале НТВ появился цикл документальных передач Леонида Парфенова с таким названием, и *намедни*, кажется, обрело вторую жизнь.

Поэт недаром – творец. И в стремлении создать свой особый мир он не всегда может рассчитывать на помощь лексикографа:

Каков окликнуть безымянность способ?
Не выговорю и не говорю...
Как слово звать – у словаря не спросишь,
Покуда сам не скажешь словарю

(Б. Ахмадулина. Слово).

Какова вообще природа названия? Для языкознания это одна из изначальных проблем. С одной стороны, безотчетная вера в магию, в силу слова (фидеизм) всегда была свойственна человеку. Учитель Кун (Конфуций), когда его спросили, с чего бы он начал управление государством, ответил: «С исправления имен». Если имена неправильны, то слова не имеют под собой оснований. Если слова не имеют под собой оснований, то дела не могут осуществляться...

С другой стороны, слово – еще не дело. Практический разум подсказывает нам, что название в значительной степени условно и произвольно. Народ говорит: *Хоть горшком назови, только в*

печку не ставь. Более изящно выражена эта мысль в строках Шекспира («Ромео и Джульетта»), знакомых нам по переводу Бориса Пастернака:

Что значит имя? Роза пахнет розой,
Хоть розой назови ее, хоть нет.

Как известно, в античной науке разногласия о природе имени отразились в противопоставлении теорий «фюсей» и «тесей». Кратил в одноименном диалоге Платона отстаивал идею природного соответствия названия своей вещи; другой философ, Гермоген, ему возражал, указывая, что имя устанавливается по обычаю или «по договору». Но вера в «правильность» названия, своего рода семантический идеализм, жива и до наших дней:

Когда мы уточним язык
И камень назовем как надо,
Он сам расскажет, как возник,
В чем цель его и где награда.

Когда звезде подыщем мы
Ее единственное имя –
Она, с планетами своими,
Шагнет из немоты и тьмы...

(А. Аронов. Когда мы уточним язык...).

Не случайно чаще всего поэты рефлексируют именно по поводу соотношения плана содержания и плана выражения слова. В частности, их интересует: случайно ли то или иное наименование дано определенному предмету? Есть ли внутренняя, смысловая связь между сходно звучащими словами? В процессе творчества мысль предопределяет выбор слова или слово ведет за собой мысль? Вот непересыхающий источник поэтических открытий и откровений! Примеров на эту тему не перечесать, приведу только три:

Созвучья слова не случайны!
Пусть связь речений далека,
В ней неразгаданные тайны
Всегда живого языка

(В. Брюсов. Созвучья слова не случайны!)

Природа русской рифмы такова:
Аукаются вовсе не слова,
А их значения, явленные в звуках.
Как деды возрождаются во внуках, –
Через строку по степени родства, –
Так неожиданно, свободно, кстати
Аукаются звуковые рати...

(Л. Озеров. Природа русской рифмы такова...).

...Но думается мне, что у Шампани
Нет общего с шампунью ничего.

И ведь не все же – в самом деле! – парни
Родня Парни; не всякое чело
В чулок пролезет; да и Пермь – не в Парме,
Хоть вынести всё это тяжело

(Н. Матвеева. Созвучия).

Еще одно распространенное заблуждение – представление о том, что язык слепо отражает номенклатуру действительности, следует за нею. Раз есть предмет – значит, у него должно быть название, и наоборот: раз есть название – за ним должен стоять предмет. В лингвистике эта проблематика прямо соотносится с теорией номинации, которая говорит об избирательности и – в каком-то смысле – о случайности названий. Что же касается поэтических текстов, то здесь мысль о необходимости означивания предмета обставляется различными предпосылками. В частности, иногда она связывается с потребностями самоидентификации личности, как у Осипа Мандельштама:

Не забывай меня, казни меня,
Но дай мне имя, дай мне имя:
Мне будет легче с ним – пойми меня
В беременной глубокой сини
(О. Мандельштам. Как тельце маленькое крылышком...).

Иногда сочувствие «неназванному» – часть общего пантеистического взгляда на мир. Всё, что нас окружает, – столь же совершенно, как и человек, и лишь обстоятельства позволили человеку возвыситься над своими меньшими братьями. Животные, в частности, не заслужили имен; дифференциация, подобная той, что существует среди людей, им ни к чему. По словам Николая Заболоцкого,

У животных нет названья.
Кто им зваться повелел?
Равномерное страданье –
Их невидимый удел
(Н. Заболоцкий. Прогулка).

А современнику и соратнику Заболоцкого по ОБЭРИУ, а также по журналам «Чиж» и «Еж», Николаю Олейникову названия и вовсе не нужны; предметы сами становятся знаками. Обостренное мировосприятие художника создает вокруг него мир всеобщего семиозиса:

Все пуговики, все блохи, все предметы что-то значат.
И неспроста одни ползут, другие скачут. [...]
Тебе селедку подали. Ты рад. Но не спеши ее отправить
в рот.

Гляди, гляди! Она тебе сигналы подает!
(Н. Олейников. Озарение).

Еще одна цитата, из другого стихотворения того же автора:

И слово чудное «бутылка»

Опять встает передо мной.
Салфетка, перечница, вилка –
Слова, прекрасные собой...
(«На выздоровление Генриха»).

Подобным образом и Арсений Тарковский в программном стихотворении «Я учился траве, раскрывая тетрадь...» обращает свой исследовательский интерес непосредственно к природе, к вещам, отождествляя словесные знаки с их денотатами. Слова утрачивают собственный смысл и необходимость, срастаясь с предметами в этакое первобытное синкретизме:

В слове *правда* мне виделась правда сама.
Был язык мой правдив, как спектральный анализ.
А слова у меня под ногами валялись...
(А.Тарковский. Я учился траве, раскрывая тетрадь...).

По-видимому, для таких разных поэтов, как Олейников и Тарковский, мир предметов образует некий код, способный сообщать посвященному разнообразную информацию. Предметы «немые» только до тех пор, пока они нам незнакомы. Иными словами, мир вокруг нас значим, надо лишь уметь его читать, как книгу... Но проходят десятки лет – и другие поэты вновь и вновь задаются тем же вопросом:

Туча по небу промчит
Мышь когтями застучит
То ребенок вдруг заплачет
За дощатую стеной
То ли это что-то значит,
То ли так – само собой
(Д. Пригов. То все тихо, то внезапно...).

Иногда, говоря о развитии языка, о расширении словарного состава, поэт обращает внимание на важность нового денотата для мира говорящего. Это своего рода прагматическое условие

процесса номинации. Согласно такой точке зрения, новое название может быть присвоено только новому предмету:

Язык расширяется снова и снова,
никто не поставит ему предела,
но право на новое, небывалое слово
имеет лишь новое, небывалое дело

(Б. Слуцкий. Мудрость языка).

Впрочем, последнюю максиму иначе как наивной не назовешь: ее категоричность опровергается нашей ежедневной практикой. Даже слова, обозначающие глобальные общественные потрясения последнего века – такие как *революция, война, катастрофа, кризис, перестройка* и т.п. – имеют за собой (и имели на тот момент) давнюю историю. С другой стороны, сегодня, на наших глазах, масса новых слов возникает без достаточного логического основания, просто как «переназвания», обусловленные эстетическими и социолингвистическими мотивами. *Мэрия, риэлтер, тусовка, стебаться, безбашенный, эксклюзивный* и т.п. обозначают хорошо известные вещи. В этом вся природа языка, его «право на каприз» и прихоть. Так что возразить Борису Слуцкому можно его собственными строками из другого стихотворения:

В общем, логике не уступает,
подаваться не хочет язык,
как захочет, так поступает,
совершает так, как привык...

(«Слово “западник” и слово “славянофил”»).

А следующее стихотворение рассчитано на подрастающее поколение, поэтому тезис о связи между денотатом и названием принимает в нем прямолинейно-нравоучительную форму:

Всему название дано –
И зверю, и предмету.

Вещей вокруг полным-полно,
А безымянных – нету!

И всё, что может видеть глаз –
Над нами и под нами, –
И всё, что в памяти у нас, –
Означено словами

(А. Шибаяев. Слова, слова, слова).

Впрочем, и в научно-популярной литературе подобная точка зрения встречается нередко. Вот какой декларацией начинается одно пособие для учащихся старших классов: «Всё в окружающем нас мире имеет название» [Голанова 1989: 6]. По сути же это даже не упрощение, а извращение положения дел. Дело в том, что название для человека – не самоцель, а условие и составная часть познавательного процесса. Если всё уже названо, это значит, что всё уже познано и нет смысла идти по этому пути дальше. Фактически «всему название дано» -- это признание когнитивного коллапса.

В принципе, все перечисленные проблемы хорошо известны лингвистам, вокруг многих из них не утихают дискуссии. Но можно только поражаться тому, какую неожиданную художественную форму принимают эти коллизии в поэтическом преломлении. Иногда мысль ученого почти дословно воспроизводится поэтом. Философу Фридриху Ницше принадлежит афоризм: «Боюсь, что мы не можем избавиться от Бога, куда мы верим еще в грамматику». А современный поэт Лев Лосев начинает одно из своих стихотворений словами:

Грамматика есть бог ума.
Решает всё за нас сама...

(«Грамматика есть бог ума...»).

Как уже отмечалось в начале, поэты тонко чувствуют и отражают в своем творчестве и частные вопросы языка – такие, как природа имени собственного, связь плана содержания и

плана выражения слова, своеобразии грамматических категорий, роль порядка слов и т.п. В книге Л.В. Зубовой «Языки современной поэзии» прекрасно показано, что поэт способен увидеть в языке больше, чем обычный человек, и заострить на этом внимание читателя. Причем объектом такого внимания могут быть и фонетические законы, и ассоциативные связи слов, и правила грамматического согласования, и те или иные особенности словоизменительной парадигмы... «В истории языка, -- пишет Л.В. Зубова, -- возникали варианты слова или формы, и впоследствии один из них, не принятый нормативным языком, оказывался востребованным поэзией...» [Зубова 2010: 184]. Соответственно, словотворчество поэта не произвольно, оно базируется на его интуитивном чувстве языка: во многих случаях стихотворец реконструирует исторически существовавшую форму или же создает такую единицу, которая должна восполнить пробел в словообразовании или словоизменении.

Но, обладая значительной степенью речевой свободы, поэт нередко гиперболизирует тот или иной факт языковой системы. В частности, как бы в развитие уже упомянутой проблематики «слово и вещь», Дмитрий Пригов предлагает неожиданно ироническое преломление вопроса об идентифицирующей и дифференцирующей роли имени собственного. Если название условно, то почему бы не использовать одно и то же имя для бесконечного множества предметов?

Всё в округе звали «Катя»
Это проще, так сказать
Если хочешь что сказать
Говоришь спокойно: *Катя*
И всё откликается и прибегает
Это гораздо проще –
Не надо каждого отдельно заставлять и упрашивать...

А рефлексии по поводу грамматических категорий можно продемонстрировать на примере хотя бы категории числа. У Варлама Шаламова читаем:

Нам все равно – листы ли, листья, --
Как называется предмет,
Каким – не только для лингвистов –
Дышать осмелился поэт...
(«Он из окон своей квартиры...»).

Расчлененная или собирательная множественность долгое время составляла синкретическое единство (не случайно в русском языке современное *братья* – по происхождению собирательное существительное, вытеснившее форму *брати*). Сегодня собирательность – лексико-грамматическая субкатегория, которая одной своей стороной составляет периферийный «островок» в функционально-семантическом поле числа, а другой стороной, в силу своего выборочного, «штучного» характера, обслуживает лексические значения. Вот на каком фоне реализуются нынешние противопоставления типа *листы книги – листья деревьев*. Но поэт позволяет себе подняться над этими частностями (или, наоборот, погрузиться в глубины языковой истории)...

А Булат Окуджава воспевает магию числа «два» – что тоже неудивительно с учетом его (числа) уникальной истории. Сущность эволюции понятия «два» в сознании наших предков заключается в соотношении идей множественности и **парности**. Первая из них, как более общая, постепенно поглощает вторую, и от особого двойственного числа в русском языке сегодня остались только некоторые рефлексy, в том числе окончание множественного числа *-а*, первоначально обслуживавшее названия парных предметов (*бока, рога, глаза, берега...*). Но вот как это воспринимает поэт:

Магическое «два». Его высоты,
Его глубины... Как мне превозмочь?
Два сокола, два соболя, две сойки,
Закаты и рассветы, день и ночь...
(«Магическое «два». Его высоты...»).

Варианты форм множественного числа, составляющие стилистическую проблему для современных носителей русского языка, тоже не проходят мимо внимания поэтов. Блестяще обыгрывает их Александр Левин, приведу только начало его стихотворения:

Мы садимся в наш автобус,
Собираемся поехать.
Тут кондукторы приходят,
А потом кондукторá.
И кондукторы нас просят:
«Проездные предъявляйте!»
А кондукторá велят нам:
«Оплатите за проезд!»

(«Мы садимся в наш автобус...»).

В конце XX века произошел очередной сдвиг в «фокусировке» языкознания. От структурного анализа и поисков механической системности лингвистическая наука перешла к текстоцентрической парадигме. В центре внимания ученых оказалось общение и соответствующие ему категории: предложение, высказывание, текст, дискурс. От номинативной функции интерес сместился к функции коммуникативной; важнейшими понятиями стали референция, интенция, речевой акт, креативность, прецедентность, интертекстуальность, языковая игра, когнитивные механизмы, метафора. По-своему это отразилось и в тематике стихотворных произведений. Конечно, еще у Владимира Маяковского мы находим: «Улица корчится безъязыкая – ей нечем кричать и разговаривать» (что вполне соответствует лингвистическому интересу к языку улицы, языку города, социолектам в начале XX века). Но в конце XX века коммуникативные проблемы с очевидностью ставятся во главу угла:

Коммуникативная функция слова,
Она, если в ней разобраться толково,
Кому – позитивная функция слова,

Кому – негативная функция слова
(Д. Сухарев. К вопросу о коммуникативной функции слова).

И еще цитата в тему, соединяющая неоклассицизм с постмодернизмом:

Словесный сад.
В нем статуи имен.
Цветы цитат
Произрастают в нем.

В нем как стекло –
проточных мыслей пруд.
Сам Буало
одобрил бы сей труд.

Вот Музы храм.
Вот сердца Монплезир.
Но не бежать ли нам
в безумный мир?

(В. Британишский. Словесный сад...)

Этот безумный мир, в который собирается бежать поэт, – виртуальная действительность, Зазеркалье, мир обесцененных понятий и обесмысленных терминов. В качестве иллюстрации приведу две цитаты из стихотворений Тимура Кибирова:

Мы говорим не дѣ́скурс, а дискúрс!
И ффраера, не знающие фени,
Трепещут и тушуются мгновенно,
И глохнет самый наглый балагур!
(«Мы говорим не дѣ́скурс, а дискúрс...»)

Перцепция с дискурсом расплевались –
Она его считает импотентом,
А он ее безмозглой блядью. Что ж...

(«Перцепция с дискурсом расплевались...»).

Известно пристрастие, которое испытывал к терминам Иосиф Бродский – особенно к терминам математическим и лингвистическим (см., в частности: [Мечковская 2001; Ахапкин 2002]). Среди последних встречаются такие, как: *подлежащее, сказуемое, существительное, глагол, суффикс, множественное число, имя собственное, личное местоимение, несовершенный вид, многоточие* и многие другие. Очевидно, это не случайная дань школьной программе по русскому языку, но – концептуальная черта, отражающая восприятие мира вместе с соответствующим метаязыком. Проиллюстрировать это можно следующими двумя цитатами из цикла «Часть речи»:

Одичавшее сердце все еще бьется за два.
Каждый охотник знает, где сидят фазаны –
в лужице под лежачим.
За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра,
как сказуемое за подлежащим...

...Жизнь, которой,
как дареной вещи, не смотрят в пасть,
обнажает зубы при каждой встрече.
От всего человека вам остается часть
Речи. Часть речи вообще. Часть речи.

В последние годы поэзия приблизилась и к психолингвистической проблематике. Объектом ее становятся механизмы внутренней речи, позволяющие говорящему строить такие высказывания, которые могут и должны быть адекватно восприняты и поняты слушающим (адресатом). Говоря по-другому, поэт старается отразить сугубо творческие аспекты текста, которые только еще начинают профессионально изучаться филологами, см. [Лингвистика креатива 2009].

Когда-то Владимир Маяковский подробно описал процесс художественного творчества в своей статье «Как делать стихи».

Но вот свежий пример. Стихотворение Давида Самойлова «Черновик» – очередная попытка раскрыть кухню поэтической работы и, в частности, выявить, эксплицировать ход поиска нужного слова. Конечно, в каком-то смысле это имитация и упрощение реальных процессов, протекающих в сознании говорящего, но всё же попытка весьма ценная в лингвистическом плане.

Весна! (Зачеркнуто) Прекрасный март...
(Зачеркнуто) Голубоглазый март...
(Зачеркнуто) Весна вошла в азарт...
(Оставлено) Каракули (Та-ра-та)...
Читает март... Каракули сирени
Читает (Прочерк), как стихотворенье.

Весна вошла в азарт!
Каракули сирени
Читает (Прочерк) март
(Тара) стихотворенье.

Хоть ритмика строга,
Но вот она строфа:

Весна вошла в азарт!
Каракули сирени
Голубоглазый март
Читает в упоенье!

У петербуржца Александра Кушнера есть специальное стихотворение, посвященное роли вводных слов в процессе порождения текста. Для поэта вводные слова – текстообразующие элементы, облегчающие говорящему его деятельность:

Меня, как всех, не раз, не два
Спасали вводные слова,
И чаще прочих среди них
Слова «во-первых», «во-вторых».

Они, начав издалека,
Давали повод не спеша
Собратся с мыслями, пока
Не знаю где была душа
(«Вводные слова»).

А стихотворение того же Кушнера «Голос» – это просто готовый параграф пособия по нейролингвистике. Во второй половине XX века была экспериментальным способом подтверждена функциональная специализация полушарий головного мозга. Когда испытуемому блокировали работу левого полушария, то с помощью правого он мог создать грубый обобщенный образ структуры текста. А при «выключенном» правом полушарии, наоборот, текст анализировался с помощью тонких формально-логических операций. Эти результаты, полученные физиологами и нейрохимиками, давали основания лингвистам говорить о существовании «двух грамматик», локализованных в разных отделах головного мозга [Сахарный 1994: 9 – 14]. Как же данная проблема представлена в стихотворении Кушнера? Приведу несколько отрывков:

Мозг ночью спит, как сад в безветрии.
Клонилась речь на семинаре
К функциональной асимметрии
Его бугристых полушарий. [...]

В пространстве левом – опыт умственный
Прохладный, дышащий безликостью,
В пространстве правом – вещный, чувственный.
С шероховатостью и выпуклостью! [...]

Пространство левое, абстрактное,
Стремящееся в неизвестное;
Пространство правое, обратное,
Всегда заполненное, тесное...

Перед нами, можно сказать, «наука, положенная на музыку»... Но добавим, что это стихотворение Кушнера вызвало некое подобие ревности у другого уже упоминавшегося поэта – Дмитрия Сухарева (между прочим, доктора биологических наук, как раз занимающегося нейробиологическими исследованиями). У него та же самая проблематика предстает в ином свете; глубинный смысл – не следует профану касаться специальных тем.

Я ищу у амфиокса
Мозга клеточный исток,
Я проникся, я увлекся –
Вот он, свернутый листок!
Кушнер рядышком шныряет,
Миг – и тянется к листку,
И куда его швыряет? –
В набежавшую строку.

В сумме у нас получается хрестоматия, составленная из цитат на тему «лингвистическая рефлексия русских поэтов». Хотя это, конечно, лишь малая толика того выраженного отношения к языку, которое можно найти в стихотворных текстах. За пределами нашего внимания остались замечательные русские поэты – А.П. Сумароков и Ф.И. Тютчев, Велимир Хлебников и Саша Черный, Андрей Вознесенский и Олег Чухонцев... Не говоря уже о том, что поэтами в прямом смысле слова были и некоторые лингвисты: М.В. Панов, В.Г. Адмони, И.Н. Горелов, В.А. Карпов и др. – их творчество также заслуживало бы отдельного рассмотрения. Но и тот материал, который был проанализирован, показывает исключительную ценность поэзии не только как объекта, но и как источника лингвистических знаний. Нельзя, конечно, сказать, что в этих текстах реализуется некая цельная научная концепция. Но поражает их лингвистическая всеохватность: внимание поэтов не проходит мимо самых разных, даже малозначимых, особенностей языка.

Литература

Ахапкин Д. Н. «Филологическая метафора» в поэзии И. Бродского. Автореферат дисс... канд. филол. наук. – СПб., 2002.

БТСРЯ - Большой толковый словарь русского языка / Глав. ред. С.А. Кузнецов. – СПб., 1998.

Голанова Е.И. Как возникают названия. Книга для учащихся старших классов. – М., 1989.

Зубова Л.В. Языки современной поэзии. – М., 2010.

Лингвистика креатива: коллективная монография / Отв. ред. Т.А. Гридина. – Екатеринбург, 2009.

Мечковская Н. «И пространство торчит преискурантом». Число и слово в поэтике Иосифа Бродского // Количественность и градуальность в естественном языке. Quantität und Graduierung in der natürlichen Sprache / Herausgegeben von A. Kiklevič. – München, 2001.

Поэты о русском языке / Сост. Р.К. Кавецкая. 2-е изд. – Воронеж, 1989.

Сахарный Л.В. Человек и текст: две грамматики // Человек – Текст – Культура / Под ред. Н.А. Купиной, Т.В. Матвеевой. – Екатеринбург, 1994.

ТСРЯ - Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. Т. I – IV. – М., 1935 – 1940.

Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика / Сост. Ю.С. Степанов. – М., 1983.

Reuther T. Semantische Primitiva (Englisch, Russisch, Deutsch) // Slavistische Linguistik 2001. Referate des XXVII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Frankfurt/Friedrichsdorf, 11.-13.9.2001 / Herausgegeben von H. Kusse. – München, 2003.

©Норман Б.Ю., 2012

**СОВРЕМЕННЫЕ ГРАФО-ОРФОГРАФИЧЕСКИЕ
ИГРЫ: КОММУНИКАТИВНЫЕ УДАЧИ И НЕУДАЧИ
(на материале графиксатов русского языка
рубежа XX-XXI вв.)**

Т.В. Попова

**1. Графиксация как способ визуализации современной
письменной коммуникации**

В последнее десятилетие значительно вырос интерес современной лингвистики к письменной коммуникации, которая ранее представлялась достаточно изученной областью. Это обусловлено значительными изменениями письменной сферы общения, в частности – активизацией использования невербальных средств коммуникации, которые передают в тексте так называемую "визуальную" (= визуализированную) информацию". В современном письменном тексте помимо традиционных визуализирующих средств (иллюстраций, диаграмм, таблиц, рисунков, фотографий и т.п.) активно используются качественно новые иконически-вербальные элементы, которые получили название графиксатов, или графодериватов¹, поскольку в них

¹ В лингвистике пока не определен однозначно статус этих единиц: отмечается, что они находятся на пересечении таких классов слов, как дериваты, графические варианты слов и текстоподобные образования [подробнее см. Попова 2008, 2010, 2011, Иванова 2010 и др.], ср., напр., *Мы же Санкт-черт возьми-Петербург, женищина я-мечтаю-о-счастье* (последние 2 примера из [Изотов 1998: 38]) и *каждОМУ*. Поэтому термин *графиксаты* представляется более широким, охватывающим все лексемы, вовлеченные в современные графо-

обыгрывается, модифицируется графо-орфографическая форма слова. На рубеже XX-XXI вв. слова-гибриды создаются с использованием средств семиотических систем языковой и неязыковой природы: букв и цифр, букв и компьютерных знаков, букв и разных способов их выделения (с помощью подчеркивания, иного шрифта и под.): «На смену хакерам-одиночкам пришли «киберОПГ»» (<http://beta.news.rambler.ru/12717891/>), написание названия фирмы «Форпост» со стилизованным изображением буквы П в виде средневековой охранной башни; незуальное написание имени Екатеринбурга, сочетающее в себе кириллицу, латиницу, пунктуационные знаки (кавычки-елочки), смайлик и рисунок: *Ye © Дерин«бург»* (значок Ω изображен похожим на фигурку свернувшего клубочком кота, что и дает звуковой комплекс «кот» /или «кат» в безударном положении/); замена буквы О в вывеске «Кофейня» на зернышко кофе (Санкт-Петербург, июль 2010), в названии «Автомгазин» - на стилизованное изображение шины или колеса (Екатеринбург, 2010), в указателе «Европа» - на окружность из звездочек и т.п.

• **Сферы распространения графиксации в русском и иных языках.** В настоящее время сфера распространения графиксатов в письменной коммуникации чрезвычайно широка. Первоначально эти лексемы 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. графиксаты все чаще становятся результатом креативной деятельности носителей языка, следстви-

орфографические игры. В то же время среди этих окказиональных новообразований явно доминируют графодериваты.

ем языковых игр разных типов. Поэтому такие номинации употребляются повсеместно: в СМИ, в рекламе, в Интернете, в SMSках, в названиях городских объектов (кафе, магазинов, банков и т.п.), ср. бистро «*СТОПКА*», магазин «*CLASSIC-мебель*», предприятие по авторемонту «*АвтоZONA*»; программа на MTV о жизни знаменитостей «*Starmpek*»; «*Deadyшки*» (рок-группа); «*Newвинка*» (надпись на аудиокассете) и под.

Креолизованные производные в XXI в. начали активно использоваться даже в тех сферах коммуникации, которые ранее характеризовались строго нормативным оформлением, в частности, графо-орфографические игры широко распространяются в области книгоиздания. В настоящее время графиксаты активно используются для номинации самых разных объектов, связанных с книгами: при названии издательств («*Book-ПРЕСС*»), серий книг («*Антикарма*», «*SMS – марафон*», «*SPA-салон на дому*» (серии издательства «Центрполиграфа»), 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 любoff/on. М., Росмэн. 2005* и под. Интересно, что графодериваты используются при оформлении обложек книг разных жанров и разного содержания, не только художественных, но и научно-популярных².

Следует отметить, что подобные образования свойственны не только русскому языку: наличие графодериватов отмечено в английском, испанском, немецком, многих славянских языках. Л.П. Амири анализирует многочисленные случаи графических игр в американской и английской рекламах: «*REVOLVOLUTION*» (“Volvo” – название рекламируемой марки машины + удовольствие); «*FORDiesel ranger 2003*» (реклама автомобиля марки “Ford (Амири 2007: 12-15). В Испании (г. Гранада, сентябрь 2010 г.) один из магазинов очков имеет название «*CentrO Optica*», причем конечное *O* первого слова и начальное *O* второго соединены сверху дужкой и имитируют пенсне, дублируя

² Подробнее см. Попова 2009: 147-176.

идею предназначения данной торговой точки. В Белоруссии в одном из магазинов во время поста (май 2009 г.) продавался хлеб с надписью «*ПОСТный продукт*», в магазине часов «Луч» висела реклама «“Луч” – ЛУЧший магазин часов “Луч”». В польской газете в названии турагентства «*Almatour*» (г. Гданьск) петелька первой буквы *a* заменена на значок глобуса, в названии агентства «*Alltravels*» латинская *V* заменена значком галочки (птички), выступающей над основной строчкой, что "метафоризирует" это название: «Путешествуй с нами так же легко, как летают птички!» или «Возьми на заметку, запомни!» (знак галочки). Ряд примеров любезно предоставлены автору Катаржиной Чамески (Katarzyna Czarneska): название товарищества с ограниченной ответственностью «МедиаФормат»: «*Media4mat sp. z o.o.*» (<http://www.echomiasta.pl/>), название популярных в Польше романа и фильма „*S@motność w sieci*” (<http://www.wisniewski.net/samotnosc.html.html>).

Широкое распространение вербально-иконических лексем, появление новых средств их визуализации обуславливает необходимость теоретического осмысления этих явлений: определения их природы, типологии, функционально-прагматического потенциала, причин появления и роли в письменной коммуникации, в частности – в формировании ее удачности или неудачности.

- **Сущность графикации.** Графодериваты (и шире – графиксаты) представляют собой некие гибриды, образования вербально-иконической природы. Их креолизация может создаваться разными средствами – сочетанием в рамках слова:

- элементов одного языка, но разных хронологических пластов: *КоммерсантЪ* - сочетание современной и дореволюционной (до 1917 г.) кириллицы;

- разнофункциональных элементов одного языка: **БлокНОТ, РОКовая** *ночь с Александром Ф. Скляр*ом (программа телепередач // <http://www.tvkultura.ru/theme.html?id=9602&cid=370>) – неузвальное использование прописных и строчных букв, «*Аз’арт*» (название рубрики об азах искусства в журнале «Огонек») – сочетание букв и апострофа в иной, нетрадиционной

функции; «*Замри-умри-воскресни*» (название фильма // <http://news.mail.ru/incident/2801809/>) – использование дефиса в неузуальной функции; «*спасиБо(з)де Ты(?)*» (однострочное стихотворение А. Альчук³;

- элементов разных языков, в основном сочетанием латиницы и кириллицы: *Zorro-мобиль*, *Nissan представил 370Z* (Интернет-реклама на Mail.ru, 21/11/2008), *Английский с EXTRAудовольствием. 2 часть* (название учебного пособия 2006 г.); *Жанр постановщики спектакля определили необычно – зонг-story на одном дыхании* (<http://www.e1.ru/afisha/ events/theatre/2009/12/26/>);

- элементов языка и цифрового кода: *вне100 слов* “вместо ста слов” (<http://vmestoslov.info/>);

- элементов языка и идеограмм: значков Интернета, знаков валюты и т.п.: *Шпецены* (специальные цены); *€окна* (европейские окна); *Ч@Т* «Дебют перв ☉ курсник@: Ч@Тное мнение_» (газета «ТЭФтонский орден», 09.12.2005); «*reality-музикл www.СИЛИКОНОВАЯ ДУРА.net – проект NEXT*» (<http://www.e1.ru/afisha/events/theatre/2009/12/26/>);

- элементов нескольких систем: *В пятницу, 29 января, в Екатеринбурге открывалась выставка "Музей г-на Че(хова) - знакомого незнакомца", на которой представлены уникальные экспонаты о пребывании Чехова на Урале* (сайт Е1, 29.01.2010) – сочетание латиницы, кириллицы, скобок; *Все НовоЕ, ЖеNский дЕнь, Немного истории, ЖеNскиЕ штучки, НЕобходимые знания, ПрикладNные науки* (названия рубрик в молодежном журнале «*НЕгазета*»); название повести С. Вебер «*LOVELESS: Повесть о НЕнастоЯщей ЖенщинеЕ*» /М., 2007/ – сочетание ки-

³ Н.А. Фатеева отмечает, что в современной литературе знаки препинания, приобретая иконичность, начинают выполнять графическую функцию выявления системы отношений и функций в тексте, что позволяет им образовывать самостоятельные тексты (цикл «Стихи из трех элементов» Г. Сапгира -- «Вопрос», «Подтекст», «Спор» и т.д.; ср. также «Талисман» Ры Никоновой, состоящий из одной большой точки) (Фатеева // <http://spintongues.msk.ru/fateyeva.htm>).

риллицы, латиницы, неузуального употребления прописных и строчных букв и цвета⁴.

• **Виды графикации.** Учет средств создания слов-«кентавров» позволяет выделить несколько типов графикации. При этом целесообразно учитывать такие виды материальных средств, используемых при создании графикатов, как знаки языка / знаки других кодовых систем (цифровых, компьютерных и др.), элементы одного / нескольких языков, сегментные / суперсегментные средства графо-орфографического оформления слова. Это позволяет выделить внутри графикации моно-, поли-, кодо- и типографиацию.

Монографикация предполагает создание неолексем графическими средствами одного языка: *до-история*, *(бес)порядок*, «ФБР ФаБРикует», *БУШечное мясо* (АиФ, 2004, № 37), «*Победила СПеСь*» (Известия. 6.04.2000), **полиграфикация** – графическими средствами разных языков «*STARость – не радость*», «*Концерт Земфиры*»; **кодографикация** – средствами разных кодовых систем, одна из которых не является естественно-языковой: «*На100ящие сейфы*», «*Кур\$ валют*», «*€окна*, «*Ин@родный артист*» (нумеро-, инето-, пиктографикация); **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 золота все звончей. / Казна – известно чья? / А я – чей казначей?*» (В. Высоцкий). Возможна и **комбинированная графикация** – создание неолексем с помощью сочетания средств вышеприведенных разновидностей графодеривации: «*Web-издания*» (полиграфикация + типографикация / дакографикация “выделение полужирным”/), «*PR-компания*» (полиграфикация + дакографикация), «*Re:акция*» (моногра-

⁴ Продуктивность в современных русских текстах слов с приставкой **НЕ-** позволила Н. А. Фатеевой говорить о «не»-поэтике русской литературы рубежа XX-XXI вв. (Фатеева 2003).

фиксация /бипунктуализация/ + полиграфиксация + дакографиксация)⁵.

Широкое распространение графо-орфографических игр со словом и текстом обуславливают разносторонний интерес лингвистов к ним.

• **Основные направления изучения семиотически осложненных единиц коммуникации.** В настоящее время наблюдается рост исследований, посвященных лингвистике семиотически осложненных единиц коммуникации, в частности, появляются работы, посвященные видеовербальному (поликодовому / креолизованному / составному) тексту, средствам пара- и метаграфемике, собственно графодериватам. Первой проблеме посвящены исследования таких ученых, как Е. Е. Анисимова, В. М. Березин, М. А. Бойко, Л. С. Большаянова, Н. С. Валгина, Л. В. Головина, Е. В. Горина, А. Ю. Зенкова, О. Л. Каменская, А. Г. Кирилов, Э.А. Лазарева, Н. В. Месхишвили, О. В. Пойманова, Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов, Чудакова Н. М., L. Bardin, V. Karlavaris, S. D. Sauerbier и др.

Проблемы пара- и метаграфемике рассматриваются Л.Ю. Бабаковой, Т.М. Григорьевой, Е.В. Дзякович, И.Э. Клюкановым, Э.Г. Куликовой, А.Б. Плотниковым, Т.И. Поповой, Ю.А. Сорокиным, Л.Г. Фещенко, В.И. Чепурных, Т.Л. Шубиной и др.

В настоящее время сформировалось несколько научных школ, уделяющих значительное внимание графодериватам: 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 и др.), «сибирская» школа, рассматривающая графодериваты языкового пространства города (Т.М. Григорьева, Л.А. Араева). Разрабатывается эта проблема и в рамках уральской школы «Лингвистика креатива» (Т.А. Гридина, Н.И. Коновалова, Т.В. Попова и др.).

⁵ Подробнее о видах и подвидах графиксации см.: Попова 2009.

Аналогичные проблемы поднимались и на Интернет-конференции «Кириллица – Латиница - Гражданица», прошедшей 15 марта – 15 апреля 2009 г. [Режим доступа: http://www.mion.novsu.ac.ru/gev/projects/cur/cur_1. – Дата доступа: 12.04.2009].

• **Причины появления графикастов в современной письменной коммуникации.** Значительное внимание лингвистов к визуальным средствам письменной коммуникации обусловлено ее особенностями – теми языковыми и семиотическими процессами, которые характеризуют коммуникацию рубежа XX-XXI вв.

Появление креолизованных единиц в русской речи рубежа XX-XXI вв. не случайно. Оно связано с качественно новым этапом развития современной коммуникации, который характеризуется, с одной стороны, демократизацией и относительной нестабильностью языковых (шире – коммуникативных) норм, с другой – обвальным ростом передаваемой информации и стремлением распределить ее по нескольким каналам восприятия, что приводит к ее частой визуализации. В современной коммуникации наблюдается «эскалация изображения», идет постоянное преобразование собственно речевой коммуникации в видеовербальную (Анисимкова 2003: 10).

А. Бергер полагает, что мы «живем в “информационном” обществе, где получаемая информация имеет преимущественно визуальный характер. <...> Визуальная коммуникация стала центральным аспектом жизни человека, и значительная ее часть осуществляется косвенно, символическими средствами: словами, знаками и символами всех видов» (Бергер 2005: 18).

По мнению П. Родькина, «по ряду многих причин сегодня бытие делогоцентрируется, происходит визуализация мира. Текст заполняется изображением. Это не ново для культуры, но современные технологии во многом фатализируют этот процесс. <...> текст и визуальное изображение становятся на один равнозначный уровень, переходя тем самым в другую, более высокую, структурную систему. <...> повышение уровня критической массы визуальной культуры до линии мертвого горизонта

и будет определять развитие искусства и перемены, которые грядут» (Родькин <http://lamp.semiotics.ru/textual.htm>). Как отмечает В. М. Березин, "уровень интегрированности всех изобразительных средств, равно как и других знаковых образований, в единое текстуальное пространство печатных и электронных изданий весьма высок" (Березин 2003: 162).

О.Л. Каменской отмечает: "эскалация изображения" не только знаменует собой качественно новый процесс развития речевой коммуникации, но и отвечает первостепенным потребностям современного общества (Каменская 1996).

К причинам активизации графикастов в русской речи рубежа XX-XXI вв. можно отнести и следующие факторы.

Во-первых, усиление в современном общении не только визуального аспекта, но и личностного и творческого начал, причем в условиях демократизации коммуникации и нестабильности языковых норм. Графодериваты – яркий пример этого.

Во-вторых, графикация 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-третьих, графикация, порождающая неоднозначность истолкования графикаста, 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 словообразования [Н.А. Николина], отражает «катастрофический распад реальности» [Эпштейн 2000: 138], окружающей современного человека и воспринимаемой им, а также диффузность, нестабильность, текучесть его картины мира.

В-четвертых, распространению креолизованных графиксатов способствуют и такие особенности сознания современного человека, как клиповое мышление, требующее краткости, лаконичности, максимальной экспрессивности и визуализации текста. Подавляющее большинство графиксатов отвечают этим требованиям. По мнению Н.Д. Голева, это приводит к усилению холистичности восприятия письменного текста, к опоре на его визуальную, идеографическую составляющую [Голев 2009].

В-пятых, визуализация информации обусловлена усилением лингвомаркетологической функции современного текста: графиксаты первоначально появились в технических текстах, в конце XX в. – рекламе, СМИ и художественных текстах. Распространение креолизованных лексем 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-шестых, 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].

Приведенные выше наблюдения обнаруживают неоднородность причин, вызвавших появление и активизацию графиксации в современной письменной коммуникации: они носят социально-культурологический, психологический, маркетинговый, собственно языковой и иной характер, но все они свидетельствуют о том, что это не случайное явление в современной речи, в современном тексте.

Если появление креолизованных единиц в письменной коммуникации не случайно, а закономерно, если они широко распространены в разных сферах и разных национальных языках,

если они обнаруживают явную корреляцию с процессами текстообразования и тенденциями развития современной коммуникации в целом, то представляется целесообразным (и даже необходимым) более тщательно проанализировать роль креолизованных слов в коммуникации и их вклад в обеспечение успешности или неуспешности общения.

2. ГРАФИКСАТЫ И КОММУНИКАТИВНЫЕ УДАЧИ И НЕУДАЧИ В ПИСЬМЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ

- **Современная лингвистика о признаках коммуникативной удачи / неудачи.** В современной лингвистике разработана теория коммуникативных неудач (КН): определена их сущность, основные признаки (недостижение цели речевого акта его инициатором, дисгармонизация сложившихся между собеседниками отношений), типология КН, вызывающие их причины. Первую классификацию коммуникативных неудач в рамках ТРА дал Дж. Остин [Остин 1986, 35]. Более полная их классификация по источникам и последствиям предложена в [Городецкий, Кобозева, Сабурова 1985]. Эти проблемы разрабатывали и другие исследователи⁶.

Причины КН разнообразны, многие обусловлены особенностями языковых средств, использованных в тексте: их омонимичностью (в разных социолектах), дейктическим характером значения, обуславливающим ситуативно меняющуюся референцию слова, узуальностью или окказиональностью текстовых единиц и под. Рассматриваемые графиксаты входят прежде в последнюю группу: именно их необычность привлекает к ним внимание, но и создает проблемы для их понимания и интерпретации.

Удачность или неудачность использованных в коммуникации средств может быть проанализирована в двух аспектах: с точки зрения продуцента (автора) текста и с точки зрения реципиента (человека, воспринимающего текст). Критерии успешности или

⁶ Библиографию КН см.: Базылев 2005 и др.

неуспешности их деятельности различны. Автору важно найти средства, адекватно и полно передающие его замысел и основное концептуальное содержание; реципиент же стремится максимально полно и глубоко воспринять авторскую мысль, опираясь на средства, использованные при порождении текста.

Представляется, что второй аспект – аспект восприятия графикастов – исследован в значительно меньшей степени, чем проблемы их создания автором. Как уже отмечалось выше, лингвистами осмыслена сущность, семантико-структурные и функционально-прагматические особенности и механизмы создания современных графикастов⁷. Поэтому в данной работе успешность в использовании графодериватов в тексте будет определяться по глубине восприятия адресатами манифестируемой графикастами информации, что будет определяться посредством анализа результатов свободного ассоциативного эксперимента.

• **Определение семантической глубины (сложности) графодеривата** требует, в свою очередь, анализа семантико-функционального диапазона каждой такой единицы в тексте.

Для анализа были выбраны графикасты разных видов, обладающие примерно одинаковой структурной сложностью, но разным семантическим и функциональным потенциалом: это лексемы *Аз'арт*, *веАер*, *встреч@ться*, *(не)было*, *PRямой* (в сопоставлении с *прямой*), *SOSунки*, *VIP-зал*. Три из них относятся к полиграфикастам (*PRямой*, *SOSунки*, *VIP-зал*), два – к монографикастам (*Аз'арт*, *(не)было*) и два – к кодографикастам (*веАер*, *встреч@ться*). Все они созданы с включением в состав узуального слова знака, способного к самостоятельному функционированию, что существенно облегчает их восприятие и осознание.

Семантика графодериватов неодинакова по степени сложности, многоплановости, фразеологичности. Значение ряда графодериватов отличается от значения их производящих только коннотативными семами, свидетельствующими об иной стилистической окраске графодеривата, о его принадлежности к неофи-

⁷ См. Попова 2009.

циальному, игровому и т.п. общению, таковы, в частности, производные *вечер*, *пלי7ка*, *сан7техника*, *ски7ки*. Семантика выше приведенных графодериватов может быть расшифрована однозначно: *вечер* манифестирует только вечер со всеми присущими ему климатическими и социокультурными особенностями; цифра 4 в составе этого существительного манифестирует оттенок временной привязанности слова к рубежу XX-XXI вв., указывает на его современность.

Столь же однозначен полиграфиксат *VIP-зал*, выполняющий собственно номинативную функцию. Его значение – ‘зал для особо важных персон, для VIPов’ – имеет коннотативную сему, фиксирующую хронологическую привязку к современности. Пределы его интерпретации обусловлены осмыслением понятия «ВИП-персоны и присущие им качества».

К этой же группе примыкает графиксат *встреч@ться*, который номинирует как реальную встречу людей, так и их виртуальное общение в Интернете со всеми присущими таким видам общения особенностями.

В других креолизованных производных инокодовых, невербальный элемент существенно усложняет семантику производящего и не позволяет описать ее столь однозначно и определенно, как у выше приведенных слов: например, *€окна* – это не просто окна, конструкция которых аналогична строению окон в домах Европы. Это окна высокого качества; окна, аналогичные зарубежным; окна, созданные с использованием новейших технологий; окна надежные, удобные, современные; окна, свидетельствующие об определенном статусе и достатке их владельцев, и под. Выделенные смыслы являются имплицитными, но легко восстанавливаются из контекста благодаря присутствию знака евро. Набор таких смыслов не является закрытым множеством: читатель может извлечь и иные ассоциативно-образные и логически выводные компоненты речевой семантики графодеривата *€окна*⁸.

⁸ О стратегиях креативности личности см. Гридина 2009.

К этой группе лексем относятся также графодериваты *PRямой*, *Аз'арт*, *(не)было*, *SOSунки*. Резкий сдвиг в значениях таких полиграфиксатов обычно связан с тем, что латинизированный элемент совпадает с самостоятельным словом или морфемой, ср.: *PRямой* и *PR* «пиар, связи с общественностью»; *Аз – азы*, *арт*; *SOS* и *сосунки*. Семантика таких графиксатов многопланова, неопределенна и полиинтерпретативна⁹.

Например, название статьи «*PRямой разговор с народом*» («Моск. комсомолец», 2006, № 220) актуализирует связь разговора с пиаром и ПР-технологиями: *прямой + PR → PRямой*. ПР-технологии не предполагают прямого, честного и открытого разговора: современная практика показывает, что их цель – формирование благоприятного имиджа власти в глазах народа – позволяет использовать любые средства. Поэтому дериват *PRямой* приобретает почти антонимичное 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 и нуждающиеся в экстренной помощи».

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.

⁹ Учитывая высокий уровень интерпретативности и неопределенности семантики графодериватов Д.В. Гугунава предлагает называть подобное словообразование виртуальной деривацией [Гугунава 2003: 20-21].

Семантика графиксатов, выбранных для ассоциативного эксперимента, неодинакова и в ином аспекте – по степени зависимости или независимости их значения от контекста: конситуативного или культурологического.

Среди графодериватов есть слова со свободным значением, для восприятия которого не нужна поддержка контекста, во всех контекстах они воспринимаются одинаково. В основном это номинативные единицы, аналогичные таким, как: *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.

Большая часть графодериватов обладает связанным значением: для их понимания необходимы знания о конкретной или культурно-социальной и национально-исторической ситуации, обусловившей их создание. В первом случае они обладают контекстно-связанным значением, во втором - культурологически-связанным. Так, для того чтобы понять значение графодеривата *заКАННчивается*, необходимо иметь знания о международном кинофестивале в Каннах. К таким же дериватам с культурологически-связанным значением можно отнести следующие: *МАВ-Роди* *сделал свое дело* (Огонек, 2003, №7); *ФИЛЬТруй* *базар* (КП.30.06.04); *заКАННодатели* *стиля* (КП. 11.05.05); *Чем заКАННчивается кино?* (КП.21.05.05); *КАННай* *отсюда*, *Голливуд* (Экспресс газета, 2005, №20); *ЗаКРЫМа* *бывшей родины* (АиФ, 2004, №29) (последние 5 примеров графодериватов найдены С.В. Ильясовой)¹⁰.

Примером графодеривата с контекстно-связанным значением может быть сочетание слов *Бес смертный* в названии романа А. Рыбина (М., Книжный клуб 36.6, 2007): восприятие этого сочетания слов как переразложения прилагательного *бессмертный* наиболее вероятно при условии его соотнесения с содержанием

¹⁰ Конечно, для понимания любого графодеривата необходимо знание тех реалий, которые названы составляющими его элементами, например, цифры 4 или значка @ (*вечер, встреч@ться*), но такие знаки – в силу своей употребительности – широко известны всем в отличие от приведенных примеров.

данного романа. Разумная расшифровка лексемы *МНОГИЕ* как «многие ноги / ноги многих» возможна только в контексте рекламы: *Замечательная обувь / нового сезона. / МНОГИЕ / выбирают нас!* (Екатеринбург, реклама, магазин «Мир обуви», ЖБИ, 2007/).

Представляется, что свободным значением обладают дериваты *ве4ер, встреч@ться, (не)было, VIP-зал*, культурологически-связанным – *Аз'арт, РРямой* (для правильной интерпретации последних необходимо знание таких явлений, как историческое название первой буквы русской азбуки – азъ – и ее соотношения с современным субстантивом *азы*; знание явления эпохи перестройки *РР, ПР*); контекстно- и одновременно культурологически-связанным – имя существительное *SOSунки*. Его корректное, предусмотренное автором осмысление возможно только при учете как интернационального сигнала *SOS* («просьба о спасении терпящих бедствие»), так и предмета статьи – бедственного положения младенцев. При отсутствии последнего референтного ограничителя возникают ассоциативные связи не только с младенцами, но и с молодыми людьми подросткового возраста, которых часто называют сосунками из-за отсутствия практического опыта и некоторой беспомощности в делах.

Таким образом, степень семантической сложности графодериватов, выбранных для ассоциативного эксперимента (см. табл. 1), может быть определена с учетом таких их особенностей, как характер значения (свободное / связанное), его определенность или неопределенность, тип функциональной нагрузки (номинативная функция либо экспрессивно-игровая), – и «измерена» количественно: степень семантической сложности графиксата возрастает с номером группы.

Все графиксаты распределяются по 4 группам. Первую составляют семантически простые лексемы, называющие какую-либо новую реалию без намека на языковую игру формой, что придает их значению определенность, одноплановость и независимость от контекста. К ней относится графиксат *VIP-зал*, который истолковывается однозначно: «зал для особо важных персон – *VIPов*».

Таблица 1. Степень семантической сложности графикастов, выбранных для ассоциативного эксперимента

Графодериват	Семантически определено/неопределено (+/-)	Функция: номинативная или экспрессивно-игровая	Свободное или связанное значение	Степень семантической сложности графодеривата
<i>Аз'арт</i>	Неопредел.	Экс-игр.	Связанное	IV
<i>ВеАер</i>	Определ.	Экс-игр.	Свободное	III
<i>встреч@ться</i>	Определ.	Экс-игр.	Свободное	II
<i>(не)было</i>	Неопредел.	Экс-игр.	Свободное	II
<i>PRямой</i>	Неопредел.	Экс-игр.	Связанное	IV
<i>SOSунки</i>	Неопредел.	Экс-игр.	Связанное	IV
<i>VIP-зал</i>	Определ.	Номинат.	Свободное	I

Вторая группа состоит из графодериватов с контекстно-свободным, достаточно определенным значением, допускающим небольшое количество осмыслений, и графически модифицированной формой. Так, глагол *встреч@ться* допускает истолкование только как «контакт людей в “нормальном”, социальном пространстве и/или в Интернет-пространстве».

В эту же группу входит графодериват *(не)было*, форма которого носит неузуальный, игровой характер, но значение свободно (глагол одинаково осмысляется и в контексте философского трактата, и вне него) и определено: размышления о причинах

окационального написания глагола и референте последнего обуславливают осмысление графиксата как средства обозначения состояний трех видов – существование чего-л./ не существование / одновременное существование и несуществование в каком-то особом бытии. Других интерпретаций быть не может.

Третью группу образует существительное *вечер*, необычное написание которого позволяет сделать несколько предположений о его семантике: «это вечер в 4 часа»; «вечер, в котором принимают участие четверо»; «обычный вечер» с искаженным написанием, обусловленным тем, что русская буква *Ч* похожа на цифру *4*, или тем, что в словах *вечер* и *четыре* есть созвучие *ЧЕ*. Это формально-экспрессивный графиксат со свободным (контекст не конкретизирует его осмысление), определенным значением, почти не обогащающим семантику узуального прототипа.

Четвертая группа объединяет графодериваты *аз'арт*, *PRямой*, *SOSунки*, семантика которых существенно модифицируется иноязычным элементом (латинизированные элементы *PR*, *SOS* или осознаваемый заимствованный корень *арт* в узуальном *азарт*, появившийся в результате членения существительного апострофом), а потому неопределенна, зависима от контекста и не может быть однозначно воспринята вне его. Представляется, что именно такие графиксаты обладают максимальной семантической сложностью и проблемностью в восприятии.

• **Ассоциативный эксперимент как способ определения коммуникативной удачности / неудачности графиксата.** Коммуникативно удачными (с точки зрения воспринимающего) целесообразно признавать графиксаты, семантика которых легко и достаточно полно «распознается» большинством читателей. Процесс восприятия значения (смыслового ореола) такой гибридной, поликодовой лексемы можно смоделировать в свободном ассоциативном эксперименте.

В последнем участвовали 48 студентов I курса Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург, сентябрь 2010 г.), выбравших специальность «Перевод и переводоведение». Данная группа пред-

ставляется «удобной», показательной для запланированного эксперимента, поскольку это молодежь, которая выросла и сформировалась в окружении большого количества таких гибридных, вербально-иконических единиц и не испытывает дискомфорта при их интерпретации. Эти студенты выбрали филологическую специальность, что позволяет предположить наличие у них языкового чутья и некоторые способности к интерпретации текста, в том числе с полиграфиксатами (все они сдавали вступительный экзамен по иностранным языкам). В то же время они еще близки обычным, средним носителям языка, так как не обладают значительным объемом специальных лингвистических знаний. Представляется, что особенности восприятия графиксатов разной семантической сложности именно этой группой реципиентов можно экстраполировать и на более широкие слои носителей современного русского языка, а степень осознания студентами-первокурсниками семантики графиксатов – считать признаком коммуникативной удачности или неудачности анализируемого языкового средства.

В ходе ассоциативного эксперимента реципиентам предлагалось записать 3 первые слова (реакции), которые придут им в голову при прочтении слов: *Аз'арт, ве4ер, встреч@ться, (не)было, РРямой, прямой, SOSунки, VIP-зал*. В эксперименте «участвовало» также узуальное прилагательное *прямой*, результаты его восприятия при сопоставлении с реакциями на графодериват *РРямой* позволили выявить некоторые особенности восприятия графодеривата, имеющего в русском языке омофонический аналог.

• **Особенности восприятия графиксата и узуального слова-прототипа** (на примере лексем *прямой, PR* и *РРямой*). Для первого ассоциативного эксперимента была выбрана пара слов *прямой – РРямой*, так как:

- а) эти слова активно употребляются в современном русском языке;
- б) в графиксате есть латинизированный элемент, который равен самостоятельному слову и должен хорошо осознаваться;

в) это экспрессивно-игровой дериват, семантика которого подверглась значительному изменению, новые семы должны осознаваться, иначе восприятие такого графиксата неполноценно или невозможно;

г) в графиксате значительны смысловые приращения антонимичного и оценочного типа, которые должны проявиться в появлении соответствующих реакций.

Согласно «Словарю русского языка» РАН (МАС, в 4 тт., М., 1984-1986) система значений прилагательного *прямой* выглядит следующим образом:

1. Ровно вытянутый в каком-л. направлении, без изгибов.
П. линия. П. путь.
// Идущий напрямик.
// Гладкий, невьющийся (о волосах).
// Расположенный в центре, не сбоку. *П. пробор.*
// Не сутулый, не согнутый. *П. стан.*
2. Осуществляющий непосредственную связь чего-л. с чем-л. *П. связь.*
3. Непосредственный, без промежуточных ступеней. *П. выборы.*
// Непосредственный, ближайший. *П. обязанность.*
4. Откровенный, правдивый. *П. человек.*
// Выражающий откровенность, правдивость. *П. взгляд.*
5. Явный, открытый. *П. вызов, п. обман. П. улики.*
// Несомненный, очевидный. *П. польза.*
6. Буквальный, не переносный. *П. значение.*
7. Прямая линия.
8. Такой, при котором уменьшение (или увеличение) одного вызывает уменьшение (или увеличение) другого. *П. зависимость.*

Анализ этих значений позволяет выявить несколько сфер, с которыми соотносятся лексические значения прилагательного *прямой*: пространство географическое (знач. 1 и 2), пространство временное (знач. 3), пространство социальное, включающее

блоки: математика (знач.7 и 8), человек, его части (оттенки знач. 1), поведение (знач.4 и 5), в том числе речевое (знач.6).

Была выдвинута гипотеза: введение элемента **PR** в русское прилагательное **прямой** должно изменить состав и удельный вес реакций разных смысловых блоков в ассоциативных полях этой пары:

1. Реакции должны стать более разнообразными;
2. Полиграфиксат **PRямой** должен порождать реакции на компоненты, вносимые латинизированным элементом **PR**;
3. Должен уменьшиться удельный вес реакций на прямые значения адъектива и увеличиться на переносные, в частности на значение, связанное с речевой деятельностью и с воздействующей речью на адресата;
4. Должны быть наведенные контекстом отрицательно-оценочные реакции;
5. Должны усилиться реакции антонимического типа вследствие изменения лексического значения деривата.

В эксперименте принимали участие студенты (УГТУ-УПИ, 2008), которые выполняли задание в соответствии со следующей инструкцией: «Запишите первые 3 слова, которые приходят Вам на ум при чтении следующих слов...», причем одной группе студентов предъявлялись слова в кириллическом написании: *прямой*, а также *настоящий*, *вечер*, *чат*, *реакция*, *немного*, второй – полиграфиксаты: *PRямой*, а также *на100ящий*, *ве4чер*, *ч@т*, *ге:акция*, *НЕмного*.

Прилагательное **прямой** вызвало следующие реакции: *без комплексов*, *без линий*, *бескомпромиссный*, *взгляд*, *вопрос*, *выговор*, *гладкий*, *горизонт*, *грубый*, *диалог*, *длинный*, *дорога*, *злость*, *искренний*, *квадрат*, *косвенный*, *косой*, *кривой*, *легкий*, *линейка*, *линия*, *луч*, *настоящий*, *не кривой*, *нос*, *объект*, *одинаковый*, *осанка*, *отказ*, *откровенный*, *откровенность*, *открытость*, *открытый*, *параллель*, *поток*, *правильный*, *просто*, *прямолинейный*, *путь*, *резкий*, *ровный*, *скучный*, *спина*, *стол*, *твердый*, *текст*, *толстый*, *тупой*, *угол*, *улица*, *человек*, *человек*, *четко выражающий свои мысли*, *честность*, *честный*, *эфир* (46 разных реакций).

Прилагательное **PRямой** – реакции *PR*, *акция*, *белый*, *быть довольным*, *взгляд*, *воздействие*, *волевой*, *волос*, *волосы*, *высказывание*, *вытянутый*, *геометрия*, *гладкий*, *длина*, *длинный*, *дорога*, *идеальный*, *конкретный*, *контакт*, *красивый*, *легкий*, *линейка*, *линейный*, *линия*, *луч*, *математика*, *мысли*, *надежный*, *не скрытный*, *негибкий*, *осанка*, *открытость*, *перелет*, *пиар*, *плоскость*, *поверхность*, *пол*, *правда*, *правдивость*, *промоутер*, *прямолинейный*, *путь*, *разговор*, *раскручивание*, *резкий*, *реклама*, *ровный*, *связь с общественностью*, *сдержанный*, *сокращение*, *стол*, *столб*, *точный*, *уверенный*, *угол*, *удобный*, *улица*, *упрямый*, *условное обозначение*, *характер*, *человек*, *чертеж*, *честность*, *честный*, *четкий*, *эфир* (66 разных реакций).

Эти реакции могут быть сгруппированы (см. таблицу 2).

Таблица 2. Состав реакций на стимулы *прямой* и *PRямой*

ПРОСТРАНСТВО	Состав реакций с указанием их количества	
	Стимул <i>Прямой</i>	Стимул <i>PRямой</i>
1. ГЕОГРАФИЧЕСКОЕ	<i>гладкий 1, зонтик 1, длинный 2, дорога 5, объект 1, поток 1, путь 2, стол 1, улица 1, косой 2, кривой 3, не кривой 2, ровный 5</i>	<i>улица 1, путь 3, дорога 4, столб 1, стол 1, пол 1, поверхность 2, перелет 1, вытянутый 1, ровный 8, гладкий 1, линейный 1, длинный 1</i>
2. ВРЕМЕННОЕ	-	-
3. СОЦИАЛЬНОЕ		
3.1. ПР	-	<i>реклама 4, пиар 2, PR 2, связь с общественностью 1, акция 1, промоутер 1, раскручивание 1, эфир 1</i>
3.2. математика	<i>без линий 1, квад-</i>	<i>угол 2, луч 1, ма-</i>

Раздел III. Креативные языковые техники

	<i>рат 2, параллель 1, угол 7, одинаковый 1, тупой 1. линейка 3, линия 7, луч 1</i>	<i>тематика 1, геометрия 1, чертеж 1, линия 11, линейка 2, плоскость 1</i>
3.3. человек		
<i>3.3.1. человек в целом</i>	<i>человек 6</i>	<i>человек 5</i>
<i>3.3.1. его части</i>	<i>взгляд 1, нос 1, осанка 2, спина 1</i>	<i>волос 1, волосы 2, осанка 1, взгляд 1</i>
<i>3.3.2. поведение</i>	<i>без комплексов 1, бескомпромиссный 1, грубый 1, злость 1, искренний 1, косвенный 1, настоящий 1, открытость 1, открытый 1, правильный 3, прямолинейный 3, скучный 1, твердый 11, тупой 1, честность 1, честный 1</i>	<i>воздействие 1, честность 1, честный 1, открытость 1, не скрытный 1, правдивость 1, правда 1, негибкий 1, резкий 1, упрямый 1, волевой 1, надежный 1, конкретный 1, четкий 1, точный 3, удобный 1, прямолинейный 2, сдержанный 1</i>
<i>3.3.3. речевое поведение</i>	<i>вопрос 1, выговор 1, диалог 1, отказ 1, откровенный 1, откровенность 3, резкий 2, текст 1, человек, четко выражающий свои мысли 1, эфир 2</i>	<i>характер 2, мысли 1, высказывание 1, контакт 1, разговор 5, эфир 1, условное обозначение 1, сокращение 1.</i>

В таблице 3 отражены количественные характеристики смысловых полей анализируемых стимулов.

Таблица 3. Количественные характеристики смысловых полей стимулов *прямой* и *РРямой*

ПРОСТРАНСТВО	Реакции (количество/ в %) на стимулы	
	<i>Прямой</i>	<i>РРямой</i>
1. ГЕОГРАФИЧЕСКОЕ	27 / 25,5	26 / 25,2
2. ВРЕМЕННОЕ	-	-
3. СОЦИАЛЬНОЕ	79 / 74,5	77 / 74,8
3.1. ПР	-	13 / 12,6
3.2. математика	24 / 22,6	20 / 19,4
3.3. человек	55 / 51,9	44 / 42,8
3.3.1. человек в целом	6 / 5,7	5 / 4,9
3.3.1. его части	5 / 4,7	5 / 4,9
3.3.2. поведение	30 / 28,3	21 / 20,4
3.3.3. речевое поведение	14 / 13,2	13 / 12,6
ИТОГО	106 / 100%	103 / 100 %

Сопоставление реакций на выбранные стимулы (см. табл. 2 и 3) обнаружило следующее.

Во-первых, реакции на полиграфиксат значительно более разнообразны, чем реакции на обычное прилагательное, соответственно 66 и 46 разных R.

Во-вторых, несмотря на различие системы ЛЗ стимулов (у номинативного адъектива она охватывает 3 пространства: географическое, временное и социальное, а у игрового – одно, социальное), у них есть 19 общих реакций, анализ которых обнаружил:

✓ оба стимула не порождают реакций, связанных с временными значениями адъектива, в сознании носителей языка актуализированы только географическое и социальное пространства;

✓ удельный вес последних почти одинаков у производящего и графодеривата: 25% R относятся к географическому пространству и 75% - к социальному;

✓ оба прилагательных в сознании человека антропоцентричны, поскольку в ассоциативных полях доминируют реакции на социальное пространство, хотя у прилагательного *прямой* основное значение иное.

В-третьих, у полиграфиксата в рамках социального пространства появилось новое смысловое гнездо, связанное с направлением «Связи с общественностью». Оно маркируется латинским элементом *PR*: ПР (13 R): *реклама 4, пиар 2, PR 2, связь с общественностью 1, акция 1, промоутер 1, раскручивание 1, эфир 1*. Таким образом, полиграфиксат ***PR*ямой** порождает реакции на компоненты, вносимые латинизированным элементом ***PR***.

В-четвертых, появление нового смыслового подгнезда привело к перестройке прежде всего социального пространства, в то время как географическое осталось прежним. У графиксата наиболее значительно сократились реакции на сферы математики и неречевого поведения человека, соответственно на 3,2% и 9,8%. Ср. речь – на 0,6% (с 13,2% до 12,6%).

Можно было бы ожидать иных результатов – сокращения реакций прежде всего на основные значения, т.е. географическое и связанное с ним математическое пространства. Но, по данным эксперимента, блок географического пространства почти не изменился, а блок математики сократился в 5 раз меньше, чем блок поведения.

Это свидетельствует о том, что при восприятии обоих прилагательных активизируются прежде всего прямые значения, связанные с положением в трехмерном пространстве, несмотря на то что у графиксата основное и единственное значение лежит в социальной области, которое возникло под влиянием контекста статьи.

В-пятых, можно было бы предположить, что влияние не всегда нормативных и одобряемых обществом практик современного пиара должно было бы резко видоизменить блок «Оценка поведения человека», но этого не произошло: у обеих лексем в

этом блоке «Поведение человека» доминируют признаки *открытого* и *прямолинейного* поведения, т.е. отрицательно-оценочных реакций, обусловленных элементом **PR**, мало. Если положительная оценка отражена в 19 реакциях *быть довольным, волевой, идеальный, конкретный, красивый, легкий, надежный, не скрытный, открытость, правда, правдивость, ровный, сдержанный, точный, уверенный, удобный, честность, честный, четкий*, то отрицательная – только в 4: *негибкий, прямолинейный, резкий, упрямый*.

Возможно, само явление ПР перестало восприниматься как нечто необычное, экзотическое и отрицательное: существуют факультеты, которые готовят специалистов по связям с общественностью, такие специалисты есть на большинстве предприятий разных форм собственности.

Важным итогом проведенного эксперимента являются следующие наблюдения, которые учитывались при анализе реакций на графиксаты: при восприятии полиграфиксата доминирует «старое», исходное, русское слово, а не латинизированный элемент, основное, а не переносное значение.

• **Особенности восприятия графиксатов *Аз'арт, ве4ер, встреч@ться, (не)было, SOSунки, VIP-зал*. Второй ассоциативный эксперимент** (УрФУ, 2010) направлен на анализ особенностей восприятия студентами-переводчиками семантики графодериватов *Аз'арт, ве4ер, встреч@ться, (не)было, SOSунки, VIP-зал*.

На каждый стимул получено 144 реакции (48 студентов X 3R), которые были соотнесены с семантикой русских слов *азарт, вечер, встречаться, было* (жизнь, существование), *не было* (смерть, несуществование), *сосунки, зал* и семантикой новых компонентов графиксатов: *аз(азы), арт* (искусство), *4* (цифра 4, количество 4 и количество вообще), *@* (интернет), *было + не было* (переходное состояние между бытием и небытием как особое состояние и как изменение состояния), *PR, SOS* (призыв о помощи терпящих бедствие).

Например, при анализе графиксата *встреч@ться* к реакциям на знак *@* были отнесены реакции *чат 5, Интернет 4, собака 1,*

почта 1, сеть 1, компьютер 1, контакт, мнимая надобность кому-л. 1 и под.; к реакциям на основной глагол *встречаться* – слова, называющие типичные действия людей при встрече в реальном, а не виртуальном мире, и признаки реального мира: *дом, кафе, в ресторане, фонарь, бабочки, закат, романтика, инстинкт, прогулка, улыбка, парень, знакомый, компания, с девушкой* и под. Часть реакций можно было соотнести как с реальным, так и с виртуальным мирами: и в том и в другом возможны реалии, названные лексемами: *социальная связь, отношения, взаимодействовать, встреча, встречаться, пунктуальность, знакомиться, общаться, расставаться, назначать* (встречу) и т.п. Такие реакции были отнесены к реакциям и на исходное слово, и на новый элемент.

Это был единственный графодериват, реакции на который не имели определенной, однозначной соотнесенности с исходным мотиватором или новым, модифицирующим его элементом. Так, реакции на субстантив *Аз'арт* легко распределялись по полям, условно названным «Состояние человека» (*риск 4, адреналин 3, интерес 3, страсть 1, стремиться 1, блаженство 1, запал 1, опасность 1, ощущение 1* и под.), «Игра» (*карты 13, игра 11, игры 4, казино 8, деньги 6, соревнование 3, Лас-Вегас 1, скачки 1, гонки 1* и под.), «Искусство» (*искусство 8, новое искусство 1, вид искусства 1, творчество 1, художник 1, модерн 1, краски 1, соцарт 1* и под.), «Учеба» (*аз 1, обучение 1*). Первые 2 поля соотносятся со значением исходного существительного *азарт*, а 2 последних – со значением новых элементов *Аз'* (*азы – учеба, обучение*) и *арт* (*искусство*).

Следует отметить, что в ассоциативных полях всех графикатов встретились реакции еще двух групп: во-первых, метаязыковые; во-вторых, те, что не поддавались семантической интерпретации и представлялись немотивированными. Так, к метаязыковым реакциям на стимул *VIP-зал* были отнесены реакции *аббревиатура, английский, сокращение, заимствование* и под.; на стимул *Аз'арт* – реакции *Аз'* (название первой буквы древнерусского алфавита), *членение, д'Артаньян* и под.; на стимул *SOSунки* – реакции *поLOVEук, проРОСК, непонятное слово, че-*

пуха, бред, коряво и т.п. К семантически не интерпретируемым реакциям были отнесены такие Р, как *унция* (стимул *SOSунки*), *свой, красота* (стимул *(не)бытие*) и под.

Аналогичным образом были проанализированы все ассоциативные поля анализируемых графиксатов. Результаты анализа отражены в таблице 4. Они позволяют оценить степень удачности рассматриваемых графиксатов.

Таблица 4. Реакции на стимулы-графиксаты (АЭ – 2010)

Примечание. Полужирным выделены реакции, доминирующие в АП графиксата

Стимул и степень его семантической сложности	Реакции (количество / удельный вес)			
	На семантику исходного слова	На семантику нового элемента графиксата	Мета-языковые (на новую форму)	Неясные
1	2	3		5
I <i>VIP-зал</i>	58 / 43,6%	72 / 50%	5 / 3,5%	4 / 2,9%
II <i>(не)было</i>	Небытие 46 / 31,9% и /Бытие 29 / 20,1%	90 / 62,5%	4 / 2,8%	4 / 2,8%
II <i>встреч@ться</i>	124 / 86,1%	42 / 29,1%	3 / 2,1%	-
III <i>ВеАер</i>	126 / 87,5%	10 / 6,9%	8 / 5,6%	-
IV <i>Аз'арт</i>	112 / 77,8%	24 / 16,7%	6 / 4,2%	2 / 1,4%
IV <i>SOSунки</i>	99 / 68,8%	34 / 23,6%	6 / 4,2%	5 / 3,5%

• **Степень коммуникативной удачности/неудачности графиксатов.** Анализ результатов эксперимента обнаружил несколько факторов, влияющих на отнесение графиксата к коммуникативно удачным или неудачным. Все они могут быть оценены в баллах (по количеству значений в столбиках 2-5 табл. 4: 1 –

6 /столбцы 2,3/ или 1– 5 /столбцы4, 5/), сумма всех показателей «измерит» степень удачности графиксата.

Первый фактор – наличие/отсутствие реакций, не поддающихся однозначному истолкованию (столбик 5 табл.4). Отсутствие таких реакций свидетельствует о семантической прозрачности графиксата, легкости его осмысления (см. *встреч@ться, ве4чер*); увеличение удельного веса таких реакций – о сложности восприятия слова.

Легко опознаются и истолковываются знаки неязыковых семиотических систем: знак Интернета (@) и цифра (4); графиксатам, содержащим их, можно присвоить по 5 баллов. Близок им и графиксат *аз'арт* (1,4% всех R), получающий 4 балла: можно предположить, что употребление знака апострофа, хорошо знакомого русскому читателю, но не используемого в русских словах, “приравнивается” по степени опознаваемости и интерпретируемости к знакам неязыковых семиотических систем.

Максимальное количество неопределенных реакций порождают графиксаты с иноязычными латинизированными компонентами *SOS* (3,5% R) и *VIP* (2,9% R), они (*SOSунки, VIP-зал*) получают по 1 и 2 балла соответственно. Почти равен им графиксат (*не*)было, породивший 2,8% неясных R, что обеспечило ему 3 балла: употребление такого пунктуационного знака, как скобки, усиливает неопределенность интерпретации содержащего его графиксата.

Второй фактор – наличие или отсутствие метаязыковых реакций, свидетельствующих о внимании реципиента к форме, а не значению нового графиксата: испытуемый пытается определить часть речи, деривационно-морфемный тип нового слова (*аббревиатура*), его происхождение (*из английского языка*) и тем самым осознать его хотя бы в той степени, в какой позволяет это сделать использованный прием. Но выше перечисленные приемы ориентированы в большей степени на интерпретацию формы и грамматической семантики графиксата, чем на осознание его лексического значения.

Метаязыковые реакции почти столь же нечастотны, что и семантически неопределенные: они колеблются в диапазоне от

2,1% (*встреч@ться*) до 5,6% (*ве4ер*), ср. 0 – 3,5% у семантически неопределенных. Стратегия осознания графиксата (при его внеконтекстном предъявлении) через метаязыковые реакции выбирается реципиентом в том случае, если ему неясен замысел говорящего (Что добавляет замена русской буквы Ч на цифру 4 в существительном *ве4ер*? Зачем используется нетипичный для русских слов апостроф в узуальном *азарт*?) и/или графиксат обладает контекстно-связанным значением (*SOSунки* и *аз'арт* – 4,2% R).

Максимальное количество баллов по этому критерию (5) можно присвоить глаголу *встреч@ться*, 4 балла – глаголу (*не*)*было*, 3 балла – субстантиву *VIP-зал*, 2 балла – *SOSункам* и *аз'арту*, 1 балл – *ве4еру*.

Третий фактор – степень осознания семантики исходного узуального слова. Данная стратегия важна для понимания графиксата, так как первый ассоциативный эксперимент показал приоритетность ее при интерпретации значения новой креолизованной лексемы. О выборе данной стратегии реципиентом свидетельствуют количество порождаемых графиксатом RR, которое колеблется от 43,6% (*VIP-зал*) до 87,5% всех RR (*ве4ер*).

Стратегия осознания графиксата через производящее-мотиватор доминирует у большинства графиксатов, о чем свидетельствует удельный вес манифестирующих ее реакций (68,8% – 87,5%). Исключения составляют лексемы *VIP-зал* и (*не*)*было*, у которых ее удельный вес (даже совокупный, как у *было* и *не было*) не превышает 43,6 и 52% соответственно, в то время как удельный вес иной стратегии – опора на семантику нового элемента – значительно выше: 62,5% у (*не*)*было* и 50% у *VIP-зала*.

Интересно воздействие такого знака, как скобки (см. (*не*)*было*), на степень актуализации одного из возможных мотиваторов: *не было* и *было*. Наличие скобок актуализирует первый мотиватор – тот, который содержит элемент, выделенный скобками: удельный вес реакций на мотиватор *не было* (31,9%) почти в полтора раза выше, чем на *было* (20,1%).

В целом, опора на семантику исходного слова позволяет “дать” графиксатам следующее количество баллов: максималь-

ное – *VIP-залу* (6) и глаголу *(не)было* (5), среднее – *SOSункам* (4) и *аз'арту* (3), минимальное – *встреч@ться* (2) и *ве4еру* (1).

Четвертый фактор – степень осознания семантики нового компонента, модифицирующего лексическое значение исходного слова, или новых идиоматических компонентов значения графиксата.

При восприятии большинства графиксатов (*аз'арт*, *ве4ер*, *встреч@ться*, *SOSунки*) удельный вес этой стратегии невелик: составляет от 6,9 (*ве4ер*) до 29,1% (*встреч@ться*), и лишь при восприятии двух (*(не)было* и *VIP-зал*) – выше, чем значимость других стратегий (см. табл.4). Вероятно, это обусловлено широкой распространенностью неузואльно оформленных элементов – отрицательной частицы *не* и актуализированного на рубеже веков компонента *VIP* – и абсолютной знакомостью их значения реципиентам.

Данный фактор ранжирует графиксаты следующим образом: *(не)было* – 6 баллов, *VIP-зал* – 5, *встреч@ться* – 4, *аз'арт* – 3, *SOSунки* – 2 и *ве4ер* – 1балл.

Учет выделенных выше факторов и характер их действия позволяет определить степень осознания семантики графиксата, существенным образом предопределяющую их коммуникативную удачность/неудачность. Семантическое обогащение текста за счет графиксата, конденсация понятийных и экспрессивно-оценочных смыслов в нем составляет главную цель говорящего в большинстве речевых актов; несопоставимо реже он «играет» формой ради формы. Поэтому при восприятии коммуникативно удачного графиксата увеличивается значимость опоры на значение мотиваторов и особенно новых элементов, уменьшается значение метаязыковых рефлексий, исчезают семантически размытые, неопределенные реакции, свидетельствующие о такой же размытости значения графиксата в сознании говорящего.

Графиксаты, набравшие в совокупности максимальное количество баллов: *(не)было* – 18 баллов, *VIP-зал* и *встреч@ться* – по 16 баллов (см. табл.5, столбец 7) – целесообразно признать коммуникативно удачными, минимальное количество – коммуникативно неудачными. К последним относится формально-

экспрессивный графиксат *вечер*, набравший всего 8 баллов. Промежуточное положение занимают графиксаты *аз'арт* и *SOSунки* (10-11 баллов), обладающие контекстно-связанными и потому недостаточно ясными для реципиента значениями, особенно при внеконтекстном предъявлении слова.

В настоящее время проблема функционально-прагматического потенциала графиксата и его удачности/ неудачности находится в начальной стадии разработки. Она сложна и полиаспектна, поскольку требует учета не только комплекса особенностей коммуникантов и иных факторов коммуникации, но и такого сложного образования, как сам графиксат, в котором вербальные и невербальные элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, нацеленное на комплексное воздействие на адресата. В данной работе представлена одна из попыток решения вопроса о научно обоснованной оценке поликодовых элементов современной письменной коммуникации.

Литература

Амири Л.П. Языковая игра в российской и американской рекламе. Дисс...канд.филол.наук. – Ростов-на-Дону, 2007.

Бавильский Д. Из глубины // Знамя. – М., 2000. № 2.

Базылев В.Н. Коммуникативные неудачи // Эффективная коммуникация: история, теория, практика: Словарь-справочник. – М., 2005.

Бергер А. Видеть – значит верить. – М., 2005.

Березин В.М. Массовая коммуникация: сущность, каналы, действия. – М., 2003.

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. [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: http://www.mion.novsu.ac.ru/gev/projects/cur/cur_1. - Дата доступа: 12.04.2009.

Городецкий Б.Ю., Кобозева И.М., Сабурова И.Г. К типологии коммуникативных неудач // Диалоговое взаимодействие и представление знаний. – Новосибирск, 1985.

Григорьева Т.М. Латиница против кириллицы и vice versa // Интернет-конференция «Кириллица – латиница – гражданства». 15 марта – 15 апреля 2009 г. Новгородский МИОН. [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: http://www.mion.novsu.ac.ru/gev/projects/cir/cir_1. - Дата доступа: 12.04.2009.

Гридина Т.А. К истокам вербальной креативности: творческие эвристики детской речи // Лингвистика креатива: Коллективная монография /Отв. ред. Т.А. Гридина. – Екатеринбург, 2009.

Гузунова Д.В. Специфика словопроизводства в литературной критике произведений постмодернизма. Автореф... канд. филол.наук. – Н.Новгород, 2003.

Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. – М., НЛО, 2000.

Зубова Л.В. Поэтическая орфография в конце XX века // Текст. Интертекст. Культура. Материалы международной конференции (4-7 апреля 2001 года). – М., 2001.

Иванова Г.А. Графические окказионализмы в современном русском языке (К постановке проблемы) // II Междунар. конф. «Русский язык и литература в международном образовательном пространстве: современное состояние и перспективы»: К 55-летию преподавания русского языка в Испании. Т. 1. Доклады и сообщения. / Под ред. Рафаэля Гусмана Тирадо, Л. Соколовой, И. Вотяковой. – Гранада, 2010.

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.

Каменская О.Л. Лингвистика на пороге XXI века // Лингвистические маргиналии. – М., 1996.

Нарлох О.А. Латиница в белорусском письме // Письменность славян: прошлое, настоящее, будущее. Gdansk – Красноярск, 2006.

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 Междунар. 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.

Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. – М., 1986.

Попова Т.В. Графодериват: слово или текст? // Русский язык: человек, культура, коммуникация. – Екатеринбург, 2008.

Попова Т.В. Креолизованные дериваты как элемент русской письменной коммуникации рубежа XX-XXI вв. // Лингвистика креатива: Коллективная монография /Отв. ред. Т.А. Гридина. – Екатеринбург, 2009.

Попова Т.В. Графодеривация: варьирование слова или словообразование? // Предложение и Слово. Книга 2: Материалы IV Междунар. научн. семинара «Развитие словообразовательной и лексической системы русского языка», Саратов, 14-16 октября 2010 г. – Саратов, 2010.

Попова Т.В. Русские графиксаты: словоформы, слова, вербоиды // Житниковские чтения. – Челябинск, 2011.

Рацибурская Л.В. Словообразование на базе прецедентных синонимов // II Междунар. конф. «Русский язык и литература в международном образовательном пространстве: современное состояние и перспективы»: К 55-летию преподавания русского языка в Испании. Т. 1. Доклады и сообщения. / Под ред. Рафаэля Гусмана Тирадо, Л. Соколовой, И. Вотяковой. – Гранада, 2010.

Родькин П. Новое визуальное восприятие // <http://lamp.semiotics.ru/textual.htm>.

Сивова А.А. Структурно-семантические особенности окказиональных слов в публицистике последней трети XX-XXI вв. (на материале газеты «Комсомольская правда») дис. канд. филол. наук. – Нижний Новгород, 2006.

Фатеева Н.А. Открытая структура: некоторые наблюдения над развитием поэтического языка в конце XX века // <http://spintongues.msk.ru/fateyeva.htm>.

Эпштейн М. Постмодерн в России. и теория. – М., 2000.

Эпштейн М. Слово как произведение. О жанре однослова // Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. – М., 2004.

©*Попова Т.В.*, 2012

ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ ФИЛОЛОГА: ИЗВИЛИСТЫЕ ТРОПЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ АССОЦИАЦИЙ

М.Э. Рут

Широкий литературный и общекультурный кругозор во многом обуславливает специфику индивидуального языкового творчества филолога, стремящегося к нетривиальному воплощению своих впечатлений о мире в речевой деятельности. Разумеется, это нередко находит отражение в создании окказиональных номинаций, часто исчезающих, как мотыльки-однодневки, но иногда достаточно прочно закрепляющихся в узусе.

Окружающие нефилологи не всегда улавливают логику развития ассоциативных связей, реализующихся в высказывании. Ср., например (приносим извинение за длинную цитату):

«Тимофей смотрел на нее во все глаза, но заговорить не решился. Потом он все-таки робко спросил, как зовут вторую сестру.

– Даша, конечно! – воскликнула императрица с непонятным ему энтузиазмом. – Как ее еще могут звать? Если старшая Катерина Дмитриевна, то младшая может быть только Дарьей Дмитриевной!

Из чего следовало, что младшая может быть только Дарьей Дмитриевной, Тимофей не понял. Начиная раздражаться, он смотрел на бабушку, ожидая пояснений, и тут ему на помощь пришла Катеринина мать.

Наклоняясь, чтобы поставить перед ним тарелку с картошкой, она сказала весело:

– Это Алексей Толстой, помните? “Хождение по мукам”. Две девочки, Катя и Даша. Катерина Дмитриевна и Дарья Дмитриевна.

Не помнил он никаких “хождений” Алексея Толстого! Был какой-то Толстой, он написал про то, как тетка под поезд угодила, или что-то в этом роде. А на него смотрели так, как будто он обязан это знать, а он не знал» (Т. Устинова. Персональный ангел).

Естественно, ассоциативная связь, почти неизбежная для семьи начитанных интеллигентов, настолько непонятна герою-олигарху, что вызывает у него испуганное раздражение.

В аналогичную ситуацию нередко попадают и реальные собеседники реальных филологов, ср. (здесь и далее – записи автора):

В Петербург она, видите ли, хочет! Этакая сестричка птеростремительная! – Какая сестричка? – Чеховская. – В каком смысле? – привычная ассоциация с чеховскими тремя сестрами, которые рвутся в Москву, не встречает у собеседника понимания;

Не осуждай ты ее. Тоскливо ей, вот и бросается куда ни попадя. – От злой тоски не боварись! – Что-что? – Ну, я имею в виду, что не надо вести себя, как госпожа Бовари. – А это кто?;

А где эта... Манон Леско? – По твоей интонации догадываюсь, что это нехорошее слово. – Я самое хорошее как раз выбрала. – А если не выбирать? – А я выбираю. Могу сказать еще Кармен Мериме. – Ну, я уже запуталась...

Характерно, что многие литературные ассоциации, именно в силу своей привычности, часто скрывают весьма существенные звенья ассоциативной цепочки, держась за формальные, чаще метонимические связи. Вот пример такой формальной, но основанной на литературном контексте ассоциативной номинации. На обводном канале Белого озера стоит памятник графу Клейнмихелю, под чьим руководством этот канал строился. Студенты второго курса филфака, приехавшие в Вологодскую область на практику, гуляя по Белозерску, говорили друг другу: *Ну, теперь пойдём к душечке* – имея в виду этот самый памятник. Ассоциативная номинация опирается на эпитафию к «Железной дороге» Н. А. Некрасова, хотя, как известно, само обращение *душечка* к графу Клейнмихелю отношения не имеет.

Аналогичная ситуация видится в следующем примере: черноволосого курчавого невысокого первокурсника, естественно,

попытались прозвать *Пушкиным*, на что он ответил: «Нет, я не Байрон, я другой» – и получил прозвище *Байрон*, закрепившееся на всю жизнь.

Наконец, приведем пример номинации из языка болельщиков снукера (вид бильярда): поклонников молодого и перспективного игрока Джадда Трампа прозвали *трамплиерами* (формальная ассоциация с *тамплиерами* не вполне литературна, но ведь они нам известны прежде всего по роману Вальтера Скотта «Айвенго»).

Возможны и собственно семантические упрощения и сдвиги:

А где у нас NN? – Она не придет. Сказала, что доклад у нее плохой и делать его она не будет. – Нет, вы посмотрите на эту унтер-офицерскую вдову! Она одна знает, какой у нее доклад! (как известно, унтер-офицерская вдова самокритичностью уж никак не отличалась, и ассоциация зиждется на высказывании «сама себя высекла», принадлежащем Городничему);

Молодой человек, Вы покушаетесь на мою земную славу! Вас, случайно, не Жорж зовут? – Зовите меня Эдмон! (обыгрываются имена «тезок» – Жоржа Дантеса в вполне закономерном, хотя и шутливо использованном значении ‘губитель гения’ и Эдмона Дантеса, графа Монте-Кристо, для которого более органичным было бы значение ‘благородный мститель’, однако в данном случае «работает» лишь общая положительная оценка);

Если я захочу, он сделает то, что я скажу. – Только не надо строить из себя леди Винтер! (имя шпионки кардинала используется в значении ‘роковая оболстительница’, хотя образ миледи этим далеко не исчерпывается и автор реплики далек от приписывания всего комплекса черт авантюристки своей собеседнице).

Выпрямление образа естественно при спонтанных репликах, когда ассоциативный ход высвечивает лишь одну черту исходного образа, не успевая «протестировать» его в целом. Однако нередко в диалоге рождаются комплексные ассоциации, глубоко проникающие в исходный материал.

Приведем примеры, представляющие, на наш взгляд, именно такие решения.

Ты будешь Раневской (распределяются роли в пьесе «Вишневый сад»). – А можно я буду не Любовью Андреевной, а Фаиной? – Лучше будь Раневской в роли Раневской.

«Мы все глядим в Наполеоны...» – Никуда он не глядит. Он просто старается быть Цезарем. Хотя Бернарда Шоу не читал.

Мне кажется, учитель должен быть Пигмалионом. Но это не Пигмалион Овидия, и не Пигмалион Шоу – один полагается на божью волю, а другой работает на самого себя. Он должен быть другим, но результат должен быть тот же. – Он должен быть Мариусом Лиеной.

Почему среди наших олигархов нет Сомса Форсайта!? – Это что, твой идеал предпринимателя? – А что? Он честен, предприимчив, любит искусство. Ну, а остальное Голсуорси придумал, чтобы его очернить. И то его только на одну книгу хватило.

Он хороший поэт? – Как Владимир Ленский. Пишет «темно и вяло». Но человек хороший.

Давайте все-таки отличать трубача Булата Окуджавы от трубача Михаила Щербакова. Каждому времени свой трубач. – У Окуджавы трубачом Данко служит, а у щербаковского сердце вполне на месте.

И вот из последнего акта «Вишневого сада» мы попадаем в первый акт «На дне». Такова наша урфушинская действительность.

Как уже говорилось, подобные ассоциативные номинации весьма недолговечны, тем более что чаще всего они носят предикативный характер. Конечно, они возникают не только в речи филологов, о чем свидетельствуют многочисленные записи лингвистов, и прежде всего «Словарь коннотативных собственных имен» Е. О. Отина (Донецк, 2004). Многие исходные окказионализмы превратились во вполне узуализированные лексические единицы типа *Дон Кихот*, *Дон Жуан*, *Собакевич* и т. п. Но процесс не просто продолжается – он не прерывается, постоянно порождая новые единицы, среди которых какие-то в очередной раз обогатят лексическую систему.

©Рум М.Э., 2012

АВТОРСКИЙ МАСКАРАД¹¹

Т.В.Шмелева

Если рассматривать проявление автора в собственном высказывании как особое речевое поведение, то можно увидеть ряд его параметров, которые описываются в дихотомических понятиях типа осторожность/рискованность [Шмелева 1983; 1987], мотивированность/немотивированность [Шмелева 1988] и др. Здесь хотелось бы представить рассуждения о таком параметре авторского поведения, как **тривиальность/креативность**¹².

Понятно, что тривиальное авторское поведение запрограммировано языковой системой и типичными речевыми условиями общения. Оно основано на автоматизме речевых действий, не требуя от автора изобретательности и фантазии. В условиях повседневного общения такое поведение востребовано и поощряемо.

В русском языке автор может не проявлять в высказывании ни себя, ни адресата, предъявляя «объективные»¹³ предложения типа *Грачи прилетели, Тепло, Курить вредно*. Но если он решается так или иначе обозначить себя, то его тривиальное автор-

¹¹ Основу статьи составил доклад «Маски авторского «я» в русском рэпе», прочитанный на секции стилистики русского языка XXXVIII Международной филологической конференции СПбГУ 18 марта 2009 г. В данном случае проблема рассматривается на более широком материале.

¹² При этом речь идет не об оценке автором содержания своего высказывания в плане тривиальности, для выражения которой существует целый словарь метапоказателей типа *как это ни банально, прописанная истина, ежу понятно* и т.д. [Шмелева 2004; 2007], а о тривиальности/креативности самого авторского поведения.

¹³ Термин Г.А. Золотовой, см.: [Золотова 1973: 263].

ское поведение проявится в выборе между **местоименным** и **нулевым** обозначением.

В первом случае автор обозначает себя местоимением Я, а адресата – ТЫ, как, например, в императивных высказываниях, когда к самообозначению автора привлекаются формы косвенных падежей типа МНЕ, МЕНЯ, МНОЙ и т.п.; см.: *Я памятник себе воздвиг нерукотворный; Не пой, красавица, при мне / Ты песен Грузии печальной* (А. Пушкин).

Во втором обозначение опирается на безусловную выразительность форм русского глагола или знания об авторе текста. Так, глагольные формы в известных строках *Люблю грозу в начале мая* однозначно маркируют автора. А в стихотворении А. Ахматовой *«Проводила друга до передней / постояла в золотой пыли...»* понятно, что при формах прошедшего времени нулевым способом обозначен автор текста. Грамматический это эллипсис или конситуативный не важно: нулевое обозначение автора понимается однозначно и воспринимается как «нулевая ступень».

Соотношение этих форм обозначения автора – особый стилистический сюжет, от которого здесь вполне можно отвлечься. Важно, что автор предстает в своей первичной, а значит, тривиальной ипостаси.

Во всех остальных случаях самообозначения автора можно говорить о его креативности, которая проявляется в выборе **речевых масок**, прикрываясь которыми он достигает разных стилистических эффектов. Круг этих эффектов настолько велик, что позволяет говорить об **авторском маскараде**. В нем важно различать маски **ролевые** и **персонажные**. Первые обеспечивают смену ролей автора из его более или менее естественного репертуара, то есть во всех случаях он остается самим собой, вторые же – перевоплощение его в другие персонажи.

Ролевые маски обеспечиваются системой транспозиции форм лица и зависят от типовых речевых условий, в частности от сферы речи [Шмелева 2000; 2005], что и дает основание рассмотреть это явление с учетом сферы речи, при этом наибольший интерес для нас представляет бытовая сфера, в которой, как

кажется, самый большой набор масок: остальные сферы общения с их ритуализированными формами общения почти не предоставляют автору возможностей для креативности.

Ролевые маски выявляет отказ от местоимений первого лица единственного числа и обозначение автором себя с помощью других форм лица.

Так, выбирая для самообозначения местоимение первого лица множественного числа – *МЫ, НАС, НАШЕ* – автор оказывается перед классическими фигурами речи, которые известны под латинскими названиями *Pluralis majestatis* и *Pluralis modestiae*, то есть множественного величия и множественного скромности. Примером первого служит известная формула императорского зачина *Мы, Николай II*, это царская маска, и тут нет выбора – она принадлежит царственным особам. Простых смертных могут подозревать в том, что они склонны возвеличивать себя, употребляя такое *МЫ*. Характерен в этом отношении фрагмент дневников Вяземского: пересказывая фразу, услышанную от барышни в большевистском учреждении «мы это сделали», в скобках замечает: «что это «мы»? — *pluralis majestatis* или *pluralis modestiae*?»¹⁴.

В современном бытовом общении *МЫ* позволяет говорящим, особенно мамам маленьких детей представлять себя как бы в неразрывной связи со своим ребенком, например, *мы: Мы уже пошли, У нас зубки режутся* и под. Назовем это маской **единения**.

Маску **единения** может «надевать» и доктор, разговаривая со своим пациентом: *Ну как мы себя чувствуем?, Как у нас давление? Сон?* – это создает эффект со-чувствия. Близкий этому эффект понимания создает использование ее инспектором ДПС, который подходит с вопросом *Нарушаем?*

Как мы видим, одно и то же местоимение *МЫ* по существу – несколько масок, от царской (или царственной) до единения.

¹⁴ Волконский С. М. Мои воспоминания: в 2 т. / Князь Сергей Волконский. - М.: Искусство, 1992. (Театральные мемуары). Т.2: Родина / послесл. Т. Бачелис. – С. 357.

Это говорит о том, что для распознавания маски важна ситуация общения и соотношение ролей.

Обозначая себя с помощью форм 2 лица, автор высказывания как бы надевает маску обобщенности – «**как все**»: *Иногда просто не знаешь, как поступить. Просто совсем в тупик приходишь* (И. Тургенев); *Таких людей за три версты обходишь* [Бондарко 1991: 10]; см. также расхожие речения типа *С тобой не соскучишься; Вечно тебя ждешь*.

При выборе глагольных форм третьего лица для обозначения автора могут не использовать специальных номинаций. Так, во фразах *Замолчи, тебе говорят; Подвиньтесь, вам говорят* говорящий надевает маску «неопределенного множества третьих лиц» [Бондарко 1991: 9], то есть всегда правого **большинства**.

Этого же эффекта можно достичь, используя имена социальных статусов, термины родства: *Помоги матери; Любишь ты старшим перечить* (о себе) – то есть скрыться за маской матери, старшего и т.д.

В бытовой сфере в ситуации представления и подписи текста автор для самообозначения выбирает из различных грамматических и лексических, в том числе ономастических средств.

Условность использования в этих случаях оборотов типа *Ваш покорный слуга* была понятна еще во времена значимых словных различий: «Мы всякий день подписываемся *покорнейшими слугами*, и, кажется, никто из этого еще не заключал, чтобы мы просились в камердинеры» [Пушкин 1988: 221] – понятно, что вежливость того времени предполагала маску слуги. Сегодня такое самообозначение выглядит как маска изысканности, если не манерности.

Но и без этой формулы у человека, скажем, подписывающего письмо, есть выбор из вариантов имени собственного и обозначения статусов, например, *Саня, Александр* или *Александр Иванович*. В статье о социальном аспекте предложения приводился такого рода пример из рассказа С. Антонова «Перед отъездом», где герой пишет письмо-предложение руки и сердца: «*Он качнул пером, чтобы расписаться, но отдернул руку. Написать «Инженер-майор Юрцев» – не годится. Это не приказ о выходе за-*

муж. «Александр» – рано. Она еще не жена. «Саша» – слишком по-лейтенантски. «Александр Дмитриевич» – очень уж подчеркивает разницу в возрастах. Просто «Юрцев» – сухо. Поломав голову, он решил не подписываться никак» [Шмелева 1981: 64]. В тех понятиях, которые используются в этой работе, можно охарактеризовать описанную ситуацию как примерку масок – инженер-майора, мужа, лейтенанта, старшего по возрасту... Как мы видим, персонажу не удалось найти ролевую маску, которая бы, по его ощущениям, идеально подходила для ситуации и написанного им письма.

Итак, ряд масок используется в плане выражения позитивных отношений между автором и теми, с кем или о ком он говорит.

Другие маски помогают автору выглядеть так, как он планирует. Характерна для русского языка маска **скромника**, которая создается формами не именительного падежа: *Мне подумалось скромнее, чем Я подумал; У меня есть возражение – чем Возражу.*

Еще более скромно выглядит автор, который представляет себя как некое пространство ментальных или эмоциональных происшествий или даже их безучастной жертвы: *Мне пришло в голову..., Меня преследует мысль / вопрос..., В моей голове роятся мысли...; В моей душе покоя нет...; Меня охватило чувство страха...; Меня терзают смутные сомнения...*

В таких случаях возможна и **маска невидимки** – то есть не упоминание автора, который выступает реально как субъект восприятия или ментальных действий: *Кажется, дождь; Вроде бы звонок; Какие-то шаги...* Грамматический способ выявления маски невидимки – страдательный залог (пассив): *Пол вымыт; Стихи написаны; Суп варится* в случае, если все это делает автор высказывания. Факультативность позиции субъекта и позволяет ему, даже если он автор, стать невидимкой.

Итак, в бытовой сфере с ее множеством социальных ролей у автора есть и множество масок, которые организуются из лексико-грамматических материй.

Однако по-настоящему креативное авторское поведение кажется целесообразным видеть в таких случаях, когда автор мыс-

ленно занимает позицию иного субъекта, как бы перевоплощается в него и строит высказывание так, как это сделал бы воображаемый субъект. Именно такое авторское поведение и можно назвать использованием **ПЕРСОНАЖНЫХ** речевых масок.

Чисто формально такие высказывания/тексты нечем не выдают своей специфичности: они оформлены как Я- или ТЫ-высказывания. Но содержательно они нарушают презумпции бытовых представлений, и это служит достижению особых прагматических и стилистических эффектов, главный из которых – восприятие текста как принадлежащего квазиавтору.

В условиях современного повседневного общения такого рода креативное поведение проявляют анонимные авторы, пишущие пальцем на грязных машинах тексты типа ПОМОЙ МЕНЯ Я ВСЯ ЧЕШУСЯ. Отсутствие иных кандидатов в авторы заставляет воспринимать квазиавтором такого текста машину, отсюда форма местоимения *весь* в женском роде. Как убеждает исследователь разнообразных надписей, такие тексты – не редкость; в его коллекции Я НЕ ГРЯЗНАЯ, Я ПРОСТО НЕМЫТАЯ; ХОЧУ ДОМОЙ В ГЕРМАНИЮ (на «Фольксвагене») и др. [Лихачев 2010: 169]. Понимание такого текста держится на восприятии пространства письма: пространство и есть квазиавтор.

Интересно, что эта как будто совсем новая традиция соотносится с средневековой традицией письма на предметах от их имени. Из конкретных примеров можно привести надпись на Магдебургских вратах Софийского собора в Великом Новгороде: в нижней их части изображаются «автопортреты» мастеров, и над одним из них написано RIQVIN ME FECIT, что означает РИКВИН МЕНЯ СДЕЛАЛ [Царевская 2001: 11].

Этот прием использует и современная реклама, эксплуатирующая бытовые ситуации. Зимой 2011 года в Москве на скамейках были размещены рекламы, на которых изображались предметы, выступающие с репликами от первого лица.

Пустая бутылка стоит с протянутой рукой и другой поддерживает надпись ПОДБРОСЬ ДО УРНЫ, что напоминает ситуацию голосования на дороге. Из изображения понятно, что просьба исходит от самого персонажа, то есть надо понимать –

'подбрось меня'. Таким образом, высказывание воспринимается как реплика брошенной бутылки. Тогда как реальные авторы рекламы намекают, что не стоит бросать бутылки, но «превращаются» для этого в саму бутылку, делают ее квазиавтором, сами выступают в роли персонажа – бутылки, или, в контексте нашей темы – в маске бутылки.



Вторая реклама из этой серии построена как объявление СЕМЬЯ ИЗ 2-Х БАНОК СНИМЕТ МУСОРНЫЙ БАК. ЧИСТОТУ ГАРАНТИРУЕМ. Это объявление, написанное как бы на листке картона, держат две алюминиевые баночки из-под напитков. Именно их и следует воспринимать как квазиавторов объявления, а реальных авторов – спрятавшихся за персонажной маской баночек.

Итак, персонажные маски, как видно из приведенных примеров, — это возможность креативного поведения автора. Понятно, что максимальным способом она проявляется в поэзии. Не претендуя на то,



чтобы полностью представить традицию перевоплощения автора в поэтических текстах, покажем, что такая традиция есть, что она довольно длительна и что она сейчас переживает оживление.

Такой текст находим уже у М.В. Ломоносова.

НА СОЧЕТАНИЕ СТИХОВ РОССИЙСКИХ

*Я мужа бодрого из давних лет имела,
Однако же вдовой без оного сидела.
Штивелий уверял, что муж мой худ и слаб,
Бессилен, подл, и стар, и дряхлой был арап;
Сказал, что у меня кривясь трясутся ноги
И нет мне никакой к супружеству дороги.
Я думала сама, что вправду такова,
Не годна никуда, увечная вдова.
Однако ныне вся уверена Россия,
Что я красавица, Российска поэзия,
Что мой законный муж завидный молодец,
Кто сделал моему несчастью конец.*

Как указывают комментаторы, это стихотворение – сатирический отклик на слова Тредиаковского в трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», где указывалось на недопустимость сочетания женских и мужских рифм, что так же «мерзко», «когда бы кто наипоклоняемую, наинужную и самым цветом младости своей сияющую европскую красавицу выдал за дряхлого, черного и девяносто лет имеющего арапа» (<http://www.rvb.ru/18vek/lomonosov/02comm/086.htm>). Это означает, что сравнив поэзию с красавицей в матримониальном контексте, Тредиаковский (в стихотворении он именуется Штивелий¹⁵) дал Ломоносову основание заговорить от лица самой красавицы, «перевоплотившись» в нее. Отметим, что «авторство» раскрывается в тексте не сразу, хотя понятно, что он написан от лица женщины. Только в последнем четверостишии происходит

¹⁵ *Штивелий* — в немецкой литературе начала XVIII в. обозначение ученого педанта; в русской литературе 1740—1750-х годов закрепилось как прозвище В. К. Тредиаковского (<http://www.rvb.ru/18vek/lomonosov/02comm/086.htm>).

«раскрытие» автора: *Что я красавица, Российска поэзия*. Можно догадываться, что под «завидным мужем, завидным молодцом» Ломоносов имел в виду себя, но не стал именоваться от первого лица, а уступил это право своему персонажу – самой поэзии.

Принцип авторского перевоплощения присоединяет к этому тексту стихотворение В.А. Жуковского «Исповедь батистового платка», написанное в 1831 году (http://lit.peoples.ru/poetry/vasiliy_jukovski/poem_21554.shtml). В нем видят вольное переключение знаменитой баллады Роберта Бернса «Джон Ячменное зерно» [Гарусова 2008]. Однако даже если это так – идея написать от лица батистового платка во всех его биографических ипостасях – «простое зерно», «долговязая конопля», «ствол», «батистовый кусок» – принадлежит не Бернсу, не встречается ни у одного из переводчиков этого текста, а только Жуковскому. Интересно, что здесь персонаж обозначается в названии, а собственно в тексте он появляется в 12 строфе – как результат «превращений». Это множество превращений заставляет воспринимать текст не столько как исповедь, на что настраивает название, сколько как автобиографию – повествование о собственной жизни.

Исследователями отмечены стихотворения Ф. Тютчева «Листья», написанное от имени листьев, и А. Фета «Бабочка» — от имени бабочки; отмечено, что в поэзии XX века таких случаев гораздо больше: они есть у А. Блока, И. Анненского, Н. Гумилева, М. Волошина. Во всех этих случаях имеет место «не прямая речь другого, которая обычно ставится в кавычки, а глубокое проникновение поэта в сознание его героя». «В таких стихах есть, с одной стороны, моменты перевоплощения, а с другой стороны, передача мыслей поэта герою» [Ковтунова 2005].

Удивительным образом этот театральный, маскарад представления автора в тексте подхватывает современная поэзия, точнее та ее часть, которая звучит – в рок- и еще в большей степени в рэп-поэзии¹⁶.

¹⁶ После моей первой статьи о рэпе, напечатанной в Екатеринбурге [Шмелева 2009], опубликован цикл научных и научно-популярных статей, в том числе в соавторстве с рэпером – участником рэп-

Из самых знаменитых можно назвать звучащую с 1997 году песню Найка Борзова «Маленькая лошадка» (<http://www.akkordi.ru/song-782-12612.html>), которая начинается со строки *Я маленькая лошадка* и представляет собой лирическое повествование о нелегкой жизни: «я работаю как вол, в моей тележке кокаин». Как можно узнать даже из Википедии, Найка обвинили в пропаганде наркотиков. Однако в собственных комментариях музыкант объясняет смысл песни по-другому: «Человек сам себя загоняет в определенные рамки, придумывает себе определённый порядок вещей, который впоследствии не в силах изменить. У него есть обязанности: семья, которую нужно содержать, работа, на которую нужно ходить, чтобы содержать семью, дача, на которой нужно еженедельно что-то окучивать, машина, в которой нужно ковыряться, чтобы ездить на эту самую дачу и т.д. Получается, человек — рабочая лошадь, человек-лошадка, везущая тележку со своим счастьем, лошадка, везущая кокаин». Но как бы ни трактовать содержимое лошадкиной тележки, для нашего сюжета существенно, что автор переплощается в лошадку, чтобы поведать о тяжестях человеческой жизни.

Не менее популярен, наверное, текст М. Леонидова «Не дай ему уйти» — заглавного трека альбома 1999 года (<http://mirpesen.com/ru/maksim-leonidov/he-daj-emu-ujti.html>). В ее названии, как предыдущем случае, никто не ощутит подвоха, так же, как и в припеве, с которого начинается песня:

*Где-то далеко летят поезда,
Самолеты сбиваются с пути,
Если он уйдет — это навсегда,
Так что просто не дай ему уйти.*

Сначала кажется, что это типичная лирическая песня с типовым лирическим адресатом — юной девушкой, которая ждет

движения и знатоком корпуса рэп-текстов [Карпушкин, Шмелева 2010; Кира Лао, Шмелева 2010; Шмелева 2010; 2010а—г]. Главный источник информации о рэпе и на этот раз — студент НовГУ Виктор Карпушкин. Все примеры — из его коллекции рэпа, которая насчитывает около 20 тысяч треков. С ним был обсужден и согласован и данный текст.

судьбоносной встречи. Но куплет начинается неожиданно: «Я еще молодой Бог, И возможно у меня опыта нет». Далее становится понятно, что он помогает из всех сил, встречается адресата и ее возлюбленного, но не всё зависит от него – от Бога и квазиавтора этого текста: героиня должна сама удержать суженого, не дать ему уйти.

В рэп-поэзии авторский маскарад – в чести, о чем говорит ряд фактов.

Один из самых известных российских рэперов Баста (Василий Вакуленко) вводит в обращение свой другой нэйм Ноггано, что воспринимается как заявление о новом этапе творчества и новом облике MC [Молодых 2010]. Сейчас он выступает с разными треками под разными своими нэймами-масками, иначе говоря, культивирует свой собственный маскарад.

Другой рэпер – рэпер Сява, маска пермского диджея Вячеслава Хахалкина, под которой он выложил в интернет трек «Бодрячком», ставшего популярным среди «пацанчиков», о которых там идет речь, и своеобразным портретом гопников для тех, кто понимает пародийный характер. Характерно, что он некоторое время скрывался под своей маской, и хотя был «разоблачен», треков под другими масками или без маски не публиковал.

Показателен в этом отношении фрагмент совместного трека групп «Каста» и «Billy's Band» «Голос Брехуна» (2008), где адресатом выступает артист (в том числе рэпер), постоянно изображающий персонажей и рискующий не расстаться с масками:

*Послушай, понимаешь, ты превратился
в свой собственный персонаж.*

*Это все равно, как участвовать в маскараде и
никогда не снимать маску,*

Даже когда возвращаешься домой.

*Выходишь ночью, упиваешься,
спишь, пристроившись под машиной,*

Возвращаешься с листьями в волосах, грязью на одной щеке.

Ковыляешь на кухню...

Давай! Действуй! Пробей головой эту сцену,

*Упади лицом в клавиши пианино.
И увековечь это –
И свою преждевременную кончину,
И парад уродов, живущих по соседству.*

С лингвистической точки зрения интерес представляют маски, надеваемые для одного текста. В нашем распоряжении оказалось около десятка текстов, причем половина из них принадлежит Noize MC (Ивану Алексееву), одному из самых знаменитых рэперов в нашей стране, с которым удалось поговорить во время интервью в июле 2010 го в Великом Новгороде, в том числе и об этом стилистическом приеме: *«Мне нравятся рассказы от первого лица, когда автор перевоплощается во что-то, – говорит Иван. Не могу сказать, что я часто это встречаю в принципе в текстах, но, мне кажется, это один из моих коньков. Этот прием помогает добиться искренности какого-то странного ощущения, как в детстве, когда думаешь, что все предметы живые»* [Кира Лао, Шмелева 2010].

Фильм «Розыгрыш» (2008) сделал популярным треки Noize MC – «Мое море» и «Выдыхай»

О первом писали как о его лучшей любовной лирике [Быков 2009]:

*Мое море, прошу тебя, не выплюни меня на берег
Во время очередной бури твоих истерик.
Я так давно тебя искал по грязным пресным руслам,
Зубами сети рвал, напрягая каждый мускул.
И я готов сожрать пуды твоей горчащей соли
За то лишь, что ты здесь остаться мне позволишь,
За то, что дашь и дальше мне дышать своею влагой.
Кроме этого блага, мне больше ничего не надо.*

Квазиавтор – рыба, это становится понятно по ходу развертывания текста и именуется прямо не сразу (*жабры*, а потом: *Рыбы не живут без воды...*). Он должен расшифровываться

слушателем, и в этом интрига текста¹⁷. Видимо, ключевыми следует считать строки: *Рыбу очень просто убить, лишив того, без чего она не может.*

Примечательно, что в тексте есть мотив автобиографии, что сближает построение текста с масочным текстом В. Жуковского: *я знал, что должен быть с тобой, еще когда был икринкой, / поэтому я не лежу с открытым ртом на рынке...*

Чисто семантически смущает только одно: рыба здесь – мужской персонаж (маскулинный): проявляет мужскую силу и настойчивость: *Зубами сети рвал, напрягая каждый мускул, использует мужскую лексику: готов сожрать пуды твоей горящей соли.* Возможно, надо реконструировать какого-нибудь осетра, отмечая первую пришедшую на ум ассоциацию. Правда, упоминание об аквариуме плохо согласуется с такой ассоциацией, но это, возможно, уже занудство.

Текст второго написан а императивной модальности:

*Затянись мною в последний раз,
Ткни меня мордой в стекло,
Дави меня, туши мою страсть.
Буду дымить назло.*

Уже из первого четверостишия ясно, что квазиавтор этого текста – окурок. Зачем же реальный автор перевоплощается в него? Чтобы показать силу готовности к самопожертвованию любящего человека, готового умереть, раствориться с дымом и вместе с тем признать, что «во всем виноват я сам».

Во втором куплете нет ни одного сигнала того, что здесь автор – окурок, но единство текста не дает основания думать, что куплеты – от разных авторов. Можно думать, что здесь на первый план выходит мотив вины и объяснение обстоятельств ее возникновения, весьма аллегорических, естественно.

Впрочем, вполне можно представить и такую ситуацию, что рэп-текст допускает разных авторов, хотя бы потому что в рэпе есть традиция исполнения одного трека разными рэперами – у

¹⁷ По мнению Д. Быкова, неясен и адресат: «у меня есть подозрения, что это не о девушке, а о Родине. Она-то чаще выбрасывает нас во время своих истерик» [Быков 2009].

каждого свой куплет, и эта традиция как снимает презумпции одного автора, действующую для обычного поэтического текста. Так же могут различаться куплеты и одного автора или его куплет и припев. В пользу такого допущения склоняет и трек

Таким образом, можно считать, что наличие разных авторов в рэп-тексте – отражение его коллективной природы, если можно так сказать, массовости, в том смысле, в каком мы называем рэп культурой массового словесного самовыражения.

Чтобы не осталось впечатления, что Noize MC перевоплощается только в нечеловеческие сущности, стоит напомнить его трек «Кури бамбук», принесший ему массу неприятностей, но не выключенный из репертуара [Каныгин 2010; Молодых 2010]. В этом треке нет интриги: *«Я мусор, человек очень важный, ... / Во избежание нанесения телесных тяжких / Меня бояться надо. Что еще не страшно?»*. В припеве трека «Наше движение» его лирический герой перевоплощается в участника названного движения: *«Наше движение самое лучшее, самое классное, самое честное! / Наше движение не будет задушено. Это прекрасно. Спасибо инвесторам»*.

Кульминационное перевоплощение Noize MC – в демоническую персону с конкретным именем и фамилией. Этот трек, а за ним и клип вызвал небывалый шум в интернете и других медиа, можно сказать, прежде всего потому, что стал реакцией на трагическое событие в Москве в феврале 2010 года: *«25 февраля, в 8 утра произошла авария на площади Гагарина. Мерседес S-класса с регистрационным номером с 398 сс 77, в котором находился вице-президент компаний "Лукойл" Анатолий Барков, выехал на встречную полосу и столкнулся с красным Ситроеном С3. За рулем Ситроена находилась Ольга Александрина, которая погибла на месте, на пассажирском сиденье находилась её свекровь Вера Сидельникова, которая от полученных травм скончалась через несколько часов в реанимации. У погибшей Ольги осталась 1,5-годовалая дочка Надя»* (<http://www.playcast.ru/view/1139254/ea8fa331b35e0365650711e2334b048ad7d1da9apl>). Но представляется, что можно утверждать, что клип имел такой невероятный успех не только

потому, что многие разделяют оценочную позицию Ивана Алексеева, но и потому, что принцип перевоплощение в Анатолий Баркова позволил показать чудовищность отношения к людям сильных мира сего.

*Разрешите представиться, меня зовут Анатолий Барков
У меня нет ни кожистых крыльев, ни вампирских клыков
При занимаемой должности мне не сдались и даром
Подобного рода, знаете ли, пошлые аксессуары
Вице-президент Лукойла - это вам не хухры-мухры
Надо выглядеть солидно – без лишней мишуры
Все эти сатанинские приколы – сплошное ребячество
Сходство с реальным дьяволом тут отсутствует начисто
Настоящему демону клоуном быть не пристало
Оставим маскарады звездам тяжелого металла
Я - персонаж другого плана, существо высшего порядка
Мне не знакомы проблемы, не решаемые взяткой
Мне не известны люди, чьи жизни важнее моих интересов
Меня не парит, что там обо мне напишет пресса
Если ты встал на пути моего «Мерседеса»
При любом раскладе ТЫ виновник дорожно-транспортного
замеса!*

Кажется, три этих маски Noize MC – рыба, окуроч, демонизированный Барков – характеризует его поэтическое мастерство и доказывают эффективность данного стилистического приема.

Если говорить о других рэперах, то можно привести такие примеры.

Группа Mary Jane перевоплощается в треке «7.62» в пулю, которое «все равно, в кого лететь и куда», но она просит свободы. Рациональные рассуждения о смертоносности оружия, конечно, не могут сравниться с этой «исповедью пули».

Денис Григорьев «Карандаш» из Чебоксар перевоплощается в слово:

*Я – слово.
Создан, чтобы поэт писал.
Карандашом настолько твердым,
Что рвет бумагу духом,*

Настолько сильным, что рвет крышу.

Текст – о назначении поэтического слова, о его разных миссиях, при этом жизнь сравнивается с поэтом, а слово – ее инструмент.

Группа «МанифестЪ» тоже читает о поэтическом творчестве, но перевоплощается при этом в *листок «блокнота за двенадцать рублей»*, страдающий от того, что его хозяин забыл о нем, «спрятал за системный блок».

Последние два примера подтверждают вывод о лингвоцентричности русского рэпа, который был сделан при анализе рэп-нэймов [Шмелева 2010].

Социальность рэпа тоже связана с маскарардом. Так, в треке Ноггано «Жора, где ты был?», написанный от имени «укурка», который обращается к президенту, но не может завершить, так у него кончается травка, а Жора, который пошел за новой порцией, все не приходит. Анализируя этот текст, автор «Русского репортера» приходит к выводу: «*Лирический герой Ноггано во все не всегда удалбанный в хлам придурок. Дураковаление – это его маска, способ скрыться и отстраниться от системы ценностей, которая ему навязывается*» [Молодых 2010].

Анализ современных поэтических текстов показывает, что тексты с персонажными масками автора можно разделить на такие, где автор сразу манифестирует свою маску и они начинаются с дефинитивных предложений типа – «Я – тот-то», и такие, где маска раскрывается не сразу, в тексте создается интрига, рассчитанная на сообразительного и любознательного слушателя. Интересный случай второго типа кажется сольный трек Джамала из группы «Триагрутрика» «Человек Хип-Хоп», в котором от первого лица сообщается о ряде действий:

Широкими шагами пересекаю кварталы

Иду в далекие дали,

в панаме, ноги в педалях,

И ни минуты покоя,

но я привыкаю,

И кое-какие медали

мы дали уже по дороге досюда.

*Схавал тонны фастфуда,
Я выпил водохранилище кофе,
Тыщи листов исписал
И я чувю, что мне по силе
по всей России раскачивать залы
—просто месить,
Кого-то веселить,
кого-то бесить.
Дым завода висит
над нашим городом,
Но это меня не тормозит.
Одним аккордом
сити гудит по светофорам,
а мне впору
написать роман,
а не рамсить по форумам.
Я иду оттуда, далеко из далека
(Моя походка легка)
К морю, к закатам
Волны – о камни. Луна свысока.
Мне ничего не надо, кроме моего рюкзака*

Текст построен буквально как загадка: о ком же идет речь? И она получает разгадку в последней строфе, который исполняется уже всей группой:

*Человек-Хип-Хоп, Человек-Хип-Хоп,
По городу идет Человек-Хип-Хоп,
«Счастливого тебе пути, Человек-Хип-Хоп!»
«Спасибо, пацаны», -- сказал Человек-Хип-Хоп,*

Итак, приведенные факты говорят о том, что ролевые и персонажные маски автора – одна из особенностей коммуникации по-русски, на важность изучения которой обращалось внимания [Винокур 1947: 243; Ковтунова 1986; 2005]. Обратив внимание на квазикоммуникацию, или «диалог с миром» [Ковтунова 1886; 2005], пришлось ввести понятие квазиадресата («Как хорошо ты, о **море** ночное...» у Тютчева); продолжая эту мысль и имея в виду рассмотренные тексты, можно смело говорить о квазиав-

торе. В целом авторский маскарад увеличивает выразительные возможности поэтических текстов, убеждает в том, насколько специфична поэтическая речь и насколько она креативна.

В завершение следует сказать, что авторский маскарад оказывается продуктивным типом креативного поведения не только в словесности. Он охватывает визуальную составляющую современных коммуникаций. Так, весной 2009 года в Петербурге эколог Егор Тимофеев протестовал против строительства мусоросжигательных заводов, расхаживая в виде мусорного бачка ярко-зеленого цвета [Андреев 2009]. В этом случае маска опредмечивается, и ее персонажность воплощается в реальный предмет.



В рэпе наряду с речевыми масками широко применяются и визуальные, что можно увидеть в клипах. Например, в видео на совместный трек группы the Chemodan и рэпера Brick Bazuka «Запах Урбана», MC предстают перед нами в медицинских марлевых повязках, в детских масках монстров, в противогазах и даже в масках Абамы и Путина (с помощью компьютерной графики). Таким образом снимается различие маски защитной и персонажной и создается эффект некой общей маски жителей современного города. Эти факты согласуются с мнениями о ви-

зуализации современной культуры и позволяют сделать заключение о том, что авторский маскарад представлен как в словесной, так и визуальной части современной культуры.

Литература

Андреев С. Идет бачок, качается. Борца с мусором арестовывали четыре раза // Известия. 19.03. 2009.

Бондарко А.В. Семантика лица // Теория функциональной грамматики. Персональность. Залоговость. – СПб., 1991.

Булыгина Т.В., Шмелева А.Д. Референциальные, коммуникативные и прагматические аспекты неопределенноличности и обобщенноличности // Теория функциональной грамматики. Персональность. Залоговость. – СПб., 1991.

Быков Д. Иван Алексеев (*Noize MC*): Человеческий детеныш, уйми свой гонор // Новая газета. 27.02.2009.

Винокур Г.О. Я и ТЫ в лирике Баратынского (Из этюдов о русском поэтическом языке) (1947) // Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. – М., 1990.

Гарусова Е.В. Реализации переводческих позиций в переводах Бернса // Вестник ТвГУ. Серия ФИЛОЛОГИЯ. Выпуск «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 13. 2008. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://eprints.tversu.ru/1034/1/%D0%93%D0%B0%D1%80%D1%83%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B0_17\(2008\).pdf](http://eprints.tversu.ru/1034/1/%D0%93%D0%B0%D1%80%D1%83%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B0_17(2008).pdf)

Золотова Г.А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. – М., 1973.

Каныгин П. Рэпер, который покончил с нулевыми // Новая газета 24.02.2010.

Карпушкин В.Г., Шмелева Т.В. Рэп как новая форма языкового существования в славянском мире // Славянские языки: единицы, категории, ценностные константы / Отв. ред. Н.А. Тупикова. – Волгоград, 2010.

Кира Лао, Шмелева Т.В. Два взгляда на NOIZE MC // Интернет-газета «Ваши новости», Великий Новгород. 21.07. 2010 года. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vnnews.ru/actual/dva_vzglyada_na_noiz_mc/

- Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. – М., 1986.
- Ковтунова И.И.* Категория лица в языке поэзии // Поэтическая грамматика. Том I. – М., 2005.
- Лихачев С.В.* Язык надписей в современном обществе. – М., 2010.
- Молодых А.* Пацаны с глаголом // Русский репортер. №32. 19—26. 08.2010.
- Пушкин А.С.* Мысли о литературе. – М., 1988.
- Царевская Т.* Магдебургские врата Софийского собора. – М., 2001.
- Шмелева Т.В.* Социальный аспект смысла предложения // Русский язык за рубежом. – 1981. № 2.
- Шмелева Т.В.* Кодекс речевого поведения // Русский язык за рубежом. 1983. № 1.
- Шмелева Т.В.* «Так сказать» и «как говорится» // Служебные слова: межвуз. сб. науч. тр. – Новосибирск, 1987.
- Шмелева Т.В.* Модус и средства его выражения в высказывании // Идеографические аспекты русской грамматики / под ред. В.А. Белошапковой, И. Г. Милославского. – М., 1988.
- Шмелева Т.В.* Возвращение словесности? // *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 5. – Warszawa, 2000.
- Шмелева Т.В.* Тривиальность (речеведческий сюжет) // Лингвистический ежегодник Сибири / под ред. Т.М. Григорьевой. – Красноярск, 2004. Вып. 6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://library.krasu.ru/ft/ft/_articles/0088678.pdf
- Шмелева Т.В.* Словесность в свете интеграции и дифференциации // Педагогика, психология, словесность: сб. ст. / сост. и ред. Г.А. Орлова, Т. В. Шмелева. – Великий Новгород, 2005.
- Шмелева Т.В.* Тривиальность и имидж автора // Я и Другой в пространстве текста. – Пермь; Люблина, 2007.
- Шмелева Т.В.* Русский рэп как пространство языкового креатива // Лингвистика креатива: Коллективная монография / отв. ред. Т.А. Гридина. – Екатеринбург, 2009.
- Шмелева Т.В.* Рэп-текст как новая реальность русской словесной культуры // Русская речь в современных парадигмах лингвистики: Материалы Междунар. научн. конф. (Псков, 22-24

апреля 2010 года). Т. II. / Под ред. Н.В. Большаковой, Л.Я. Костючук, Т.Г. Никитиной, Л.М. Попковой. – Псков, 2010.

Шмелева Т.В. Рэп и школьная словесность // Учитель вчера, сегодня, завтра: Материалы междунар. научно-практ. конф. (24—25 июня 2010). Ч. 1. – Псков, 2010а.

Шмелева Т.В. Рэп // Сибирский форум. Интеллектуальный диалог. №4(6). Май. – Красноярск, 2010б. – С.14. Рубрика «Лексикон современного интеллигента»; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sibforum.sfu-kras.ru/node/94>

Шмелева Т.В. С рэпом по жизни! // Новгородские ведомости. – 19.06. 2010в. (№63). – С.11; рубрика «Родной язык: семейная лаборатория».

Шмелева Т.В. Рэп как отражение жизни // Новгородские ведомости. – 28.08. 2010г. (№26). – С.10. Рубрика «Родной язык: семейная лаборатория».

©*Шмелева Т.В.*, 2012

МОРФЕМНАЯ И СЕМАНТИЧЕСКАЯ ДЕРИВАЦИЯ В ПРОЦЕССЕ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ

Н.Н. Щербакова

Языковая игра в целом ряде случаев строится на парадоксальном представлении о структуре слова, и манифестация этого парадоксального представления приводит к утрате идиоматичности лексической единицы. Например, в шуточном толковании *пеньюар* – ‘глупец из Южной Африки’ нечленимому заимствованному слову *пеньюар* предписывается новая структура, объединяющая основу исконно русского существительного *пень* в переносном значении (‘глупый человек’) и аббревиатуру *ЮАР*. В связи с этим исследование новообразований, появляющихся в результате языковой игры, часто требует обращения к анализу их деривационных особенностей. Однако именно в случае языковой игры особенно необходимо учитывать не только формально-структурные особенности слова, но и трансформацию его семантики.

Как известно, описание процесса создания нового слова содержит три компонента: 1) характеристика мотивирующей базы; 2) определение форманта; 3) определение словообразовательного значения. На основе этих трех компонентов выявляются словообразовательные типы языка, являющиеся важнейшей частью словообразовательной системы. Названные элементы описания словообразовательного типа используются при анализе морфемных способов деривации как в синхронии, так и в диахронии. Семантическое словообразование, отличающееся тем, что отношения в паре «производящее – производное» не подразумевают формальных различий, не использует указанные выше понятия. Однако при всей специфике семантической деривации ее объединяет с морфемной то, что при этом создаются новые еди-

ницы словаря, а поэтому существует возможность использования основных понятий морфемной деривации и при описании семантического словообразования. Разумеется, нельзя при этом использовать понятия морфемного словообразования механически. По-видимому, следует говорить лишь о возможности соотношения терминологии морфологического и семантического словообразования, о возможности обнаружения эквивалентов. Рассмотрим такие эквиваленты на примере метафорических образований.

Среди новообразований, созданных в рамках языковой игры, немало семантических дериватов, созданных с использованием метафорического переноса. Метафора, как известно, заключается «в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений, действий или признаков для характеристики или номинации другого объекта, сходного с данным в каком-либо отношении. Метафора предполагает использование слова не по его прямому назначению, вследствие чего происходит преобразование его смысловой структуры. Взаимодействие метафоры с двумя различными типами объектов (денотатов) создает ее семантическую двойственность, двуплановость» [Арутюнова 1979: 140]. Если рассматривать метафору как один из способов семантического словообразования и попытаться применить указанные выше характеристики словообразовательного типа, то следует признать, что традиционные для морфологического словообразования компоненты требуют уточнения и должны быть связаны с анализом значения слова.

Проблема сущности языкового значения, его природа, структура, типы неоднократно рассматривались в различных отраслях языкознания [Васильев 1990: 67-72], при этом понятие *значение* определялось либо как психологический феномен, либо как феномен, отражающий прежде всего знаковую природу языка. В случае, когда рассматривается метафора, первый из отмеченных подходов представляется наиболее продуктивным. В самом деле, новый лексико-семантический вариант слова появляется при метафоризации на базе тех представлений и эмоций, которые связаны с базовым словом, а точнее, с его ассоциативным по-

тенциалом, т.е. с его ассоциативной валентностью, которая допускает «системное (внеконтекстуальное) и речевое в а р и ь р о в а н и е его плана выражение и плана содержания и различную интерпретацию» [Гридина 1996: 35].

Именно ассоциативный потенциал слова становится мотивирующей базой при образовании нового слова посредством метафоры. Например, зафиксированное современными толковыми словарями существительное *чурбан* имеет два значения: ‘обрубок дерева, бревна’ и *бран*. ‘о бестолковом, глупом человеке’. Совершенно очевидно, что первичное значение слова не содержит сведений об интеллекте человека, оно вообще связано с характеристикой неодушевлённого предмета; в его конститутивной семантической структуре нет ни одного компонента, который был бы связан с представлением о человеческой глупости, неразумном и бестолковом поведении. Вторичное значение возникло в данном случае на базе ассоциаций, связанных с производимым впечатлением: интеллект настолько низок, что его можно сравнить только с объектом, у которого не может быть разума. Примечательно, что в качестве объекта сравнения выступает не живое, растущее дерево, а его обрубок. Таким образом, при метафорическом переносе эквивалентом понятия *мотивирующая база* выступает ассоциативный потенциал слова.

Обратимся к определению явления, эквивалентного понятию *формант*, которое в морфемной дериватологии определяется как «наименьшее в формальном и семантическом отношении словообразовательное средство (средства) из числа тех средств, которыми данное мотивированное слово отличается от мотивирующих» [Русская грамматика: 1: 134]. Явление, эквивалентное форманту, в процессе семантического словопроизводства так же, как и производящая база, должно определяться с учетом плана содержания слова. Представляется, что поиски такого средства в случае метафоризации могут быть наиболее эффективными, если учитывать концепцию внутренней формы слова, выдвинутую А. А. Потемной. Внутренняя форма была определена им как «ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание» [Потемня 1976: 175].

Рассматривая внутреннюю форму как связующее звено между мыслительным и языковым рядом, А. А. Потехня утверждал, что «она показывает, как представляется человеку его собственная мысль» [Потехня 1976: 175]. Иными словами, внутренняя форма слова рассматривается в качестве своеобразного способа установления некоторой ассоциативной связи между производящим и производным, не исчерпывая при этом плана содержания слова в целом. При образовании лексической единицы путем метафоры у производного появляется новая внутренняя форма. Это и есть главное отличие производящего и производного. Более того, у слова, созданного путем метафорического переноса, внутренняя форма будет обязательно, в то время как у производящего она может отсутствовать в результате деэтимологизации. Так, у существительного *лопух* – ‘репейник’ в современном русском языке внутренней формы не существует. Что касается просторечного слова *лопух* – ‘о глупом человеке’, то его внутренняя форма совершенно очевидна, она определяется скрытым и довольно сложным по структуре сравнением человека с растением. В формировании семантики производного слова в данном случае большую роль играет известный фразеологизм *развесить уши*, а также сравнение формы человеческого уха с лопухом и представление о том, что чем больше уши, тем больше шансов их «развесить», т. е. поверить в истинность ложной информации. Таким образом, отмечаемая исследователями двуплановость, одновременная соотнесенность метафорического образования и с прежним, и с новым денотатом есть не что иное, как образование у слова новой внутренней формы, т.е. того средства, которое эквивалентно форманту.

Для определения словообразовательного значения метафорических дериватов следует уточнить некоторые особенности производного. Во-первых, в этом случае не изменяется часть речи, т.е. и производящая, и производная единицы относятся к одной и той же лексико-грамматической группе слов, обозначая либо предмет, либо признак, либо действие. В результате остаются однотипными и их грамматические признаки. Во-вторых, способ номинации при метафорическом словообразовании мо-

жет быть охарактеризован как соотносительный, т.е. такой, «при котором предмет, действие или признак характеризуется с помощью опосредованного способа представления признака» [Янценецкая 1984: 11]. Все это и позволяет определить словообразовательное значение как «обнаруживающий сходство с тем, что названо мотивирующей базой». Сходство при этом может быть связано с физическими качествами, особенностями поведения, важнейшими признаками, производимым впечатлением и т.п.

Исследование специфики семантической трансформации слова с использованием методик морфемного словообразования позволяет увидеть постоянное взаимодействие морфемной и семантической деривации. Это взаимодействие проявляется, в частности, в таком явлении, как метафорическая мотивация. Метафорическая мотивация впервые была описана В.В. Лопатыным, который выделил следующие её особенности: «Для подобных экспрессивных наименований характерна семантическая связь с мотивирующими словами, однако эта связь в них не прямая, а переносная, причем метафорическое значение оказывается здесь номинативным значением таких слов» [Лопатын 1975: 53]. Серьезное отличие метафорической мотивации от метафоры в чистом виде заключается в том, что в этом случае наблюдается взаимодействие морфемного и семантического словопроизводства. О таком взаимодействии обычно говорят, исследуя словообразование в диахроническом аспекте [Николаев 1987], однако представляется, что это явление может наблюдаться и на любом синхронном срезе. Так, существительное *канючить* – «надоедливо просить» образовано при помощи суффикса *-и-* от основы существительного *канюк* – ‘хищная птица, крик которой напоминает плач’; совершенно очевиден поэтому наряду с морфемным словообразованием процесс метафорического переосмысления производящей базы: новообразование явно сравнивает впечатление от речи человека с впечатлением от крика птицы.

От метафорической мотивации следует отличать случаи возникновения образного слова на базе основы, уже имеющей метафорический характер. Примером может быть глагол *лаяться* -

‘ругаться’. В данном случае метафорической мотивации нет, поскольку у мотивирующей базы (глагола *лаять*) есть значение ‘ругать, бранить’. Отсюда следует, что пара *лаять*→*лаяться* – это пример исключительно морфемного способа словообразования – постфиксации.

Дериваты, создаваемые в процессе языковой игры, обнаруживают некоторые особенности в сравнении с узуальным проявлением указанного взаимодействия. Объясняется это спецификой ассоциативного мышления, которое «в отличие от логического, выстраивает не плоскостной, горизонтальный план восприятия языковых единиц, а вертикальный, глубинный, объёмный, допускающий свободный переход от одного типа связи к другому [Гридина 1996: 15]. Объёмность плана восприятия языковой единицы при языковой игре проявляется на деривационном уровне в двойных рядах соотношений мотивирующей базы и форманта. Особенно разнообразны проявления этого объёмного плана восприятия деривационной структуры слова в творчестве писателей-сатириков. Например, одна из самохарактеристик А. Кнышева звучит так: «*Обладаю смехотворными способностями*». Прилагательное *смехотворный* приобретает в приведённом контексте окказиональное значение ‘способный развеселить’. Взаимодействие морфемной и семантической деривации проявляется в данном случае не только на уровне мотивирующей базы, но и на уровне форманта. Мотивирующей базой является внешняя форма – морфемная структура прилагательного *смехотворный*, которая наполняется новым содержанием за счёт её соотнесения с первичным значением существительного *смех* – ‘характерные звуки при проявлении веселья, радости’. В качестве форманта выступает как деформация внутренней формы, так и актуализация словообразовательной модели (сложение основ + суффиксация), без осознания которой невозможно правильное восприятие этой шутки. Аналогичные случаи наблюдаем также в следующем случае: *Во время выборов ставка делается на подавляющее большинство, которое и подавляется* (М. Задорнов).

В авторских контекстах находим интересные случаи деметафоризации узуального значения слова: *должен ли кусок масла считаться нахлебником?* (А. Кнышев). Слово *нахлебник* в значении ‘тот, кто живёт за чужой счёт’ образовано путём метафорической мотивации, а в игровом новообразовании это метафорическое значение разрушается, поскольку здесь используется первичное значение существительного *хлеб* - ‘пищевой продукт, выпекаемый из муки’. В этом состоит один из парадоксов языковой игры: образность создаваемой единицы может порождаться за счёт разрушения привычной и потому зачастую неосознаваемой узуальной метафоричности. Ср. также: *С утра я вновь на бирже подскочил* (В. Вишневский). Примеров создания игровых новообразований подобного типа немного, причём они практически не встречаются в таких распространённых источниках, как «Бестолковые словари». В собранном нами материале зафиксировано единственное образование из источника подобного типа – глагол *ощетиниться* – ‘перестать бриться’.

Аналогичным изменениям могут подвергаться и фразеологизмы, когда игровой контекст актуализирует их внутреннюю форму:

Даж на красивую жєницину мужчина закрывает глаза, если сидит в метро, а она стоит радом с ним (М. Задорнов);

Не каждый свитер неразрывно связан (В. Вишневский).

Деформация внутренней формы при актуализации деривационной модели в некоторых случаях основывается на использовании омонимичной пары слов или форм:

В доме всё было краденое, и даже воздух какой-то спёртый (А. Кнышев);

Среди идиотов есть много порядочных (А. Кнышев);

Бертольд Шварц, изобретатель нашумевшего в своё время пороха (А. Кнышев);

памятник старины Пржевальского (А. Кнышев);

«Добро должно быть с кулаками!» - заблуждалось зажиточное крестьянство в конце 20-х (А. Кнышев);

«Пою моё отечество!» - заявляла продавщица пивного ларька (А. Кнышев);

Басня, состоящая из одной морали. Кто лев, тот и прав (А. Кнышев);

Иногда мы подводим итоги, иногда – они нас (А. Кнышев);

Японцы очень любят суши. Особенно из суши они любят Курильские острова (М. Задорнов);

Астрологический прогноз времён Петра I: «Утром стрельцам лучше на улицу без надобности не выходить» (М. Задорнов).

Использование в качестве мотиваторов омонимичных пар наблюдается также в «Бестолковых словарях»: *Авиаза¹вод* – ‘всё, что заводится, т. е. появляется, с воздуха’; *автоза²вод* – ‘то, что заводится само по себе, автоматически’ (в данных случаях использованы омонимы *за¹вод* – ‘предприятие’ и *за²вод* – ‘механизм’).

В некоторых случаях в качестве омонимичной пары могут быть использованы слова из разных языков:

еловый – ‘жёлтый’ (ср. англ. *yellow*);

есаул – ‘горное селение, которое всегда со всеми соглашается’ (ср. англ. *yes*);

балласт – ‘выпускной бал’ (ср. англ. *last*);

гобой – ‘иди, мальчик’ (ср. англ. *go* и *boy*);

дрова – ‘рисунок’ (ср. англ. *draw*); *мордобой* – ‘мордастый парень’ (ср. англ. *boy*);

ироничная женицина – ‘железная леди’ (ср. англ. *iron*);

тупица – ‘две пиццы’ (англ. *two*) и т. д.

Среди игровых новообразований немало таких, которые создаются за счёт соотношения с двумя мотиваторами, не совпадающими в плане выражения: *Сидя на носу, комар рассуждал о мирном сосуществовании* (А. Кнышев). В данном случае деформированной оказывается не только внутренняя, но и внешняя форма слова, поскольку происходит замена мотиватора *существование* на *сосуший*, что приводит к изменению словообразовательной структуры и морфемного состава слова. Аналогичные примеры наиболее частотны в разнообразных вариациях «Бестолковых словарей»:

бисер – ‘1. Выходящий на бис; 2. Дважды окрашенный серым’;

босяк – ‘уменьшительно-ласкательное название шефа’;

визажист – ‘работник посольства, отвечающий за выдачу виз’;

волнушка – ‘мать абитуриента’;

лакать – ‘покрывать лаком’;

бульдозер – ‘мерный стаканчик’;

дистрофик – ‘стихотворение из двух стрóf’;

болтун – ‘миксер’;

завалинка – ‘экзаменационная сессия’;

капелла – ‘ряд сосулeк’, *куратор* – ‘петух’;

маркетинг – ‘наклеивание марок’;

молокосос – ‘доильный аппарат’;

мышеловка – ‘ловкая мышь’;

раздрай – ‘(рус.-нем.) счёт 1:3 не в нашу пользу’;

стройка – ‘организация выпивки на троих’;

таксист – ‘собаковод, специализирующийся на таксах’;

итангист – ‘нападающий-неудачник’ и т. д.

У всех подобных примеров языковой игры есть одна общая особенность – осложнённая мотивирующая база, фактически включающая две семантические единицы, с которыми соотносится мотивированное слово. Это обостряет восприятие взаимосвязи структуры и семантики слова и его системных отношений. Отметим в то же время, что, на первый взгляд, образования подобного типа основаны не столько на системных деривационных особенностях языка, сколько на случайном сходстве звукового облика слов. Так, шуточный вопрос ‘Почему можно сказать *трикотаж*, но нельзя сказать *двапсаж*?’ построен на произвольном членении существительного *трикотаж* без учёта его словообразовательной структуры и семантики, что позволило выделить такие компоненты, как *три котэ ж*, в котором два первых компонента были заменены по тематическому принципу на *два пса*. В то же время, если попытаться применить к единицам «Бестолковых словарей» традиционный словообразователь-

ный анализ, то обнаружится, что в них так или иначе проявляются системные деривационные особенности русского языка:

беспокойный – ‘покойный бес’; слово создано путём сложения основы существительного *бес* и прилагательного *покойный*;

бронхит – ‘кашель-шлягер’; в данном случае новообразование возникло как результат сложения слов *бронхит* и *хит*, причём наблюдается наложение последнего слова на финаль первого;

икра – ‘страдающий икотой древний египетский бог’; здесь к усечённой основе глагола *икать* прибавляется имя собственное *Ра*;

брависсимо – ‘подвесное бра’; существительное образовано путём сложения слова *бра* и основы глагола *висеть*;

гамбит – ‘звукоизоляция’; в данном случае наблюдается использование такого способа деривации, как сращение *гам* (т.е. шум) + *бит* (т.е. побеждён);

гороскоп – ‘горный массив’; слово образовано сложно-суффиксальным способом (с использованием нулевого суффикса) на базе основ существительного *гора* и глагола *скопиться*; основа глагола при этом усекается;

осина – ‘большая оса’; слово образовано суффиксальным способом (на базе основы существительного *оса*, при этом использован суффикс *-ин(а)* с размерно-увеличительным значением;

пентагон – ‘самогон пятикратной перегонки’; в данном случае наблюдается сложение заимствованного компонента *пента* и основы глагола *гнать*;

сноха – ‘смех во сне’; слово образовано путём сложения основы существительного *сон* и междометия *ха*; образование слова здесь сопровождается таким морфонологическим процессом, как чередование гласного в корне.

Таким образом, системные деривационные отношения присутствуют и в этих новообразованиях, хотя у лингвокреативной личности, создающей подобные слова, явно доминирует внимание к смыслу. Об этом свидетельствуют образования типа *брависсимо*, в котором выделяется нехарактерный для русской деривационной системы суффикс *-виссимо*, но и сам этот факт не является чем-то абсолютно невероятным для словообразования русского языка, в котором наблюдается такое явление, как уни-

фиксы. Что касается способов словопроизводства, морфологических процессов, то, как показывает анализ, эти характеристики деривационной структуры новообразований находятся в пределах русской словообразовательной системы.

Отмечая, что языковая игра строится прежде всего как игра со значением слова, упомянем случаи, когда на первый план лингвокреативная личность выдвигает структурные особенности языковых единиц. Подобное предпочтение наблюдается, например, в стихотворениях для детей, что связано с особенностями адресата. Детские писатели и поэты открывают ребёнку не только многоликий и разнообразный окружающий мир, но и сокровища родного языка. При этом некоторые авторы тяготеют к актуализации деривационных моделей, как, например, детский поэт А. Усачёв, в стихотворениях которого обнаруживается игра со структурными особенностями слов [Щербакова 2010: 154-159]. Создавая на базе слов *паровоз*, *пароход*, *самолёт* новообразования *паповоз*, *папоход*, *паполёт*, А. Усачёв в стихотворении «Мы играли в паповоз» актуализирует такую деривационную модель, как сложение, осложнённое нулевой суффиксацией. В другом стихотворении – «Леталка» - манифестируется другая словообразовательная модель: ‘основа глагола + суффикс –лк(а)’. В этом стихотворении употреблено около десятка слов, построенных по данной модели: *сиделка*, *свистелка*, *леталка*, *проезжалка*, *оралка*, *бежалки*, *соображалка*, *грелка*, *гавкалка*. Примечательно и графическое оформление стихотворений: все указанные слова автором выделены (они написаны с прописной буквы). Это очень важно, поскольку для детей, умеющих читать, они сразу выстраиваются в один ряд в отличие от слова *палка*, которое формально сходно с этими словами, но к указанной модели отношения не имеет и поэтому не выделено автором. Новообразования в стихотворениях А. Усачёва всегда актуализируют, подчёркивают словообразовательную модель. Это достигается как за счёт повтора модели в пределах одного текста, так и за счёт сравнения, сопоставления окказионализма и общеупотребительного слова:

Я сижу в песке, пока

Мама жарит блинчики.

Я из глины и песка

Приготовлю глинчики.

Глинчики песочные,

Вкусные и сочные!

(А. Усачёв. Глинчики)

Я нашёл сегодня палку,

Не простую палку,

А сражалку, и скакалку,

И гусей зонялку...

А леску привяжу на палку –

Пойду я с папой на рыбалку.

(А. Усачёв. Палка)

Особый случай взаимодействия морфемной и семантической деривации наблюдается в тех случаях, когда языковая игра связана с деформацией внешней формы слова. Немало таких примеров обнаруживаем у А. Кнышева: *генеральный секрецарь; ваять дурака; глупость свежесмороженная; сметная казнь; люди, обречённые властью; демокрад; лабудиная песня; псевдонимб; и углубился в свои мысли; самогнушение или самовкушение и т. д. Мотивирующей базой этих гибридных образований с точки зрения структуры в одних случаях являются основы двух слов (*свежий + сморозить; сам + гнушаться; сам + внушать; секретарь + царь; демократ + красть*), в других – основа одного слова (*нимб, смета, обречь, лабуда*). Что касается семантики мотивирующей базы, то она осложнена за счёт взаимодействия слова-прототипа (*секретарь, ваять, смежесмороженный, смертный, облечь, демократ, лебединый, псевдоним, углубиться, самовнушение*) и псевдомотиватора (*царь, ваять, сморозить, смета, обречь, красть, лабуда, нимб, глупый, гнушаться, внушать*).*

Формант в данном случае также сложен и демонстрирует взаимодействие семантики и структуры: с одной стороны, в процессе создания каждого подобного образования используется определённый словообразовательный тип (признаки морфемного способа деривации), а с другой стороны, в этих образова-

ниях наблюдается осложнение внутренней формы слова за счёт ассоциаций, вызванных обоими мотиваторами.

Таким образом, взаимодействие морфемной и семантической деривации в процессе языковой игры в сравнении с узусом отличается серьёзным усложнением как семантической, так и структурной составляющей, а в связи с этим для правильного восприятия игрового новообразования требуется хорошее знание не только лексической, но и грамматической системы языка.

Литература

- Арутюнова Н. Д.* Метафора // Русский язык. – М., 1979.
- Васильев Л. М.* Современная лингвистическая семантика. – М., 1990.
- Гридина Т. А.* Языковая игра: Стереотип и творчество. – Екатеринбург, 1996.
- Лопатин В. В.* Метафорическая мотивация в русском словообразовании // Уч. зап. Ташкентского пед. ин-та. – Ташкент, 1975. – Т. 143, вып. 1: Актуальные проблемы русского словообразования.
- Николаев Г. А.* Русское историческое словообразование. – Казань, 1987.
- Потебня А. А.* Мысль и язык // Эстетика и поэтика. – М., 1976.
- Русская грамматика: В 2-х тт. – М., 1980. – Т. 1.
- Щербакова Н. Н.* Лингводидактический потенциал игровых окказионализмов в современной детской поэзии (на примере творчества Андрея Усачёва) // Языковая личность в зеркале современной коммуникации: Материалы Всеросс. научн. конф. «Язык. Система. Личность: Современная языковая ситуация и её лексикографическое представление» / Отв. ред. Т. А. Гридина. – Екатеринбург, 2010.
- Яценецкая М. Н.* О Терминах «словообразовательное значение» и «значение словообразовательного типа» // Актуальные вопросы русского словообразования. – Тюмень, 1984.

©Щербакова Н.Н., 2012

РАЗДЕЛ IV. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ПОЛЕ КРЕАТИВА

«ДЕЛАТЬ ИЗ МУХИ СЛОНА»: АССОЦИАТИВНАЯ ПРОЕКЦИЯ ИГРОВОГО СЛОВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Т.А. Гридина

В рамках заявленного нами направления «Лингвистика креатива» как области изучения потенциала языка в соединении с творческой инициативой говорящего в разных видах речевой деятельности, художественный текст занимает особое место. Литературно-художественное творчество открывают широкие возможности для исследовательских рефлексий по поводу механизмов и лингвокреативных техник, составляющих природу авторской индивидуальности («работы» писателя со словом). В этом плане особую значимость приобретает тезис о том, что «художественная форма есть творчески созданная форма. И на ней запечатлен дух автора... и весь дух эпохи» [Лосев 1995: 89]. Лингвистика креатива рассматривает художественный текст как некое экспериментальное пространство, обнаруживающее писательские эвристики (особое чутье слова) и преднамеренное «обновление» формы и содержания вербальных знаков, создающее эстетически значимый эффект их интерпретации (собственно авторское миромоделирование). В этом творческом процессе активно задействованы коды языковой игры.

«Художественным событием становится то, что отменяет данность и устанавливает новую возможность... Новое всегда ищет исключительную, исключенную возможность и вырывает ее из области молчания (или шума...). Слово может быть изъято из структур определенного, состоявшегося, «установочного» языка и взято заново как материал для неведомой речи» [Айзенберг 2008: 513].

Приведенное суждение как нельзя более точно выражают суть проблемы исследования *игрового слова* как текстовой ассоциативной проекции художественно-образного мышления автора, с одной стороны, и как объекта читательской рецепции (восприятия и интерпретации), с другой стороны.

Само понятие *игровое слово* сопряжено с необходимостью определения сути таких феноменов как *языковая игра*, *игровой идиостиль*, *игровой текст*.

Языковая игра, рассматриваемая нами как форма лингвокреативного мышления, основывается на стратегии актуализации и одновременного переключения, ломки ассоциативных стереотипов. С помощью специальной лингвистической техники «остранения» моделируется ассоциативный контекст игрового слова (*игремы* – Т.Г.).¹ Этот ассоциативный контекст предполагает обязательное опознание прототипа в *игровой трансформе*, в соотношении с которым и проявляется запрограммированный эффект обновленной интерпретации знака. Такого рода эф-

¹ Данный термин был введен нами как условное обозначение единицы языковой игры (наряду с термином *игровая трансформа*) [Гридина 1996]. Наряду с этими обозначениями употребляются термины *людема* (от лат. *ludus* «игра») и *креатема* (В.П. Григорьев). Мы предпочитаем употреблять термины *игрема* и *игровая трансформа* как мотивационно прозрачные в плане их содержательной наполняемости и соотносительные именно с **игровым** креативным дискурсом (преднамеренной интенцией к использованию кода языковой игры). Игровая трансформа – наиболее универсальный термин для обозначения «продукта» языковой игры как семантической и/или формальной трансформации (обновления) некоего исходного языкового материала.

фект моделируется при помощи конструктивных принципов «ассоциативной интеграции», «ассоциативного наложения», «ассоциативной идентификации», «имитации», «ассоциативной выводимости», «ассоциативной провокации» [Гридина 1996].

Применительно к сфере художественного творчества можно говорить о трех основных принципах языковой игры: *аллюзивном* (соотносительном с феноменом интертекстуальности, ассоциативной глубиной прочтения текста), *имитативном* (эксплуатирующем технику подражания, речевой маски, стилизации, пародирования и т.п., обыгрывающем эффект узнаваемости прототипа в свете его направленной авторской оценки), *образно-эвристическом* (обнажающем операциональную сущность авторского художественного мышления, собственно креативную технику моделирования формы и смысла игрового слова) [Гридина 2012].

Перечисленные конструктивные принципы языковой игры актуализируют разные зоны ассоциативного потенциала слова, который образуется всей совокупностью ассоциативных реакций, которые могут возникать в сознании носителя языка при восприятии, употреблении, порождении языковых единиц, в том числе и направленные, смоделированные специальными кодами языковой игры, воплощающими авторскую идею в художественном произведении и ориентированные на читателя, способного считыванию этих игровых кодов.

Коды языковой игры – это определенные алгоритмы, выводные правила, аналогии, используемые для моделирования и дешифровки ассоциативного контекста нестандартной интерпретации знака с помощью различных лингвистических приемов.

К кодам языковой игры, эксплуатирующим ассоциативный потенциал слова, относятся: фонетический, графический, мотивационный, словотворческий, семантический, грамматический (см. [Гридина 1996, 2012; Гридина, Кубасов 2012]).

О феномене *игрового идиостиля* можно говорить как об авторской художественной манере воплощения смысла (идеи) с использованием специального «игрового языка», особых игровых кодов общения с читателем.

Соответственно *игровой текст* – произведение, транслирующее авторскую мысль с учетом потенциальных читательских рефлексий над нестандартным содержанием и формой знаков, требующих декодирования *игровых импликатур*².

Таким образом, языковая игра в художественном творчестве является одним из средств достижения эффекта эстетического воздействия, связанного с моделированием «поля» для мета-языковой рефлексии читателя. Сущностной характеристикой языковой игры является ее ассоциативно-интерпретационное начало, что в художественном тексте должно способствовать актуализации его глубинных смыслов, создавая перспективу неоднозначного («многослойного») восприятия авторского замысла.

Игровое слово (в широком понимании термина как любого факта игры с вербальным знаком) – неотъемлемый элемент *игрового идиостила*, однако оно может занимать разные текстовые позиции и иметь разный вес в выражении авторской идеи.

Для рассмотрения природы игрового слова в художественном тексте в свете особенностей авторского образного мышления несомненный интерес представляет творчество С.Д. Кржижановского, писателя-экспрессиониста, философа, чей парадокс

² Проблема игровой природы художественного текста активно разрабатывается в рамках теории игровой поэтики. Опираясь на теоретические источники, анализирующие разные аспекты «литературных игр», А.М.Люксембург выделяет ряд художественных принципов, «которые характерны для игровых текстов и присутствуют в них в различных комбинациях» [Люксембург 2004: 515]. К этим принципам относятся игровые стратегии построения текста, создающие возможность его неоднозначной интерпретации, опрокидывающие ожидания читателя и заставляющие его искать «более глубокие смысловые слои», замаскированные «обманчивой фабулой» и другими типами игровых ловушек. Игровой текст конструируется по принципу «лабиринта», выход из которого предполагает «считывание» авторской интенции и получения от этого эстетического удовольствия. Основной лингвистической составляющей игрового стиля является языковая игра [Рахимкулова 2003].

сальный идиостиль отличается высокой степенью игровой насыщенности.

Новеллы Кржижановского (1887 -1950) – ярчайший образец интеллектуальной прозы, они изящны, как шахматные этюды, но в каждой из них ощущается пульс времени и намечаются пути к вечным загадкам бытия (Из аннотации на книгу: [Сигизмунд Кржижановский. Тринадцатая категория рассудка. Повести. Рассказы. – М., 2006]).

Многие из этих новелл построены на тонкой языковой игре, открывающей перед читателем многослойность и проективную силу авторского игрового слова. Нередко игровое слово явлено у С. Кржижановского уже в названии рассказа, соответственно занимает сильную позицию текста и выступает пусковым механизмом развития сюжета.

Показателен в этом плане рассказ «Мухослон». Представленный в заглавии окказионализм образован способом сложения «несопоставимых слагаемых» (*муха и слон*).

Это слово-«гибрид» ассоциативно отсылает к антонимически противопоставленной символической «ничтожно малого» и «большого/огромного», а также разнонаправленным оценочным коннотациям (игровым импликатурам), закрепленным за образами *мухи* и *слона* (ср. *неуклюжесть*, *непробиваемость*, *толстокожесть* как символические характеристики слона в обыденном сознании; *назойливость*, *мнимая значимость* как составляющие «образа» мухи).

Ассоциативное наполнение данного игрового слова в ходе его текстовой актуализации многократно меняется, вызывая эффект, который Л.С. Выготский называл «законом влияния смыслов», когда «смыслы как бы вливаются друг в друга и как бы влияют друг на друга, так что предшествующие как бы содержатся в последующем или его модифицируют» [Выготский 1999: 325-326].

Так, уже на уровне «дешифровки» мотивационной пропозиции игрема *Мухослон* вызывает аллюзию на выражение *делать из мухи слона* («возводить нечто ничтожное в ранг значительного»).

Первый игровой ход – буквализация смысла этого выражения (реализация метафоры): *Над мухой простерлась длань и прозвучало: «Да будет слон»*. Это завязка рассказа, поданная в пародийном стиле высокопарной иронии. Ассоциативная переключка якобы волеизъявления свыше «*Да будет слон*» с библейским выражением «*Да будет свет!*» (символом сотворения мира по Божьему промыслу) создает игровой парадокс, который усиливается подчеркнутой авторской рефлексией над несоразмерностью сравниваемых «величин»: *...И... свершилось: мушинные пяточки уперлись в землю слоновыми ступнями, а завитый внутрь коротенький чёрный нитевидный хоботок раскрутился огромным серым хоботом*.

Каждый из членов этого противопоставления вызывает в сознании читающего ряд ассоциаций: деминутив *мушинные пяточки* «синонимизируется» (переключается) с фразеологизмами *быть под пятой* (у кого-либо), *Ахиллесова пята* (уязвимое место); *слоновые ступни* (текстовый антоним выражения *мушинные пяточки*) – символ тяжеловесности и большого объема (ср. всплывающие ассоциации с разговорными сравнениями *ходить/ ступать как слон; размером со слона*). Деривационная связь *хоботок* и *хобот* органично включается в ряд обыгрываемых визуальных примет превращения мухи в слона (правда, в отличие от лингвистического «превращения» *хобот* в *хоботок* с помощью уменьшительного суффикса *-ок*, метаморфоза мушиного нитевидного *хоботка* в огромный серый *хобот* меняет «привычные» роли членов данной словообразовательной пары (производящее становится производным: *хобот Мухослона* в сюжетно заданном контексте выступает как «производное» от *мушинный хоботок*). При этом как бы стираются различия между значениями специализированных в языке слов (*хоботок* как часть тела мухи и *хобот* как часть тела слона).

Номинация *Мухослон*, отсылающая к «прямому» содержанию выражения *делать из мухи слона*, создает квазиденотат (фантом, не существующий в действительности: муха, превращенная в слона). Думается, имеет значение и тот факт, что играема функционирует в тексте как имя собственное (об этом свидетельст-

вует написание слова с «большой» буквы, причем в сильной, начальной части этого искусственного онима оказывается именно основа слова *Муха*). Заметим, что при изменении последовательности частей данного сложного слова (ср. потенциальный вариант *слономух* или *слономуха*), очевидно, существенно сместились бы акценты его восприятия (см. приведенные ниже экспериментальные данные, верифицирующие это предположение).

Визуальный образ *Мухослона*, представленный в авторской «версии» – *муха в обличье слона* или *муха размером со слона*, дорисовывается воображением читателя. Однако денотативный план восприятия игрового слова с учетом «сопровождающего» это восприятие аллюзивного контекста составляет лишь первый (поверхностный) слой авторской и читательских рефлексий.

Уже следующий фрагмент текста обнаруживает новый вектор ассоциативной «лепки» образа Мухослона, переключающий интерпретационный акцент в плоскость «телесно-духовного» конфликта (обнаружения трагического нонсенса ситуации, когда открывшаяся перспектива существования в новом жизненном измерении – превращение мухи в слона – оказывается «пустой величиной», «пустым прецедентом», не значимостью, а кажимостью):

...И все же в чуде этом была какая-то несконченность, дилетантизм, какое-то досадное «не то»; очки психолога, сунь он их под толстую кожу новослоненного существа, сразу бы заметили, что малая мушья душа никакого «да будет» не расслышала, что чудо, коснувшись кожи, до мушьеи души не дошло. В итоге: слон с душой мухи.

Новослоненное существо с *толстой кожей* – характеристический перифраз ключевой игры, смоделированный по принципу ассоциативного наложения прямого и переносного значений выражения *слоновья кожа* (*нечувствительная толстая кожа слона – непробиваемость, равнодушие, душевная глухота*). В словотворческой авторской инновации *новослоненное (существо)* «просвечивает» прототип *новоиспеченное* (с коннотацией «несовершенное, нелепое, не доказавшее своей состоятельности»). Возникающая текстовая парадигма коде-

риватов *Мухослолон* – *новослоленное существо* образует собственный оценочно-смысловой контекст.

Слон с душой мухи – оксюморонная аллегория, необходимая автору для создания психологического этюда о мотивации человеческих поступков, в данном случае о тщетности усилий «не быть, а казаться».

Весь ход дальнейшего повествования раскрывает суть этой нелепой «метаморфозы»: *Насекомые вообще привычны к превращениям* (ср. буквальный «биологический» и «фантазийный») текстовый смысл данной фразы; нет ли здесь также переключки с рассказом Кафки «Превращение»? – Т.Г.).

... Но в данном случае, оглядевшись в своем новом стопудовом теле, муха испытала некую жуть и растерянность (далее идет сравнение с бедняком, который, уснув в своей тесной каморке – по воле феи – проснулся в просторных покоях богато-го, но пустынного дворца). Побродив по новому телу, устав до смерти, напоследок заблудившись, терзаемая сонмом вопросов, душа мухи порешила так:

«Оханьем поля не перейти. Что ж – живут и слоны. Лучшие нашего мушиного брата. Ну, и я... Чем я не слон, черт возьми...»

Началось.

Этот второй фрагмент, представленный как отдельная самостоятельная часть в рамках рассказа, концептуально значим для понимания авторского художественного замысла (С. Кржижановский часто маркирует небольшие отрезки текста римскими цифрами, намеренно акцентируя каждый новый поворот в развитии сюжета).

В данном случае стилизованные под житейские максимы «мушиные аргументы» раскрывают психологическую подоплеку той ситуации, когда тщеславие и переоценка собственных возможностей берет верх над здравым смыслом (ср.: «Оханьем поля не перейти» – ассоциативная контаминация / игровая фразеологическая трансформа, аллюзивно отсылающая к содержанию прототипических пословиц «Слезам горю не поможешь» и «Жизнь прожить – не поле перейти»).

Третья часть – трагические последствия произошедшей метаморфозы. Мухослон, следуя привычному для мухи образу жизни, не принимая при этом во внимание свой стопудовый вес, крушит все на своем пути (*Ползну-ка разок по стеклу! Ползнула. Краю окно вдребезги, избушка в щепы. Мухослон только ушами шевельнул. Что за притча*). Заметим, что выделенный глагол (*ползнула*) стоит в форме женского рода, актуализируя отнесенность действия именно к *мушиным повадкам*, в соответствии с которыми ведёт себя новоиспеченный Мухослон.

А далее – гибель той, которую Мухослон *еще до постигшего его чуда, страстно и нежно любил (... Душою и телом прильнул к возлюбленной. Миг счастья...и, содрогаясь, с круглыми от ужаса глазами, жалкий и страшный, стоял Мухослон над маленькой черной кляксой, всматриваясь в пару влипших в кляксу крыльишек)*.

Случившееся повергает его в ужас и отчаяние (из почти комического образа *Мухослон* превращается в образ трагический). Вновь акцентируется мотив несоединимости сущности мухи и слона. Обыгрывается парадоксальное несоответствие значения фразы *прильнуть душой и телом* (о выражении любви, проявлении самых искренних чувств к кому-л.) изображаемой в тексте ситуации: выражение искренних чувств Мухослона к своей возлюбленной оборачивается трагедией – огромное тело *ново-слоненного существа с мушиной душою* явно «не в ладу».

... Душа существа заметалась по гигантскому телу, точно пробуя прорвать толстую серую кожу.

Довольно! Назад, к себе, в старую темную мушиную щель.

В этом сюжетном развороте представлена реализация метафоры *душевные метания* (буквально: метания мушиной души по огромному слоновьему телу); ассоциативная идентификация персонифицированного образа *мушиная душа* и смысла выражения «мелкая душонка» создает игровую импликацию; символический смысл приобретает фраза «*Назад, к себе, в старую темную мушиную щель*», ассоциативно вызывающая в сознании переносный смысл выражения *забиться в щель* и подчеркивая

безвыходность положения, тупиковость ситуации, в которой оказывается «заточенная» в тело слона мушиная душа.

Итог этого чудо-«эксперимента» неутешителен.

Обыскав всю землю, перетрусив всю планету ..., Мухослон отыскал наконец свою ... привычную щель: ветхий мушиный домик. Полез внутрь: не тут-то было... Так и стоит по сю пору трагический Мухослон над своей старой уютной щелью. И нет ему пути: ни в прямь просторов, ни в извилины щели (заметим, что мотив «щелиного» существования – один из ключевых в творчестве С. Кржижановского. – Т.Г.).

Игровое слово *Мухослон* в рассказе С. Кржижановского, как мы видим, обладает ассоциативной многомерностью. Ср.: Мухослон – 1) слон с душой мухи; 2) муха, возмнившая, что она может стать слонем (жить не по мушиным законам); 3) слон с привычками мухи, не способной управлять своим телом и крушащий все вокруг себя; 4) существо, жаждущее любви (но не соизмеряющее выражение чувств с весом собственного тела, несущее в себе разрушительное начало); 5) трагическое отчаявшееся существо, потерявшее «себя» (ср. мотив самоидентификации личности, определения пространства ее внутренней свободы в творчестве С. Кржижановского); 6) символическое обозначение несоотнесительных ценностей (ассоциативные проекции игры этими смыслами, безусловно, не исчерпываются).

Можно было бы свести идею рассказа к известной философской сентенции *sum qui que* («каждому своё»). Вполне вероятны и другие интерпретации, например, можно представить себе, что речь в данном случае идет о том трагическом несопадении желаний и возможностей, которое приводит к саморазрушению личности: отрешению от своего «я» ради мнимых ценностей. Возможна и прямая аналогия с «потерей» родины.

Таким образом, ассоциативные текстовые проекции окказионализма *Мухослон* вполне отвечают стилю художественного мышления С. Кржижановского, балансирующего на грани бытия и инобытия, склонного к парадоксальному перекодированию буквальных значений слов в образно-символические смыслы.

Интересен, однако, вопрос о том, актуализируется ли ассоциативные векторы данного игрового слова при его восприятии вне контекста. В какой степени сама игра предсказывает (прогнозирует) соответствующие (запрограммированные автором ХТ) смыслы.

Нами был проведен эксперимент, в ходе которого респонденты должны были выполнить ряд последовательных процедур, направленных на актуализацию рефлексии над предъявленным словом-стимулом *Мухослон* (с текстом С. Кржижановского испытуемые не были знакомы)³.

Испытуемым предлагались следующие задания:

1. Приведите первые пришедшие вам в голову ассоциации на слово МУХОСЛОН.

В качестве ассоциатов на заданный стимул были представлены: *огромный, серый, с большими ушами, толстокожий, добрый, гибрид, нелепое существо, нескладный, делать из мухи слона, как слон, слоняться, нонсенс* и т. п. Обращает на себя внимание тот факт, что на первом этапе восприятия данного слова-стимула перевес в ассоциативном поле явно на стороне реакций, характеризующих **слона**, а не муху. Лишь некоторые респонденты обращали внимание на «качества» мухи: *с крыльшками, Муха Цеце, летает, щель* (выделим данный ассоциат как совпавший с ключевым символом *мушиного мирка*, обрисованного С. Кржижановским).

2. Определите, как образовано данное слово. Кого (или что) оно может называть.

Большая часть респондентов определила способ образования окказионализма как сложение слов (*муха* и *слон*) или основы слова (*муха*) + слова (*слон*) при помощи соединительной гласной *о*; кроме того, были представлены интерпретации данного новообразования как сочетания *Муха-слон* (где вторая часть ос-

³ В качестве респондентов выступили студенты и преподаватели филологического факультета УрГПУ, учителя русского языка и литературы школ г.Екатеринбурга – всего 25 человек). Слово предъявлялось испытуемым в устной форме – для того, чтобы получить максимально свободные (не заданные графическим обликом лексемы) ассоциации.

мысляется как приложение); оригинальной интерпретацией можно считать осмысление данного новообразования как сочетания нарицательного и собственного имени. Соответственно этим объяснениям определялась респондентами и потенциальная номинативная функция слова: мухослон – *гибрид* мухи и слона, *маленький слон*, *большая муха* (Муха-слон), *слон по имени Муха*; *большой мух* (явно шутивное толкование респондента, давшего ассоциацию *Муха Цеце*); *летающий слон*; *слон с крылышками мухи*; *муха, из которой сделали слона*; *муха, которая думает, что она слон*; особую группу составили толкования, акцентировавшие идею несовместимости «слагаемых», создающих образ мухослона: *какой-то монстр – ни муха, ни слон*; *страшная уродливая муха ростом со слона*; *ребенок мухи и слона*, *мутант*; среди полученных ответов встретились также определение слова МУХОСЛОН как номинации, называющей неодушевленный предмет по его величине и функции: *мухобойка для больших мух*; еще один вектор интерпретации слова – отнесенность к личным одушевленным существительным: *худой человек огромного роста*; *маленький неуклюжий человек*; *надоедливый, как муха*); отдельно выделим ответ *форма, не соответствующая содержанию* (собственно данная абстрактная идея – ключ к пониманию образа Мухослона).

3. Приведите известные вам устойчивые выражения со словами *муха* и *слон*. Это задание предполагало актуализацию рефлексии респондентов над прецедентными (переносными, символическими, культурно заданными) смыслами стимульных слов.

Полученные ассоциаты: *делать из мухи слона* (самая частотная реакция), *слон в посудной лавке* (актуализация важной для считывания образа Мухослона семы «неуклюжесть»), *«Ай, Моська, знать она сильна, что лает на слона»*, *«Слон и Моська»*; *слоновая кожа, мухой слетать* (разг. фразема), *зудеть, как муха*; *надоедливый, как муха*; *налететь, как муха на варенье*; *мухи не обидит*; *непробиваемый, как слон, отмахиваться, как от мухи*; *забиться в щель, как муха*. Можно отметить проявленный в полученных ассоциациях культурный фон рес-

пондентов как в известной степени прогнозирующий считывание оценочно-символического смысла образа.

4. Выберите из предложенных вариантов толкования слова *Мухослон* тот, который Вы считаете правильным (приемлемым, подходящим). Запишите его. Если Вы не согласны ни с одним из толкований, приведите собственное. После предъявления этой инструкции респондентам зачитывались следующие 4 варианта:

- ✓ Мухослон – это муха, превращенная /превратившаяся в слона.
- ✓ Мухослон – это слон, превращенный /превратившийся в муху.
- ✓ Мухослон – это муха с душой слона.
- ✓ Мухослон – это слон с душой мухи.

Данное задание предполагало выяснение того, в какой степени слово прогнозирует восприятие смысла, соответствующего сюжетной пружине рассказа.

В качестве ответов были представлены все четыре варианта – с количественным преимуществом первого и третьего из них. При этом некоторые респонденты поясняли, что все интерпретации, связанные с превращением слона в муху (а не наоборот) требовали бы другого названия: не *Мухослон*, а *Слономух* (или *Слономуха*).

Варианты, данные испытуемыми, помимо предложенных:

- ✓ *Мухослон – слон, который может летать.*
- ✓ *Мухослон – существо, рожденное от брака мухи и слона.*
- ✓ *Мухослон – мух, большой и сильной, как слон.*
- ✓ *Мухослон – кличка слона, которого так дразнили в детстве.*
- ✓ *Мухослон – предводитель мух (главный среди мух).*

Эти интерпретации далеки от авторского замысла, но в потенциале содержат новые возможности осмысления и развертывания каждого варианта в самостоятельный сюжет.

5. С учетом выбранного варианта объясните смысл метаморфозы, которая происходит в случае превращения мухи в

слона или слона в муху; какие черты свойственны мухе с душой слона или слону с душой мухи?

Полученные ответы можно разделить на следующие группы:

✓ *если муха превратится в слона, то станет огромной и неповоротливой, неуклюжей, не сможет летать из-за своего большого веса, будет всегда голодной, станет одинокой (ее все будут бояться);*

✓ *если муха превратится в слона, а душа ее останется прежней, она будет страдать: её никто не будет принимать всерьез, несмотря на «слоновьи» формы; она будет раздувать из себя слона, но душа у нее мелкая; муха более ранима, чем слон, и душа ее не вынесет слоновьих нагрузок;*

✓ *если слон превратится в муху, он утратит свою силу, над ним будут смеяться;*

✓ *слон с душой мухи или муха с душой слона – это существа, которые выдают себя за другого, а на самом деле не могут расстаться с прежними привычками.*

6. Дайте развернутую характеристику слова *Мухослон* (оставьте небольшой текст про *Мухослона* в любом жанре).

Приведем наиболее любопытные варианты выполнения данного задания, представленные в стихотворной форме и дающие три основные версии интерпретации игры.

✓ Кто такой Мухослон? Это жертва науки.

Его бабушка муха, а дедушка – слон.

У него по бокам то ли крылья, то ль руки,

Он не может взлететь, и не ползает он.

Кушать только нектар – погубить слонотело,

На варенье сидеть – слоноязву нажить...

Нет, гибриды, ребята, – это все же не дело,

Трудно думать, как муха,

Как слон – мир любить (учитель русского языка и литературы).

Ср. исходную для данного текста пропозицию: *Мухослон – нелепый гибрид слона и мухи (У него по бокам то ли крылья, то ль руки, Он не может взлететь, и не ползает он)*. Последняя

строка явно содержит игровую импликацию «Рожденный ползать – летать не может!» – аллюзивное обыгрывание фразы из «Песни о Соколе» М. Горького).

Оценочные акценты расставлены как положительная характеристика слона и отрицательная характеристика мухи (по принципу противопоставленности величин – в прямом, физиологическом, и переносном, духовном смыслах: большой (слон) – аналог человека с душой, открытой для любви ко всему миру; муха – символ «пустоты», ничтожности мыслей, поступков, недалекого ума и одновременно больших притязаний. Представленные в данном тексте окказиональные игры *слонотеле* и *слоноязву нажать* вполне соответствуют заданной модели образования стимульного слова. Ср. *новослоненное существо* у С. Крижижановского.

✓ *Мухослоник* (Слон, превращенный в муху)

В его больших пустых глазах застыли комом слезы:

Теперь не спрятаться в кустах, не избежать угрозы .

Из пятисот весомых тонн остались только грёзы.

Теперь зовётся Мухослон, о нём слагают прозы.

Из толстой кожи 2 крыла, 2 маленькие лапки.

Чуть грянет в небесах гроза – летит прочь без оглядки.

Не пожевать теперь траву на маленькой поляне,

Куда там – в луже, как в пруду, утонет иль застрянет...

Был толст, весом и очень добр,

С его считались мнением,

Ну, а мушиная душа

Исполнена сомнений.

Да не родит свинья бобра,

Не станет журавлем синица,

Не выйдет мухи из слона –

И в муху слон не превратится.

Мораль сей басни нам ясна:

Не делай мухи из слона (студентка магистратуры)

В данном случае развивается идея метаморфозы, связанной с превращением слона в муху (опрокидывание логики выражения *делать из мухи слона*). Абсолютно четко выражена идея трагических последствий и бессмысленности такого превращения. Обращают на себя внимание некие почти прямые «совпадения» с текстом: ср. *мушинная душа исполнена сомнений*. В его глазах... *застыли комом слезы* (в рассказе С. Кржижановского данная деталь возникает, когда Мухослон осознает, что, не желая того, погубил собственную возлюбленную)

✓ **Квазислон и квазимуха**

Слушают тебя вполуха,

Виду много – дела ноль,

Только головная боль,

Вот такая невезуха,

Мухослон и слономуха (преподаватель вуза)

В данном случае акцентируется идея квазиденотата, квази-значимой величины, которую представляет собой Мухослон, Стимульная играма получает игровой коррелят-перевертыш, развивающий идею превращения *мухи в слона*, что создает своеобразную «квазипару» (*Мухослон и Слономуха*). Их квазисущность (*вида много – дела ноль*) актуализирована параллельными номинациями *квазислон* и *квазимуха*. Это интерпретация – одна из актуализаций заданного игровой лексемой «прогноза». Сам преподаватель, написавший эти строки, адресовал их тем, кто, подобно толстокожему слону или мухе, занятой одной лишь заботой о пропитании, утратил всякую способность слышать других, делать что-то значимое для личностного роста (здесь намек и на студентов, которые учатся для виду).

После того как респондентам был прочитан рассказ (на завершающей стадии эксперимента), почти все они (по их же словам) испытали некий эмоциональный шок: текстовая семантика игрового слова оказалась намного глубже, чем это представлялось при его «изолированном» восприятии.

Вместе с тем совершенно очевидно, что данная игра точно моделирует прогноз читательской рефлексии в направлении считывания базовой имплицатуры *делать из мухи слона* и актуализации в сознании адресата ассоциативного потенциала составляющих слово компонентов. Текстовая стратегия обыгрывания ключевого окказионального слова С. Кржижановским демонстрируют сложную лингвокреативную технику переключения интерпретационных векторов читательского восприятия.

Литература

- Айзенберг М.* Возможность высказывания // М.А. Айзенберг. Переход на летнее время. – М., 2008.
- Л.С. Выготский.* Мысль и слово. Гл.7. // Мышление и речь. – М., 1999.
- Гридина Т.А.* Языковая игра: стереотип и творчество. – Свердловск, 1996.
- Гридина Т.А.* Языковая игра в художественном тексте. – Екатеринбург, 2012.
- Гридина Т.А., Кубасов А.В.* Лингвокреативная техника создания игрового парадокса в афоризмах С.Д.Кржижановского // Лингвистика креатива: Коллективная монография. Под общей ред. Т.А.Гридиной. – Екатеринбург, 2012.
- Кржижановский С.* Тринадцатая категория рассудка. Повести. Рассказы. – М., 2006.
- Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995.
- Люксембург А.М.* Отражения отражений. Творчество Владимира Набокова в зеркале литературной критики. – Ростов-на-Дону, 2004.
- Рахимкулова Г.Ф.* Олакрез Нарцисса. Проза Владимира Набокова в зеркале языковой игры. – Ростов-на-Дону, 2003.
- ©Гридина Т.А., 2012

**КРЕАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ЛИТЕРАТУРЫ
РУССКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА: СЛУЧАЙ
С.Д. КРЖИЖАНОВСКОГО**

А.В. Кубасов

Изучение экспрессионизма переживает в настоящее время очевидный подъем. Чем глубже и основательнее ученые пытаются разобраться в его сути, тем больше возникает новых проблем и вопросов. Пока еще нет единства мнений даже относительно того, что же собственно такое есть экспрессионизм: стиль, «большой стиль» [Толмачев 2003: 390], течение, художественное направление, «собирательное понятие комплекса чувства и созерцания» [Крель 1923: 73] или некая «культурная система», претендующая «на своё особое и самостоятельное, всеохватывающее мировоззрение» [Арватов 2005: 465]. Пожалуй, наиболее точной представляется современная дефиниция – «экспрессионистская парадигма» [Пестова 2008: 90], которая предполагает постановку проблем в определенном ракурсе и намечает пути их решения.

Показателен охват художественных явлений, представленных в одном из современных зарубежных исследований – «Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка». Предельно широкое понимание экспрессионизма обусловлено не только его природой, но и декларациями теоретиков экспрессионизма. Иван Голль утверждал в 1921 году, что экспрессионизм – это «состояние духа, распространившееся, подобно эпидемии, на все виды интеллектуальной деятельности: не только

на поэзию, но и на прозу, не только на живопись, но также на архитектуру и театр, музыку и науку, университетское образование и реформу средней школы» [Голль 2003: 5]. Всеобъемлющий характер экспрессионизма провозглашал его русский адепт Ипполит Соколов: «Мы, экспрессионисты, не отрицаем никого из наших предшественников. Но один имажинизм или один кубизм или один только ритмизм нам узок. Мы хотим объединить работу всех фракций русского футуризма. Экспрессионизм – синтез всего футуризма» («Хартия экспрессионистов»). Предельное обобщение и предельный эклектизм экспрессионизма декларируются в работе Соколова «Бедкер по экспрессионизму»: «Экспрессионизм, как течение под знаком максимума экспрессии, не будет только одним синтетизмом, а будет еще и европеизмом и трансцендентизмом. Мы, экспрессионисты, желая достигнуть максимума экспрессии: во-первых, мы – синтетисты: синтез всех достижений в поэзии, в живописи, в театре, в музыке и т.д. Мы синтезируем в поэзии – все достижения четырех течений русского футуризма (имажинизма, ритмизма, кубизма и евфонизма), в живописи – достижения Боччони и Руссола, кубизма Пикассо, Брака, Дерена, Татлина и Пуни, рондизма Иоганна Брендвейса, неопримитивизма Шевченко, лучизма Ларионова, дивизионизма Евреинова, симюльтанизма Делонэ, синхронизма Моргана Русселя, супрематизма Малевича и Пикабиа, имажизма Уиндгэма Люиса и цвето-динамоса Грищенко, в театре – <...>, в музыке – <...>» [Русский экспрессионизм 2005: 50-51, 60]. В театре и в музыке Соколов находит в качестве предшественников экспрессионизма еще 35 композиторов и театральных деятелей. В этот длинный перечень вполне могло бы войти да и войдет чуть позже кино. Из демонстративной «безбрежности» экспрессионизма вытекает одна из особенностей его эстетики – неизбежное взаимодействие и взаимовлияние различных видов искусств, в частности литературы и визуальных видов – живописи и кино.

Экспрессионизм в 20-е годы XX века стал формой жизни, которая адекватно воплотилась в его креативных стратегиях и тактиках. Одни писатели этого времени относили себя к экспрес-

сионистам по преимуществу на уровне деклараций. Другие, не проявляя свойственной бурной пореволюционной эпохе склонности к манифестам, лозунгам и хартиям, принадлежат к экспрессионизму по характеру своего дарования и поэтики.

Творчество Сигизмунда Кржижановского можно отнести к русскому изводу литературного экспрессионизма. Эту позицию отстаивает В.В. Химич: «С. Кржижановский предстает философом и художником, сложившимся в русле экспрессионизма, важнейшим методологическим посылом которого стало признание «неочевидности, относительности истины» и необходимости за внешним, видимым открыть подлинные духовные смыслы» [Химич 2008: 108]. Принимая эту точку зрения, оговоримся, что ценностный релятивизм для Кржижановского не характерен. Релятивность свойственна самому поиску истины, писатель открывает возможность ее обретения на разных путях, разными способами, в том числе и через сопряжение того, что ранее казалось несопрягаемым, например кино и литература, или находилось на периферии внимания литераторов – изящная словесность и наука.

Другая точка зрения состоит в исследовании творчества Кржижановского «в контексте открытий символизма» [Калмыкова 2008: 131]. Подобной позиции придерживается и другой авторитетный исследователь творчества С.Д. Кржижановского – И.Б. Делекторская.

Особенности художественного миромоделирования Кржижановского коррелируют с установками экспрессионистов. Утверждение экспрессионистичности произведений Кржижановского отнюдь не носит характера аксиомы и требует тщательной проверки и доказательств. Поиск точек соприкосновения автора «Сказок для вундеркиндов» с экспрессионизмом предполагает широкое понимание этого художественного явления европейского искусства. Есть и другая точка зрения, согласно которой русский экспрессионизм являет собой ясно очерченный литературный феномен, ограниченный как временем своего бытования, так и его участниками. Возражая против предпринимаемых попыток «пересмотреть творчество некоторых ведущих

деятелей русской литературы», неоправданно причисляемых исследователями к экспрессионистам, Владимир Марков считает неубедительной попытку снабдить этих авторов «табличкой с надписью "экспрессионизм", независимо от того, считали они себя таковыми или нет» [Марков 2000: 541]. Следуя такой логике, рамки русского экспрессионизма должны ограничиться временем 1919-1923 гг. и именами Ипполита Соколова, Бориса Земенкова, Бориса Лапина, Евгения Габриловича, а также еще нескольких участников, находившихся на его периферии. Однако такая точка зрения не только по-своему логична, но и уязвима. Действительно, разве мы признаем романтиком или реалистом того или иного автора только на основании его самоотождествления с литературным направлением (стилевым течением, школой)? Очевидно, что вопрос об экспрессионизме какого-либо автора должен решаться на основе учета совокупности всех факторов, в том числе и в первую очередь художественных. Подобного рода подход сформулирован Майей Туровской. В статье «Кино и экспрессионизм» она отмечает двузначность термина «экспрессионизм» для киноискусства, употребляемого «для характеристики ряда заметных явлений в немецком кино 1920-х (так называемого «стилизованного фильма»», и в отношении некоторой *суммы специфических стилистических приемов*, разработанных в эти годы деятелями немецкого кино и затем вошедших в мировой опыт» [Туровская 2008: 267]. Если понимать русский литературный экспрессионизм в узком смысле, то он предстанет всего лишь как заёмное, временное и периферийное явление, не оставившее заметного следа в истории литературы. Однако совершенно очевидно, что творчество таких авторов, как Е. Замятин, А. Белый, Б. Пильняк, ранний В. Маяковский и ряда других авторов, отнюдь не чуждо эстетике экспрессионизма. Решать вопрос о том, можно или нельзя причислять их к русскому экспрессионизму, нужно исходя из *меры выраженности* в их творчестве экспрессионистской эстетики, а также последовательности в следовании ей. Если встать на такую позицию, то надо признать, что экспрессионистичность ху-

дожественных произведений есть величина не постоянная, а переменная.

С.Д. Кржижановский один из наиболее талантливых и последовательных представителей русского экспрессионизма. Это проявляется в его художественных стратегиях и тактиках.

Синтез литературы и других видов искусства как креативная стратегия экспрессионизма. Одна из возможных вариаций синтеза – взаимодействие литературы и кино. Размышляя над этой сложной проблемой, В.Б. Шкловский писал: «Темой этой я занимаюсь давно, приблизительно 46 лет. Для меня эта тема еще не выяснена» [Шкловский 1973: 146]. Первая принципиальная постановка вопроса была предпринята в работах Ю.Н. Тынянова, который подчеркивал синтетический характер кино: «По своему материалу кино близко к изобразительным, пространственным искусствам – живописи, по разворачиванию материала – к временным искусствам – словесному и музыкальному» [Тынянов 1977: 329]. Но ведь и литература по своему синтетична, она тоже способна вбирать в себя достижения смежных видов искусств. Справедливо замечено, что «феномен "литературной кинематографичности" базировался на специфических жанровых, родовых и стилевых решениях» [Пономарёва 2008: 66]. На разных этапах своего существования кино и литература соприкасаются разными гранями, актуализируя те или иные свои достижения, транспонируя их в своё пространство. Поэтому возможен путь анализа как от кино к литературе, так и от литературы к кино.

В начале 20-х годов кинематограф становился, говоря словами С.Эйзенштейна и С.Юткевича, «восьмым искусством» [Эйзенштейн, Юткевич 2005: 465], воздействовавшим на всю художественную парадигму современности. Адепт экспрессионизма Ипполит Соколов в 1922 году провозглашал: «Скрижалью XX века будет не глиняная или восковая дощечка, не папирус, не пергамент и даже не книга, а экран. <...> стиль нашей современности – стиль кино» [Соколов 2005: 446-447].

Влияние кинематографа на другие виды искусства виделось в ту пору в широком диапазоне. На одном полюсе актуален был

гиперреализм, на другом – максимальная условность. Так, М.Кольцов, отстаивая принцип жизнеподобия кино, писал: «Экран – это сама жизнь, отраженная на полотне, претворенная из трех измерений в два, но не преображенная и не выдуманная...» [Кольцов 1974: 35]. Условность в кино 20-х гг. исповедовал киноэкспрессионизм, родившийся в Германии, а затем распространившийся почти по всей Европе. По свидетельству В.Терехиной, в это время «в России в прокате было свыше пяти-сот немецких лент» [Терехина 2005: 501]. Конечно, не все они были экспрессионистскими, однако какая-то часть их была создана в русле этой авторитетной парадигмы. Визитной карточкой, своего рода эталоном киноэкспрессионизма, был фильм Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919).

В отношении Кржижановского вопрос о влиянии на его творчество кинопоэтики пока еще не поставлен в полном объеме. Ясно, что речь должна идти в первую очередь о типологическом сближении явлений двух видов искусств. Со временем, возможно, будет раскрыта и историко-генетическая связь между конкретными фильмами и литературными фактами творчества Кржижановского. Нелишне отметить, что писатель не был чужим в мире кино. У него был опыт написания сценариев для художественных фильмов («Возвращение Мюнхаузена», «Праздник святого Йоргена»), а также для мультипликационного фильма по известной книге Свифта («Новый Гулливер»). Говоря о влиянии кинопоэтики на то или иное произведение Кржижановского, мы отвлекаемся от того, было ли у него сознательное ориентирование на кинематограф (оно очевидно в киносценариях), или же такового не было. Экспрессионистичность сама по себе обуславливала обращение писателя к такому типу письма, которое легко допускало его «экранизацию», точнее, визуализацию средствами кино. Сказанное, конечно, относится не ко всему тексту, а лишь к определенным его частям.

Как сопрягается собственно литературная поэтика Кржижановского с кинопоэтикой? Попытаемся ответить на этот вопрос на примере рассказа «Серый фетр» (1927), который вошел в книгу «Неукушенный локоть», создававшуюся в 1939-1941гг.

Кино – искусство по преимуществу визуальное, и художник в кинематографе – один из соавторов художественного мира. Автор в литературном произведении – «художник» всего, что подвластно представлению, воображению, пластически-изобразительному решению. Начинается рассказ с крупного плана, в котором доминируют геометрические формы: «На разгороженных полках – как урны в колумбарии – круглые белые цилиндры» [Кржижановский 2003: 121]. Геометризм был одной из визуальных доминант экспрессионизма вообще и киноэкспрессионизма в частности. Жан Митри, анализируя фильм «Кабинет доктора Калигари», замечает: «Экспрессионисты стремились к тому, чтобы формы, линии и объемы символически передавали психологию, душевное состояние и намерения персонажей. Декорации, таким образом, становились пластическим воплощением содержания драмы» [Митри 2003: 304]. Своеобразный геометризм, в значительной мере снимавший психологизм, был свойствен и театру. В рецензии на спектакль Большого Драматического театра «Газ» по пьесе Георга Кайзера говорилось: «Отвлеченная, умственная драматургия Г.Кайзера была им (актерам – А.К.) совершенно чужда, а геометрическая четкость построения пьесы (своеобразный «кубизм» слова) осталась просто неосознанной, так как эмоции искали там, где ее никогда и не было» [Гвоздев 2005: 462]. Ко времени написания «Серого фетра» геометризм стал доминирующей визуально-пластической тенденцией всего европейского искусства. Николай Пунин в 1928 году свидетельствовал: «Эпоха индустриализма предстает перед нами как бы в одеянии всемирного геометризма; последний напоминает ее своеобразным пафосом, в который замешивается – хотим мы того или не хотим – чувство совершенства вселенной...» [Пунин 1928: 9]. Говоря о «кубизме слова» прозы Кржижановского, надо осознавать, что следствием этой особенности стала непривычная для читателя значительная удаленность ее от предшествующей социально-психологической литературы. Эмоциональная сфера человека стала выражаться другими средствами.

Обстановка, данная в экспозиции рассказа Кржижановского, напоминает декорации в павильоне, «выгородку», говоря языком киношников, которая принципиально важна и для фильма Роберта Вине. Мортальный характер ведущей реалии рассказа – серого фетра – задан в первой же фразе. Проблема смерти – одна из ключевых у Кржижановского и вообще в экспрессионизме: футляр сначала сравнивается с урной в колумбарии, вслед за тем происходит полное уподобление коробки урне: «Приказчик, придвинув лестничку, взбежал наверх – и одна из урн с картонным стуком опустилась на прилавок» (3, 121). Вторая фраза раскрывает, не называя прямо, место, где происходит действие, – магазин. Но обыденное место с помощью «формы, линии и объема» воспринимается не реалистически, а мистически, интрига завязывается с первых слов рассказа. Художественная действительность начинает двоиться. Отметим еще одну особенность «художественной грамматики» Кржижановского: у него не только предыдущая фраза объясняет смысл последующей, но и последующая уточняет смысл предыдущей. Многие в тексте прямо не декларируются, а носят характер следствия, логического заключения. Так, ракурс изображения полок с коробками-урнами имплицитно задан уже в начальной фразе, но выводится только из второй: ясно, что взятая коробка стояла где-то наверху, соответственно взгляд посетителя на нее был устремлен снизу вверх. Пространство в рассказе развернуто, главным образом, не по оси абсцисс, а по оси ординат: ракурс видения задан сверху вниз или снизу вверх. Важен и намеченный в первой фразе мотив «разгороженности», отдельности, получающий в рассказе структурообразующую функцию. Каждая глава рассказа – это своего рода тоже «выгородка», содержание которой автономно и вместе с тем монтажно связано с предыдущими главами.

Вся экспозиция уместается в три фразы. После этого следует представление главного героя рассказа. Это серый фетр. Показательно, что автор на первых порах старательно избегает слова «шляпа». Конечно, метонимическая замена шляпы «серым фетром» прозрачна, но отнюдь не проста. Думается, что здесь имеет место подтекст, построенный на обыгрывании двух слов, свя-

занных по принципу метатезы: фетр – ферт. Ферт – это не только буква, но и человек. По В.И. Далю, это «франт, щеголёк»; «стоять фертом» – то есть «обеими руками в бока» [Даль 1991: 533]. Кржижановский был очень внимателен к номинации героев и то, что потенциально содержало игровое начало, обычно обыгрывал. Недаром автор стилизует представление героя под цирковой фокус: «Приказчик сдул пыль с крышки и отбросил ее на сторону: «Вот!» (3, 121). Предикатно употребленная частица может относиться как к предмету, так и к лицу или ситуации. В данном случае для писателя важны в равной степени все три возможных варианта. Для Кржижановского характерно то, что мы склонны назвать *«потенцированием лексико-грамматических валентностей»*. Суть этого явления в том, чтобы оставлять заряженные смыслом лакуны, от которых идет векторно направленный пучок ассоциаций. Дейктическое слово «вот» выступает в функции индекса указателя без последующего предмета указания. Оно может быть по-разному восполнено – «вот шляпа», «вот NN», «вот такая-то ситуация». Все эти варианты выступают в качестве возможных смысловых реализаций. Тем самым изначально ожидаемое представление, знакомство читателя с необычным героем выводит его за рамки обыденности, плоской реалистичности. Недоговоренность и неоднозначность позволяет в качестве следующего шага с помощью олицетворения персонифицировать шляпу-фетр: «В пальцах его вращался, охорашиваясь, серый, цвета сумерек, фетр: тулья его была охвачена темной лентой; из-под края белел номерок» (3, 121). Мортальный коннотативный шлейф первых фраз усиливается: фетр-«ферт» предстает как бы ожившим покойником, извлечённым из коробки-урны (темная лента ассоциируется с траурной, а номерок – с биркой на ноге усопшего). Суггестивный образ сумерек еще больше усиливает предчувствие чего-то мрачного, неведомого.

Одной из ипостасей творческого бытия Кржижановского являлись его занятия литературоведением. В произведениях Шекспира, Шоу, Пушкина или Чехова он подмечал то, что было созвучно его собственным творческим интенциям. Поэтому лите-

ратурная критика Кржижановского двунаправлена: в ее зазеркалье скрыта – с внесением необходимых поправок и корректив – автохарактеристика писателя. В работе «Комедиография Шекспира» Кржижановский размышляет о двух мирах в пьесах великого драматурга: «Мир немозговой и мир внутримозговой, факты и мысли – в постоянном движении» (4, 156). В рассказе «Серый фетр» фантастический мир («внутримозговой») создается по модели мира реального («внемозгового»). Исполняя роль художника кино, писатель выписывает «внутримозговой мир», который воплощен в условном и одновременно опредмеченном «мозгогороде».

Экспрессионизм стремился сделать видимым, материализованным то, что недоступно повседневному чувственному опыту человека. Достигалось это с помощью усиленной условности. Взору читателя становилось доступно то, что было неподвластно обычному зрению. О визуализации невидимого Кржижановский размышляет в работе «Драматургические приёмы Бернарда Шоу». В ней, в частности, есть замечания о разномасштабности видения английского драматурга: «Зритель-читатель ошеломлен: оказывается, мало театрального бинокля; от него требуют еще телескопа и микроскопа» (4, 484). Далее эта мысль оформляется терминологически: «Эту компаундную манеру подачи пространства и можно, пользуясь условными терминами, назвать: прием телескопического видения, микроскопического и "для простого глаза"» (4, 485). Три масштаба изображения характерны и для «Серого фетра»: кроме «нормы», обращенной к «простому глазу», в нем задается микроскопический масштаб, позволяющий увидеть перепрыгивание мысли из головы в голову, а также астрономический масштаб звездного неба.

Из урны-коробки появляется шляпа, а из шляпы – другой, еще более странный герой, которому автор не сразу подбирает название: «*Это* нельзя было назвать мыслью. Оно было похоже на мысль не более, чем сумерки на ночь. Но всякий раз, когда на извилах мозга появлялось это *серое, еще не оконтуренное пятно*, все мысли настороженно щетинились, как псы, учуявшие шакала. И поэтому *серый вползень* выбирал время, когда огни

сознания в нейронах потушены и ветви дендритов оттенены снами. *Предмысль* осторожно ступала по крайним, предметевым извилинам мозга, не находя нигде себе приюта» (3, 121-122). В конце концов, этот странный условный герой обретает имя собственное – «Зачемжить». Так происходит материализация и одушевление отвлеченного понятия. Герой по имени «Зачемжить» – это материализованная мысль о жизни и смерти. В противовес странному герою со странным «именем», обладатель «вползня» не имеет имени собственного. Вместо этого дается серия имен нарицательных – человек, муж, именинник.

Миры реально-бытовой и условный меняются своими характеристиками. С этим связана еще одна особенность художественного мира писателя: материализация процессуальности (в данном случае процесса мышления). Отметим, что стремление сделать процессуальность объектом изображения было присуще и живописному экспрессионизму (художественные опыты Павла Филонова и Василия Кандинского). Движения мысли, то есть Зачемжитя, его переходы из головы в голову в рассказе зримы и правдоподобны. Таким образом, Кржижановского можно уподобить тому, кто в будущем получит название художника-аниматора. Двуплановость и двумирность повествования в рассказе своим аналогом имеет синтез двух киностратегий: художественной и анимационной.

Особого разговора заслуживает *тактика игры цветом и тоном* в рассказе. Первый цветной советский фильм «Груня Корнакова» был снят Николаем Экком в 1936 году. Однако господство черно-белого кино еще долго оставалось неоспоримым. Показательно, что в современном «Энциклопедическом словаре экспрессионизма» есть отдельная статья, которая так и называется – «Черное и белое». Ее автор утверждает: «Черное и белое – распространенные цвета экспрессионистской палитры, гораздо более аскетичной, нежели символистская, импрессионистская или сецессионная. Черно-белая гамма главенствовала в экспрессионистской графике, гравюре, кино, которые развивали тоновые возможности типографской печати и фотографии» [Россиянов 2008: 635]. Ю.Н. Тынянов в работе «Об основах кино»,

опубликованной в 1927 году, когда писался «Серый фетр», подчеркивал, что бесцветность кино – «на самом деле его конструктивная сущность» [Тынянов 1977: 328]. Он полагал, что цвет усиливал жизнеподобность изображения в ущерб смыслу: «Бескрасочность кино позволяет ему давать не материальное, а *смысловое* сопоставление величин, чудовищное несовпадение перспектив. <...> кадр, заснятый с увеличением всех предметов, сменяется кадром с перспективным преуменьшением. Кадр, заснятый сверху с маленьким человеком, сменяется кадром другого человека, заснятым снизу. Натуральная окраска стирала бы здесь основную установку – смысловое отношение к величине. Крупный план, выделяющий предмет из пространственного и временного соотношения предметов, – при натуральной окраске терял бы свой *смысл*» [Тынянов 1977: 329].

В отличие от кино, которое было ограничено в цветопередаче по условиям техники, а не эстетики, писатель всегда был волен задавать любые, порой самые необычные, цветовые параметры изображения. Однако бросается в глаза, что Кржижановский очень сдержан (если не сказать скуп) на цветность. Для него, писателя-интеллектуала, важна мысль о мире, особенности же его чувственного восприятия важны лишь в той мере, в какой они углубляют эту мысль. Доминирующая цветовая гамма рассказа задана заглавием – «Серый фетр». Большинство «повествовательных кадров» в рассказе предполагает разное соотношение оттенков черного и белого, то есть градуированный серый цвет. В итоге возникает образ черно-белой действительности, похожей на кинематографическую. Черно-белое кино нивелировало природные цвета. Так и у Кржижановского: то, что должно быть цветным, оказывается черно-белым, например, «черная молния». Сосредоточенность писателя на контрастной двуцветной гамме важна, вероятно, еще и потому, что в языке черное и белое могут меняться позициями («выдавать черное за белое» и т.п.). Принцип релятивности распространяется у автора «Серого фетра» на весь художественный мир, в том числе и на цветовую гамму.

Действие большинства эпизодов рассказа происходит в сумерках или на рассвете. Киносъемка, производимая в это время, называется режимной. Суть ее в том, что свет становится как бы дополнительным действующим персонажем кадра или эпизода. В 4 главке рассказа, говоря о любовнике жены владельца «серого фетра», автор сообщает, что «с сумерками он вообще был в дружбе» (3, 126).

Оставаясь длительное время черно-белым, кинематограф имел в арсенале выразительных цветовых средств такой прием, как виражирование. Показательно, что «Кабинет доктора Калигари» был вирирован, что должно было усиливать странность и условность происходящего на экране. Зрителю, привыкшему воспринимать события в свете казавшейся «реалистичной» черно-белой гаммы, давался дополнительный знак неравенства условного киномира миру действительному. Был у кино и прием цветового пятна, которое неизбежно становилось «ударным» элементом, своеобразным эквивалентом крика, лозунга, призыва. Так, в фильме С.Эйзенштейна «Броненосец "Потемкин"» красный флаг не просто предполагался таковым, а был действительно раскрашен в красный цвет, выделяясь в черно-белой ленте как её ключевой символ.

Есть литературные аналоги виража и кинематографического цветового пятна и у Кржижановского. Прием «виража» можно отнести к отдельным фрагментам текста: «В это утро чайная ложечка громче обычного тыкалась о стекло. Складень газеты остался неразогнутым. Под глазами, наклоненными к желтому чаю, желтелись сердитые мешки...» (3, 122). Здесь возникает стилизованный аналог натюрмортов художников-модернистов. Ракурс сверху вниз задан восприятием человека, сидящего за столом. Ракурс снизу вверх задан повествователем. Так возникает амбивалентная одновременная двуракурсность изображения. Цветность повествовательного «кадра» определяется как лицом героя, так и цветом чая. Они явно «зарифмованы». Кржижановский продельывает с цветом то, что можно охарактеризовать как меню позициями художественного субъекта и предиката. «Определяющее» (чай) и «определяемое» (лицо) меня-

ются местами. Смысл литературно-живописного эпизода с использованием «виража» – передать характер желчного человека.

Фраза про героя, пьющего чай, может вывести нас на принципиально важную особенность поэтики Кржижановского. В статье «Чехонте и Чехов (Рождение и смерть юморески)» он пишет: «Человек пододвигается к столу, придвигает тарелку и прибор, и незаметно... образы едомого и едящего *сдвигаются*, теряют признаки отличия и набирают всё больше признаков сходства. Между едоком и едой водворяется логический закон тождества $A=A$. "Человек есть то, что он ест". Есть = ест» (4, 578). *Категория сдвига* – одна из ключевых в эстетике экспрессионизма вообще и у Кржижановского в частности. Николай Пунин, современник Кржижановского, говоря о современной живописи, писал: «Сдвиг есть деформация предмета, вызванная участием движения в восприятии внешнего мира» [Пунин 1928: 14]. Движение оказывается не только причиной, но и предметом изображения («пододвигается», «придвигает», «сдвигаются»). Сходство «едомого и едящего» – всего лишь простейшая иллюстрация к более общему и сложному характеру взаимоотношений между субъектом и объектом. Сдвиг у Кржижановского есть одно из проявлений его «глубинной грамматики», которая на поверхности отражается в форме языковой игры («Есть = ест»). Суть в том, что объектность мира, по Кржижановскому, условна. Субъект поглощает объект. По сути, эти логические построения восходят к работам немецкой классической философии, которую Кржижановский знал блестяще в подлинниках. Вспомним, например, название главного труда Артура Шопенгауэра – «Мир как воля и представление». Или: «Кант вынимает весь мир, от звезды до пылинки, из глаза: *есть ли что вне субъекта, он не знает*» («Философема о театре», 4, 45). В приведенном примере с едой и едоком это продемонстрировано максимально наглядно.

Однако самым важным средством компенсации цветовой ограниченности кино были не вираж и не цветное пятно, а *ракурс и монтаж*. Необычный ракурс – сильное художественное средство, которым не должно пользоваться все. Еще в докинемато-

графическую эпоху это прекрасно понимал Л.Н. Толстой. Переворот в сознании князя Андрея, лежащего на поле Аустерлица, передается не в последнюю очередь с помощью смены привычного ракурса на вид снизу вверх. Сидящий на коне Наполеон проецируется героем на вечное небо. Из этого соположения выводится жизненно важный для Болконского смысл. Кржижановский использует ракурс и смену планов как изобразительно-выразительное средство тоже в наиболее важных в смысловом отношении эпизодах. В предпоследней главке рассказа монтируются, сменяя друг друга, два плана: внутренний, связанный с разрушительной деятельностью Зачемжитя в сознании молодого героя, Манко Ходовица, и внешний, объективный: «Манко не заметил, как поезд завращал своими осями. / Что-то змееносное присосалось к сердцу и жадно заглатывало жизнь. / Манко повернул лицо, орошенное потом, к окну: за стеклом бежали, замахиваясь на него деревянными руками, деревья; грязно-серое облако вползало липким кляпом в глаза. / Тоска стала непереносимой, как подбирающаяся к горлу рвота» (3, 131). Здесь автор уже не только художник, но и оператор, прибегающий к приему монтажа: оси колес поезда даны крупным планом. Они передают нарастание скорости драматических изменений во внутреннем мире героя. Серый цвет застилает «липким кляпом» белый свет, а серый фетр-«ферт» застилает сознание Манко. В какой-то момент перед ним разверзается бездна. Манко выходит в тамбур тогда, когда поезд проезжает через мост, который становится символом порога между жизнью и смертью. Выбор помогает сделать герою случай. Ветер сдувает с Манко шляпу и вместе с нею Зачемжитя. Заключительный крупный план героя, как кадр в немом кино, передает торжество жизни над смертью: «И под раздвинутые насмешкой рты Манко весело засмеялся, показывая белую клавиатуру зубов» (3, 132).

Звукоряд в кино играл значительно меньшую роль, чем изображение. В период написания Кржижановским «Серого фетра» кинематограф еще был «великим немым», а в годы собирания книги, в которую вошел рассказ, он только начинал преодолевать этот статус. Первый звуковой фильм, «Путевка в жизнь»

Николая Экка, вышел в 1931 году, первый звуковой фильм Сергея Эйзенштейна «Александр Невский» – в 1938 году.

Звуковая картина в первых образцах озвученных кинофильмов и в классической литературе была достаточно жестко связана со своими носителями. «Звук лопнувшей струны», прозвучавший в «Вишневом саде» Чехова, воспринимался как нечто непривычное и даже революционное именно в силу отрыва звука от неясного, неизвестного производителя его. Этот отрыв предиката от субъекта позволял сделать звук полифункциональным: он характеризовал атмосферу пьесы, скрытое настроение героев и вместе с тем становился символическим ключом к эпохе. Это был, пожалуй, один из первых в русской литературе, так сказать, «самовитых» звуков. То, что в поэтике Чехова, предтечи писателей-новаторов XX века, было лишь единичным случаем, то для Кржижановского достаточно привычно. Автор «Серого фетра» делает звук главным героем повествовательного эпизода: «В это утро чайная ложечка громче обычного тыкалась о стекло». Звук в этом кадре подчинен задаче косвенной характеристики героя. В следующем эпизоде звук (речь) вообще отрывается от своего носителя и как бы повисает в воздухе:

– Кой черт! Где моя старая шляпа? Глаша!

Сквозь комнаты сначала топот ног, затем голос:

– Приказано было выбросить.

Именинник, досадливо хмурясь, протянул руку к полке и снял новую шляпу (3, 122).

Субъектом данного эпизода является не именинник, а звук, разговор как таковой. При этом облика прислуги вообще нет. Здесь литература шла, конечно, впереди кино. Будучи немым, фильм сопровождался музыкой и титрами. Ясно, что титры передавали суть речи героя, а не дословно воспроизводили ее. Смысловая суммарность титров по принципу обратной связи требовала и от актеров суммарности передачи эмоций, чувств, настроений. Это легко заметить, посмотрев любую немую «фильму». В современном звуковом кино на место суммарности пришла дифференциация: зритель восхищается тонкостью игры, полутонами, нюансами, оттенками пластики и речи.

Кржижановский передает звук иногда именно в стилевой манере титров к немому кино, которые играют роль речевого комментария к говорящему лицу или лицам. Манко возвращается в вагон: «Его встретили сперва недоуменными улыбками, потом смехом: «"Шляпу-то забрал ветер? Жди, когда ветер отдаст..." И под раздвинутые насмешкой рты, Манко весело засмеялся...» (3, 132). Прямая речь здесь не приписана какому-либо конкретному персонажу, хотя бы и эпизодическому, а является суммарным выражением настроения попутчиков героя. После «титров», передающих коллективную речь, следует крупный план, являющийся своеобразным «немым» ответом героя на нее.

В последней главке рассказа форма безличного повествования меняется на перволичную. Рассказчик преодолевает острашение и условность, подобно тому как в сказке это делает сказочник-демиург (Рассказ вполне мог бы войти и в книгу «Сказки для вундеркиндов»). Дается эпилог существования серого фетра в форме шляпы для подаяния у нищего. Заканчивается жизнь предумысли-вползны: «И отщепенцу Зачемжитю надо решать – на этот раз уже для себя самого – проблему: зачем жить?» (3, 133). Происходит расфразеологизация окказиональной идиомы, жизнь возвращается в нормальное русло, привычный порядок вещей восстанавливается, но вопрос остается.

Таким образом, литературная художественность рассказа оказывается внутренне сопряженной с художественностью кинематографической, свойственной не вообще кино, а киноэкспрессионизму. Возможность синтеза обусловлена общей интенцией экспрессионистов, в какой бы сфере искусства они не работали.

Креативная стратегия «глубинной грамматики». Понятие «глубинной грамматики» обосновано Людвигом Витгенштейном и связано с пониманием ее как «лежащей в основе языка логики». По словам одного из интерпретаторов философских идей ученого, Витгенштейн «различает поверхностную грамматику, где рассматривается способ употребления некоторого слова в образовании того или иного высказывания, и *глубинную грамматику*, относящуюся к той языковой игре, или *форме*

жизни, в которой данное слово играет определенную роль» [Уильям У. Бартли III, 1993: 251]. У писателей-реалистов высказывание служит средством для отражения реальности. У писателей-модернистов высказывание не столько отражает реальность, сколько является частью этой самой реальности. Такой подход, может быть, в наибольшей степени присущ экспрессионизму. Слово начинает преодолевать свою «орудийность», становясь не только объектом изображения, но подчас и полноправным действующим субъектом произведения. Как следствие активизируется игровой дискурс, который далёк от формальной и формализованной игры в слова или словами. За ней стоит определенная логика мышления и миропонимания писателя.

Вероятно, экспрессионизму в наибольшей степени созвучна «лингвагенная основа» (выражение В.П. Руднева) философской теории Витгенштейна. Показательно, что главное завершённое философское произведение учёного современнейший исследователь характеризует как экспрессионистический текст: «Позитивная часть «Логико-философского трактата» явилась титанической попыткой на новой лингвагенной основе защитить старую метафизику, <...> предельно заострив и обнажив ее. <...> Безусловно, это экспрессионизм в философии (курсив цитируемого автора – А.К.), такой же, как двенадцатитоновая музыка А. Шёнберга, живопись О. Кокошки, архитектура А. Лооса и проза Ф. Кафки. Так же как и в «Трактате», у экспрессионистов – предельная упорядоченность и анализ языковой структуры, нужный для того, чтобы во что бы то ни стало избежать хаоса, которым чреват развал системы ценностей позднего романтизма. Поэтому необычайная шизоидная жёсткость конструкции сочетается у них с гримасой напряженного страдания, а апология гротескной упорядоченности (как в прозе Кафки) граничит с абсурдом и тоской» [Руднев 1993: 347].

Известно определение языковой игры Витгенштейном: «Совокупность языка и действий, в которые он вплетается, я также буду называть "языковой игрой"» [Витгенштейн 1994: 7]. Очевидно, что ключевое понятие ученым трактуется широко, позволяя сближать его с понятием «форма жизни». Положения

философа в отношении творчества Кржижановского имеют эвристическое значение.

В статье «М.К.Т. и его тема» (Московский камерный театр А.Таирова – А.К.) написано: «Камерный театр давал почти всегда *игру об игре* (курсив Кржижановского – А.К.), являясь поэтому театром высокой театральности, точнее – театром, возведенным в степень театра». (4, 643). Как обычно, это высказывание писателя по поводу чужой эстетики многое объясняет в его собственном творчестве.

У Кржижановского следует различать слитые воедино две стратегии: *игру в тексте* и *игру текстом*. То есть игра носит у него не только языковой, но и метаязыковой характер.

Слово в прозе Сигизмунда Кржижановского не столько инструмент, сколько полноправный и самоценный герой. Показательно заглавие ранней вещи писателя – «Якоби и "Якобы"» (1, 107). Первое слово заглавия – немецкий философ рубежа XVIII–XIX веков, второе слово скрывает философему, концентрированным выражением которой служит частица. Стоящий между Якоби и "Якобы" сочинительный союз «и» не только противопоставляет две реалии, но и своеобразно уравнивает их. На одной чаше весов оказывается человек, а на другой – равновеликое и равноправное ему слово, недаром написанное с большой буквы и превратившееся тем самым в окказиональное имя собственное. В цикле «Сказки для вундеркиндов» есть еще один рассказ, написанный тремя годами позже «Якоби и "Якобы"», который называется «Поэтому». Если гипотетически допустить, что в основе заглавия лежит модель, сходная с той, что употреблена в «Якоби и "Якобы"», то легко заметить, что первый член оппозиционного заглавия опущен. Чаша весов склонилась не в пользу человека, а в пользу слова. Опущенный член оппозиции восстанавливается из первой фразы рассказа: «Поэт не понимал "поэтому"» (1, 176). Слову «поэтому» противостоит поэт (возможный вариант заглавия – «Поэт и "Поэтому"»). Игровая эстетика Кржижановского побуждает читателя увидеть слово «поэт» вписанным в слово «поэтому» (в рассказе «Якоби и "Якобы"» отношения между компонентами заглавия носили амбива-

лентный характер тождества-различия). Будучи только словами, одно из них на три буквы меньше другого, то есть «легче». Тем большие есть основания для перевеса «поэтому» над «поэтом». О неравновесности их можно сказать и иначе: поэт парит в горнем мире над дольным «поэтому».

Первая фраза рассказа носит характер исходного тезиса или, если обратиться к структуре силлогизма, столь употребительно в художественной и литературно-критической практике Кржижановского, первой большой посылки. Обратим внимание на значимую эллиптичность первой фразы. Ведь она могла бы звучать и так: «Поэт не понимал *слова* "поэтому"». Дело здесь вовсе не в избыточности слова «слово», а в том, что союз изначально представлен как нечто большее самого себя. Субъекту противостоит не объектное овеществленное слово, а некий полноправный субъект, скрытый за «поэтому». Вторая фраза рассказа подтверждает эти читательские ожидания. Избранная художественная логика требует персонификации слова-заглавия: «"Поэтому" отвергало поэта» (1, 176), подобно тому как Якобы отвергало Якоби. Отметим, что активность в обоих случаях не на стороне человека, а на стороне слова, именно оно определяет характер отношений между собой и поэтом. «Поэтому» – ведущее начало, а поэт – ведомое. В этом парадоксе, переворачивающем представление о поэте как о полномочном хозяине слова, и заключается одно из проявлений природы поэта, по Кржижановскому. Поэт – это человек, ведомый словом, – так можно сформулировать исходную посылку рассказа. Позже, говоря об одной из пьес Бернарда Шоу («Arms and the Man»), Кржижановский сформулирует эту мысль прямо: «...теза пьесы сводится к тому, что человек есть орудие своего оружия» (4, 521). Парадоксальная мысль об орудийности поэта «в руках слова» – одна из ключевых в рассказе.

Анализ заглавия и начальной сильной текстовой позиции позволяет отметить одну из ключевых особенностей прозы Кржижановского – *инвертированность субъектно-объектных отношений как одну из реализаций категории сдвига*. Выводя систему из привычного равновесия, писатель тем самым получает возмож-

ность показать механизм ее действия, овладеть ею как продуктивным средством познания действительности. Определение языковой игры, по Витгенштейну, как «совокупности языка и действий» получает у Кржижановского одно из наиболее очевидных воплощений. И вновь можно найти комментарий к этому положению в критической статье автора рассказа, посвященной драматургическим приемам Бернарда Шоу: «...объект сатиры опередил ее субъекта» (4, 480). Слово «опередил» рифмуется со словом «определил», одно значение выступает явно, второе рождается на основе фоносемантической ассоциации. Ошибка чтения как бы запрограммирована автором, является ожидаемой и для своего исправления требует перечтения фразы, более глубокого осмысления ее. Объект у Кржижановского, вопреки своей природе, всегда в той или иной мере субъектен, активен, деятелен. Поэтому он находится «впереди» субъекта. Как следствие справедливой должна быть и обратная посылка: субъект может тяготеть к объектности, «предметности». Формируемая автором читательская установка получит подтверждение в ходе рассказа: «Поэту ничего не предстояло: он уронил себя на кровать, точно ненужную – ни ему, ни другим – вещь» (1, 181).

Другая особенность художественного мышления Кржижановского – использование в пределах одного текста ряда вводных жанров, создающих эффект многомирности, многокурсности изображения. В «Поэтому» использован жанр письма, редуцированный до формы любовной записки. Письмо и записка – традиционные конструктивные элементы любовного романа. Автор включает в рассказ не столько письмо как таковое, сколько *образ письма*, предельно свернутого, начинающегося с многоточия: «...Пишу Вам в последний раз. Вы поэт и все равно ничего не поймете, поэтому возвращаю кольцо и слово, Ваша («Ваша» – перечеркнуто) М.» (1, 176). Непонимание мотивировано тем, что адресат – поэт. Причем непонимание может трактоваться здесь широко, не только в отношении записки, но и вообще окружающей действительности, главное же – как философской категории. Когнитивная структура личности поэта отличается от остальных людей. В записке «М.» слово «Ваша» не

зачеркнуто, а перечеркнуто. Визуализация образа креста связана с подтекстной потенциальной реализацией известной идиомы: «поставить крест на отношениях с кем-либо».

В прозе Кржижановского важно не только то, что сказано, или что прочитывается между строк, но и то, что опущено. «Нулевая номинация» может обладать важным смыслообразующим ресурсом. Слово «кольцо» не имеет уточняющего определения «обручальное» или «подаренное вами». Эти потенциальные значения порождают очередные подтекстные определения: «Поэт – это тот, кто обручен со словом». Или: «Поэт – это тот, кто влюблен в слово». Кроме того, слово «кольцо» в ходе реализации сюжета получит обоснование как форма композиции. Столь же неоднозначно должно толковаться выражение «возвращаю слово». На основе *амфиболии* вновь возникают разные смысловые варианты: «слово» в значении «данное вами мне слово», то есть «обещание», но вместе с тем это и «слово» в значении «орудие поэта». Поэт оказывается немощствующим. У него отнято слово как поэтический дар. Вместо него разумом его овладеет непоэтическое, рациональное слово. Символом его, метонимическим замещением и является союз «поэтому», который выражает причинно-следственные отношения, противные духу поэзии. Тайственный адресант письма, скрытый за прозрачным инициалом «М.», раскроется вскоре в двустии героя-поэта:

Поэт, о Музе не скорби:

Она придет. Она не... (1, 177)

Родившаяся догадка требует от него обратиться к началу двустии и заметить спрятавшееся там «Поэтому» – «Поэт, о Му / зе не скорби...» Характер отношений между поэтом и «поэтому» усложняется. «Поэтому» не только антиномично поэзии и Музе, но оно, вопреки авторскому утверждению, включает их в себя. Правда, в «поэтому» входит не вся Муза, а лишь ее половина. Игра Кржижановского со словом не формальна. Проблема номинации является фундаментальной философской проблемой, над которой длительное время размышлял писатель, считавший, что суть явления или вещи закреплена в его наименовании: «Как всякий поэт, Кржижановский номиналист. Обозначающее

онтологически предшествует обозначаемому» [Топоров 1995: 492]. Расчленяя, переворачивая, выворачивая наизнанку слово, писатель не только играет с ним и им, но и постигает его сокровенный смысл. Одна из форм обработки слова – расчленение его на части. «Правильно разрезанное» слово позволяет из его открывшейся глубины извлечь дополнительные смысловые обертоны. Из препарированного «поэтому» выходят «поэт» и отчасти его «му / за».

Значимость фразы «Она придет» из двустипшия раскроется только в конце рассказа. Реверсивное чтение, программируемое автором, то есть предполагающее возврат читателя к уже прочитанному тексту, создает приращение новых смыслов. В этом случае «Она придет» осмысливается как предвидение финала, знаменующее выздоровление поэта. Дополнительной скрепой и «точкой опоры» для выстраиваемого ассоциативного поля рассказа читателю является слово «кольцо».

Кржижановский – блестящий художественный креатор. Он постоянно создает и открывает в известном и привычном неизвестное и непривычное. Для этого из обычных слов с помощью творческой фантазии создаются *слова-трансформеры*, заряженные мощным ассоциативным потенциалом, раскрывая который, читатель делается со-творцом писателя. Что можно извлечь из слова «поэтому», кроме «поэта» и части «му / зы»? Казалось бы, больше ничего, но автор рассказа извлекает. У него получается еще и такое: «По.Э.том V». Визуализация абстрактного – это тоже один из излюбленных приемов Кржижановского-экспрессиониста. Отвлеченное, убиваемое художественными инструментами «поэтому» реинкарнируется во вполне материальный 5 том собрания сочинений Эдгара По. Своеобразно опредмеченное, обретшее плоть слово, как книжку, можно поворачивать разными гранями, переворачивать, ощупывать. Этому служат принципы палиндрома и инверсии, столь важные для художественной практики Кржижановского. Овнешняя, материализуя слово, автор ставит перед собой задачу мотивировать родившийся смысл, или, по крайней мере, дать читателю вектор для осмысления его. Сформулированная нами теза произведе-

ния – «Поэт – это человек, ведомый словом» – распространяется и на автора рассказа. Онтологически и аксиологически он соприроден своему герою, но, в отличие от него, должен еще и понимать и принимать «поэтому». То есть в полной мере владеть искусством художественной мотивировки, которая обязательна, а порой и опасна для поэта. «У стен, на полке, мерцали переплеты. С лампой в руке, успокоенно улыбаясь, поэт подошел к друзьям: рукой наудачу. Что это? «По.Э.том V». Золотые буквы придвинулись друг к другу («v», подогнув ножку, притворилось «u») – просверкало: «поэтому» (1, 180-181). Может показаться, что задаваемая читателю «принудительная ассоциация» (4, 424), связанная с именем классика американской литературы, основывается лишь на созвучии слов: в самом деле, взяв другой союз, вряд ли удастся вписать в него имя Эдгара Алана По. Значит ли это, что перед нами случайное явление? Думается, что нет. «Случайность» у Кржижановского носит мнимый характер. На самом деле под ней скрывается твердое основание причинно-следственной мотивировки. Если использовать ключевое слово-символ рассказа, то можно сказать, что любая необходимость у Кржижановского опирается на неявное железное «поэтому». Американский писатель-романтик, создававший причудливые художественные миры, косвенно характеризует героя рассказа Кржижановского: ведь любят то, что является внутренне близким. Возникает и другая смысловая переключка: Эдгар По – это своего рода поэт, стоящий выше объяснения причинно-следственных связей.

Вадим Перельмутер справедливо замечает: «Когда Кржижановский пишет о мастерстве и о технике письма, а речь о том идет непременно, чье бы творчество ни попало, по его слову, «в расщеп пера», он как бы показывает – как читать его самого, чтобы получить представление о его мастерстве, заметить – при желании, – каков диапазон его технических приемов и как он ими владеет» (4, 705). Говоря о чужом творчестве, Кржижановский дает обоснование игры слов: «Но максимальное объединение содержания понятия посредством расширения, искусственного раздутья объема его достигается т.н. игрой слов. Это омо-

нимический прием, применение которого дает возможность включить в один логический круг объекты, не имеющие никаких общих признаков, кроме одного: названия. Основан этот словесный трюк на неверном предположении, что каждому слову соответствует определенное понятие («сколько слов – столько понятий»). Логический круг (сравни с «кольцом») в рассказе – А.К.) поэтому тотчас же разрывается, но мгновение выиграно – с уходящей из-под ноги кочки надо прыгнуть на другую. В этом и заключается искусство игры словами» (4, 501-502). Итак, одному слову соответствует несколько понятий, что лежит в основе омонимии, и второе: игра словами – не самоцель, а способ преодоления замкнутого «логического круга», свойственного стереотипному обыденному сознанию. Двигаясь по кругу, нельзя выйти за его пределы, постичь существа исследуемого явления. Самое же главное – у человека нет стимула движения вперед. Играющий словами автор понуждаем двигаться дальше не за счет сюжетных хитросплетений, а за счет внутренней энергии слова, за счет игры «с телом и духом слова» (4, 646). Говоря словами Витгенштейна, это его «форма жизни».

Кржижановский выступает как ревизионист одного из общепринятых законоположений поэтического творчества: вслед за мыслью поэта рождается слово или (что по сути своей тождественно) – мысль облекается словом. Автор «Поэтому» полагает, что слово как таковое способно порождать мысль поэта. Если оперировать используемыми в рассказе научными понятиями «субъект» и «предикат», то можно сказать, что, по Кржижановскому, в поэзии не всегда субъект порождает предикат, может быть и наоборот: предикат первичен, а рождающийся от него субъект – вторичен. Десятилетием позже Кржижановского, в 1934 году, Осип Мандельштам примерно эту же идею поэтически выразит так:

Быть может, прежде губ уже родился шёпот
И в бездревесности кружились листья,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты [Мандельштам 1990: 275].

Объяснение Кржижановского лучше всего искать у него самого, только в другом месте, в другой работе. «Понятие и образ ходят у Шоу всегда парами. Трактат помещается обычно рядом с пьесой. Монолог построен так, что, начинаясь доказательством той или иной тезы, в дальнейшем дает как бы портрет тезы, образное ее воплощение» (4, 534). У автора «Сказок для вундеркиндов» есть сходство с Шоу и вместе с тем существенное различие. Многие рассказы, входящие в цикл, – это художественные произведения и *одновременно* спрятанные в них, до предела свернутые трактаты, написанные по поводу известных философских постулатов или идей, таких как «Бог умер» (Ф.Ницше), «Нет ничего выше звездного неба над нами и морального закона внутри нас» (И.Кант). Трактат помещается не рядом, а внутри произведения. Пресуппозиция читателя связана со знанием философской подоплеки произведения. Известная философема – это «данное», а трактовка, «образное ее воплощение» в художественном произведении – «новое». Рассказ «Поэтому» – это художественно-философское размышление писателя на тему известного постулата Рене Декарта «*Cogito ergo sum*» – «Я мыслю, следовательно, существую». Ядром рассказа становится не *cogito* и не *sum*, а слово *ergo*, которое можно перевести не только как «следовательно», но и как «поэтому». Это слово есть точка перехода мысли в существование, в бытие и наоборот – бытия в мысль о нем. Один из символов в прозе Кржижановского – щель. Можно сказать так, что *ergo* – это именно «щель» между *cogito* и *sum*. Заметим попутно, что до Кржижановского над словом-связкой *ergo* по-своему размышлял А.П.Чехов в рассказе «Воры», главный герой которого носит фамилию *Ергунов*. У Чехова смысловое ядро рассказа связано с исследованием человека, не умеющего свободно мыслить, самостоятельно ориентироваться в мире, не оглядываясь на стереотипные истины и клише. Содержание рассказа связано с исследованием внутренней несвободы человека – ключевой проблемы российского существования, с точки зрения Чехова [Кубасов 1999: 239-249]. Не чужда эта проблема и Кржижановскому.

Многие проблемы у него получают характер лейтмотива, в той или иной мере раскрываясь в ряде произведений, в каком-то одном из них предельно концентрируясь. Так, философема Декарта становится предметом авторской рефлексии в разных «сказках для вундеркиндов». В повести «Страна нетов», характеризуя эти странные существа, автор замечает: «Самое противобытийное в нетах – это их рассудок, строитель многого множества: «итак» – «поэтому» и пр.» (1, 274). В этом произведении продолжается языковая игра уже не с русским «поэтому», а с его латинским эквивалентом «ergo»: «Неты сочинили легенду о корабле «Argo», но их мнимая жизнь не сказка ли о крушении ergo. Кстати, пользуюсь случаем заметить, что глубокомысленная система панлогизма, пользующаяся признанием среди учнейших нетов, сводится к истории об одном чрезвычайно беспокойном ergo, которое совалось во все проблемы до тех пор, пока не потеряло одной из своих букв. Нашедшего «r» и «ego» просят возвратить по принадлежности» (1, 275). Кржижановский видит в постулате Декарта только одну сторону действительности, ошибочно принимаемую многими за цельную истину. Писатель же склонен рассматривать жизнь как действие антиномий: она логична и алогична или, точнее будет сказать, дологична.

В работе «Бернард Шоу, его образы, мысли и образ мыслей» Кржижановский писал: «Образы – показывают, понятия – доказывают. Связь понятий дискурсивна, образов – импрессивна» (4, 535). Совершенно очевидно, что писатель стоял перед задачей органичного сочетания двух практик постижения мира. Его волновала доказательность образов, с одной стороны, и *образный потенциал понятий* – с другой. Если первое в значительной степени уже было разработано в русской и мировой литературах, то образный потенциал понятий стал для Кржижановского сферой его усиленных размышлений и художественных поисков. Связь дискурсивности с импрессивностью приводила к тому, что, ставя в центр размышлений известные философемы, писатель опирал основу своих произведений на каркас логики. Говоря об образах и понятиях, писатель замечает о последних: «По-

нения же движутся внутри схемы силлогизма, через большую и малую посылку к умозаключению» (4, 535). Трехшаговость движения понятия константна. Но для природы художественности всякая константность губительна. Поэтому Кржижановский стоял перед необходимостью делать незаметным логическую опору, логический каркас своих произведений, что достигается не в последнюю очередь с помощью изысканной, изощренно острой фабулы.

Событийная основа анализируемого рассказа связана с исчезновением слова «поэтому» из письма «М.». Оно переключивается в сердце поэта: «Поэт потрогал пальцем пробел в строке. Перевернул страницу; ему казалось, что «поэтому» прячется где-нибудь здесь, внутри письма. Но ни на обороте, ни в сгибах бумаги – ни черты, ни точки. И в этот-то миг что-то колючее вдруг завозилось у него под левой ключицей – в том месте, где он привык ощущать сердце» (1, 182). Следствием того, что «поэтому» червем заползло в сердце поэта, становится радикальное изменение его сознания, его логизация: «Охватив икры ног руками, втиснувшись подбородком в выступы колен, поэт напряженно думал: впервые в жизни строго-логически, от силлогизма к силлогизму, по традиционным, аристотелевским схемам, *не путая субъектов с предикатами*, – думал» (1, 182). Найдя место в сердце поэта, «поэтому» растет: «В речь *ex*-поэта вселились: ибо – итак – следовательно – поэтому – если – то» (1, 184). Вместо «Сонетов Весне» бывший поэт пишет критику. Образец ее – «сенсационная статья "Чернильные осадки"», опубликованная «в майском номере «Здравого Смысла» (1, 184). Поэт превращается в человека-здравомысла, видящего во всем сцепление причин и следствий. По мировидению он становится таким, как большинство людей. Успешно вписавшись в окружающую действительность, бывший поэт легко улучшает свое материальное положение. Вместо призрачного горнего мира он опускается в дольний, символом которого становятся прозаические калоши: «Шли двое. Они еще были скрыты выступом дома, но ясно были слышны шаги четырех ног. <...> Первыми из-за поворота показались калоши: калоши шли вполне самостоятельно, ставя рези-

новые ступни, без вдетых, как это обычно бывает, в них ног, на доски тротуара. Шли калоши мерным прогуливающимся шагом, аляя суконной подкладкой, аккуратно выстилающей их изнутри...» (1, 187). Идущий вслед за калошами старик – это некое подобие сказочного (или, точнее, карнавального) доктора, понимающего всё без слов и расспросов. Анамнез болезни (утрата способности героя страдать) и краткая история поэта приводят его к постановке диагноза: «Старик погрустнел:

– Гм, да, несомненно, это оно: "ergo" tyricum. Декартова болезнь. Так. Письмо при вас?» (1, 189).

Дальше проводится вполне реалистично переданная фантастическая хирургическая операция по извлечению из сердца «поэтому» и перенесения его туда, где оно было прежде, – в письмо. Одно чудо влечет за собой другое: калоши оказываются неким подобием сказочных сапог-сорокоходов, они сами надеваются на ноги как бы заново родившегося поэта и влекут его в лес, к тишине. «Поэту хотелось назад – в свет лампы, к открытой чернильнице и стихам, – калоши же шли в ночь, прочь от городских кровель, уводя *неизвестно к кому и зачем*» (1, 191). Вновь рождается поэтическая необъяснимость, спасительная беспричинность.

В конце рассказа раскрывается внутренний сюжет рассказа – это поэтическая инициация, рождение от наивного поэта, не искушенного духом рационального, панлогического объяснения мира, через «декартову болезнь» к обновленному поэту, преодолевшему антипоэтические причинность и вещность: «"Иди за мной", – прозвучало поэту. "Куда?" – "От вещного к вечному"» (1, 193). Прощаясь с волшебными калошами, поэт говорит им: «Милые калоши, – сказал он, – ужели вы хотите испортить празднество. Забудем старые счеты: там, у палисадника был лишь человек, не знающий своей судьбы» (1, 193). Начавшись с тезы, рассказ логически завершается выводом. Поэт – это человек, ведающий свою судьбу, подчиняющийся ей, следующий своему предназначению свыше вопреки всему и не думающий о «зачем и почему». Произведение Кржижановского, с известными допущениями и оговорками, можно трактовать как реплику в

эпохальном диалоге разных авторов о роли поэта и поэзии, начатом «Пророком» Пушкина.

Креативная стратегия игры в жизнь и смерть. Две философские проблемы из тех, что можно признать характерными для экспрессионизма, поставлены в разбираемом далее рассказе. Первая из них – трактовка жизни и смерти. В статье «Экспрессионизм в Германии» Фридрих Маркус Гюбнер об этой проблеме писал так: «Что требовала эпоха? Она требовала смерти изношенному человеческому «ничто», и люди ужасались. Им приходилось отдавать все, даже истины, слывшие для них непререкаемыми. Создавалось упоение отчаяния. Вырастали ужасающие эгоизмы и в безобразной пляске давили беззащитное. В это время экспрессионистическое искусство являлось единственной порукой тому, что *смерть – лишь залог жизни и необходима для того, чтоб начать все сызнова – от нового человеческого «я», от новой невинности и новой бессознательности*» [Гюбнер 1923: 63]. В качестве смысловой параллели к данному тезису приведем выписку из работы современного исследователя немецкого экспрессионизма: «Оппозиция *жизнь – нежизнь* во всех метафорических воплощениях становится идейно-художественной константой направления, формируя его важнейшие концепты: *жизнь* и *смерть*. Они находятся в отношениях взаимодополнительности: *смерть* – один из основополагающих моментов виталистической концепции экспрессионизма, она – не противоположность жизни, а значительный феномен ее проявления» [Пестова 2005: 159-160]. Устремления немецких экспрессионистов были созвучны интенциям писателей России, переживавшим в это время такой же переворот во всех сферах сознания, обусловленный катастрофичностью эпохи. Конечно, проблема осмысления смерти в искусстве вечна, но особенность ее постановки в разные эпохи в разных художественных парадигмах различна. В экспрессионизме она была по-своему нова и непривычна.

Дух смерти витал в воздухе России 10-20-х гг. XX века и нашёл отражение в творчестве огромного числа авторов, работавших в это время. Есть он и в прозе Кржижановского («Чем

люди мертвы», «Автобиография трупа» и др.). Чтобы составить аргументированное представление об особенностях постановки какой-либо проблемы писателем, нужно, очевидно, с той или иной степенью полноты проанализировать *все* произведения, в которых она присутствует. Мы делаем лишь один шаг на пути освоения двух важнейших для творчества Кржижановского проблем.

Для выбранного нами рассказа «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку» (1927), входящего в книгу «Сказки для вундеркиндов», тема смерти является сюжетообразующей. Кроме того, она играет важную жанрообразующую роль. Кржижановский использует хорошо известный ему древний жанр «разговор в царстве мертвых» (4, 15). С его помощью проблема не только демонстрируется, но и концептуализируется, приобретая вневременной философский характер.

Виталистическая концепция экспрессионистов включала в себя смерть в особом ракурсе. У Кржижановского этот ракурс задается смеховым началом, которое отчетливо выражено в рассказе и выполняет несколько функций. Смех обретает, прежде всего, житнетворческий характер. Изначально такое понимание смеха было свойственно архаичным фольклорным формам. В.Я. Пропп в работе о ритуальном смехе в фольклоре замечал: «Если с вступлением в царство смерти прекращается и запрещается всякий смех, то, наоборот, вступление в жизнь сопровождается смехом. Мало того: если там мы видели запрет смеха, то здесь мы наблюдаем завет смеха, принуждение к смеху. Мышление идет и еще дальше: смеху приписывается способность не только сопровождать жизнь, но и вызывать ее» [Пропп 1976: 184]. «Царство мертвых» у Кржижановского парадоксальным образом опрокинуто в «царство живых» и наоборот. Герой проходит вторичную – небесную – инициацию. Суть этого обряда, одного из важнейших в архаичных культурах, составляет как бы временное пребывание человека в загробном мире, квазисмерть, а потом воскрешение, возвращение его с «того света» на «этот свет», но уже в новом качестве, принятым в сообщество взрослых людей. Небесная инициация героя рассказа Кржижановско-

го должна подготовить его к новому бытию, в новом для него мире, где господствуют другие ценности, где важно то, что было второстепенным в земной жизни кавалера.

Сказочно-обрядовый сюжет инициации лежит в подпочве рассказа «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку» и определяет его образно-смысловую структуру.

Инициация – обряд серьезный. В рассказе же он носит амбивалентный серьезно-смеховой характер. Смеховое начало связано с травестией, выходящей за пределы снижающего «переворачивания» ситуации или использования приема «остранения». Смех у Кржижановского не открытый, а редуцированный. Громкий «площадной» смех народной культуры сведен писателем до иронии. В работе «Искусство эпитафии (Пушкин)» Кржижановский развивает мысль, которая может прояснить характер авторской иронии в рассказе: «Романтическая эстетика полагала, что первоначально субъект постигает все горечи и конфликты внешнего мира как объективное зло, но затем, "высывшись над объектом", осознает его как создание себя самого, то есть субъекта. Внутри этой щели, отщепляющей мир от объективного бытия, в оценке объекта как "вымысла" субъекта, в желчном высокомерии "я", смотрящего сверху вниз на созданное им "не-я", и возникает эта философская ирония» (4, 410). Суть размышлений писателя в данном случае весьма созвучна «экспрессионистской» философии Витгенштейна, его пониманию объекта как «вымысла» субъекта.

В рассказе «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи-де Ку» смеется не герой, а ведомый, провоцируемый иронизирующим автором читатель. Смех носит зиждательный, созидательный, обновляющий характер и для читателя, и для героя. Своеобразная креативная сакрально-кошунственная «Троица» – автор, герой (в данном случае Богоматерь) и читатель – выступает в роли, так сказать, «повивальной бабки», стоящей у истоков рождения новой личности с новой аксиологией.

Еще одна особенность рассказа, связанная с жанром «разговора в царстве мертвых», – его лиминальность, то есть пороговость: «...*подождите за порогом, пока я сбегая к святому Жа-*

ну», – говорит кавалеру «старый привратник», «ключарь» (1, 236). Герой находится накануне *пере*-определения своей судьбы, своего *пере*-рождения, что соотносится с порогом пространственным, через который он должен перешагнуть. Как таковой, порог экстерриториален, герой зависает, образно говоря, между небом и землей. С характером пространства соотносится ахронность или – что в данном случае одно и то же – панхронность рассказа (ср. с традиционной сказочной формулой – «в некотором царстве, в некотором государстве жили-были»). «Вневременность» и «всевременность» придают событиям притчевый характер, столь характерный для сакрального и философского дискурсов.

Хронотоп порога подчеркивает трагический характер смеха в рассказе. Каноническая ситуация, восходящая к древним фольклорным и мифологическим формам, связана с тем, что порог отделяет смеховой мир (земной) от несмехового (небесного). Анализируя фольклорный текст, В.Я. Пропп замечал: «Порог, отделяющий жизнь от смерти, назван здесь смеющимся порогом, порогом смеха. По одну сторону порога нельзя смеяться, по другую – нужно смеяться» [Пропп 1976: 187]. Для мифов же, по предположению ученого, актуально было положение, суть которого заключается в следующем: «...в то время как пребывание в состоянии смерти сопровождалось запретом смеха, возвращение к жизни, т.е. момент нового рождения, наоборот, сопровождался смехом – может быть, даже обязательным» [Пропп 1976: 184]. Мифологический и фольклорный архаичный субстрат, переосмысленный, переинтонированный писателем, позволял ему выйти на уровень философского размышления об основах бытия человека: увидеть его в единстве земного и небесного, временного и вневременного, драматического и смехового.

Чтобы сделать смех одним из средств познания истины, Кржижановскому нужно было найти точку соприкосновения философии и искусства. Эта позиция писателя отражена в заметке из его записной книжки: «Когда человек подмечает *смешную сторону познания истины*, он забрасывает свой философский участок и обращается к искусству, подает апелляцию на

понятия суду образов». В данном случае «суду образов» подвергается понятие смерти. То, что страшно в жизни, становится легким в творчестве. Кржижановский переворачивает ситуацию, каноническую для архаичных форм сознания: у него нужно смеяться там, где традиционно смеяться было нельзя – на небе. Смеховое начало задается в рассказе несколькими путями. Автор прибегает к языковой игре, которая связана с явлениями омонимии и многозначности: «кроме души – ни души», «наступили на тень» – «превратился в тень». Один член представленных здесь оппозиций связан с миром материальным, а другой – с миром идеальным, метафизическим. Двойственность значения слов «тьень» и «душа» отражает двойной ракурс видения и понимания художественной картины рассказа.

Смешна и просматривающаяся на протяжении всего текста неявная материализация известного разговорного выражения – «небесная канцелярия». Овеществленная метафора или определенная идиома были в арсенале продуктивных игровых приемов Кржижановского. Подчас они играли структурообразующую роль в его произведениях («Бог умер», «Мухослон»). Действительно, синклит святых предстает в рассказе подобием некоего чиновничьего учреждения, клерки которого пользуются любым предлогом, чтобы отложить дело просителя в долгий ящик. Небесная действительность оказывается пародийной калькой с действительности земной, обыденной. Тем самым автор неявно уподобляется одному из «внесценических» персонажей рассказа – верующему и одновременно богохульнику Блезу Паскалю, который «имя Божие – прославляя его – вместе с игральными костями тысячу раз кряду на стол швырнул, чтоб узнать по числу очков, закону вероятия и методу больших чисел, есть Бог или нет» (1, 237). Отметим здесь тот же принцип двоения, только на уровне детали.

Смеховое начало связано и со вторым главным героем рассказа – «старым привратником», «ключарем» со связкой золотых ключей. В нем без труда опознается апостол Петр со своим атрибутом – ключами от рая. Однако имя его ни разу не употреблено в рассказе, вместо него используются разные перифра-

стические эквиваленты. Думается, что это сделано не случайно. С одной стороны, такое умолчание служит средством создания конвенциональных отношений автора с читателем, сокращения дистанции между ними. Автор как бы накоротке уславливается с читателем, что, доверяя ему, он будет опускать общеизвестное. С другой стороны, это умолчание выступает как скрытая форма реализации известной латинской идиомы – *sapienti sat*. Отметим попутно, что Кржижановский блестяще знал латинские идиомы, о чем свидетельствует племянница писателя [Молева 1990]. И еще одно следствие перифразы – поскольку апостол в рассказе таковым не назван, то его легко «обытовить»: ключарь запросто может «сбегать» к тому или иному святому, похлопотать за новопривывшего на небо.

Кржижановский снимает страх смерти тем, что она переносится с помощью смеха, говоря словами М.М. Бахтина, в зону «фамильярного контакта». Ученый в одной из своих работ в виде тезисов наметил то, что в художественной форме воплощено Кржижановским: «Смех и свобода. Смех и равенство. Смех сближает и фамильяризует» [Бахтин 1986: 358]. Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку поставлен на порог внутреннего преобразования через смерть и смех. Смерть – это не окончательный итог бытия человека. После неё следует инициация и какое-то другое неведомое нам существование в мире горнем. Смерть есть проявление непреодолимой трагичности мира и одновременно залог обновления его. Еще раз вспомним приведенные выше слова Фридриха Маркуса Гюбнера – *«смерть – лишь залог жизни и необходима для того, чтоб начать все сызнова...»*

Креативная стратегия идентификации и самоидентификации личности. В словах немецкого критика экспрессионизма – продолжим прерванную цитату – *«...чтоб начать все сызнова – от нового человеческого «я», от новой невинности и новой бессознательности»* намечена и вторая проблема экспрессионизма, связанная с первой, – *проблема тождества личности*. Главный герой рассказа Кржижановского должен пройти определенный путь, который связан с переотождествлением себя

самого, со сменой привычной социально-ролевой идентичности, привычных приоритетов.

Важную роль в рассказе играет образ тени. «Тень» в художественном мире и философско-образной системе Кржижановского больше, чем просто отражение объекта. Для писателя тень – это, прежде всего, философский феномен. Во «Фрагментах о Шекспире» он пишет о том, как еще в гимназические годы читал «Критику чистого разума» Канта, которая навела его на глубокие размышления: «Немецкий метафизик опровергал объективный мир и, взяв у меня, пятиклассника, резинку из рук, стирал тонкую черту между "я" и "не-я", меж объектом и субъектом. Раньше казалось всё так просто: вещи отбрасывают тени, а теперь получалось: тени отбрасывают вещи, а может быть, вещей и вовсе нет, а есть лишь "вещи в себе". Но как же тогда существуют тени? И значит, "я" - тень...» (4, 383).

Приведем самое начало рассказа «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку», которое может послужить художественной иллюстрацией к сказанному выше:

- Вы наступили мне на тень! Отойдите прочь!
- Извольте: на расстояние двух скрещенных шпаг.

Клинки из ножен, – и кавалер Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку, наткнувшись на сталь, превратился в тень и вознесся к райском пределу (1, 236).

Обмен репликами между анонимными героями дан без сопровождающих авторских ремарок. Какая из них принадлежит кавалеру де Ку и какая его противнику? Трудно сказать. В рассказе изначально задается принцип относительности, зеркальной обратимости. Важна еще одна особенность: авторские ремарки, помимо номинации действующих лиц, неизбежно порождали бы у читателя представление о том, что здесь действуют какие-то реальные люди. Без ремарок же такое представление становится проблематичным. Создается ситуация, в которой действуют не столько люди, сколько отвлеченные от объектов тени или некие живые аналоги кантовской «вещи в себе». Граница между объектами и субъектами изначально дана как условная.

Из приведенного микродиалога можно сделать еще одно заключение: независимо от того, кавалер ли де Ку наступил на чужую тень или ему наступили на нее, герои-тени равновелики друг другу, тождественны в том смысле, в каком тождественны объект и противостоящее ему отражение в зеркале. Это как бы материализовавшийся спор «я» и «не-я» (ср.: «Якоби и "Якобы"»). Всё последующее содержание рассказа представляет собой усложнение заданного принципа. Оказавшемуся в преддверии рая кавалеру («я») будут противостоять пятеро его двойников, пятеро тезок, пятеро святых заступников, пять «не-я». Содержание рассказа можно представить как последовательное развертывание номинации героя. По Кржижановскому, «краткий рассказ не может себе позволить роскоши предоставить своему герою *несмысловую* (курсив автора – А.К.) фамилию» (4, 608). Пятичленная номинация героя предопределяет композицию рассказа, близкую к сказочной кумулятивности.

Кавалер де Ку стоит на страже границ своего «Я», малейшее посягательство на него вызывает в нем протест и возмущение. Личностное достоинство героя столь обострено, что дороже ему собственной жизни. Автор ставит проблему внутреннего пространства личности, «личностной территории», которая процедируется изнутри вовне в виде тени. Герою рассказа Кржижановского присуща экспансия своего «я» за пределы окружающего его пространства. «Я» для кавалера де Ку – это не только «я» как таковой, в своей телесности и духовной неповторимости, но и мои пышные имена, родовитость, сословная принадлежность, титулы... Смысловым центром рассказа является процесс обнаружения личностной сути. С героя последовательно снимается всё то, что допускает потерю, утрату. Оказавшись в преисподней, герой теряет свою тень, а вместе с нею значимые в земной жизни социально-ролевые оболочки. Происходит постепенное обнажение личности до её неделимого ядра, до некоего предела, в котором скрыта сущность природы человека. Суть этого ядра – духовная любовь человека к человеку, отличающая его от остальных земных существ и делающая его богоподобным.

Герой поставлен перед возможностью и необходимостью пройти инициацию через любовь, но не плотскую, знакомую ему по мирской жизни («Да и мало ли их было, Мари, Жанн, Иветт и снова Мари, – разве можно упомянуть всех»), а через духовную, бескорыстную, ранее неведомую. Безответная, безнадёжная любовь неизвестной полемойки даруется кавалеру во спасение его души. От него требуется достичь того же, что дано как благодать «маленькой Мари из "Синей Черепахи"». «Высокий» по своему социальному статусу кавалер должен суметь «умалиться» до Мари и вместе с тем парадоксальным образом возвыситься до нее, обретя новые онтологические и аксиологические ценности.

История пребывания кавалера де Ку в пространстве веселого преддверия рая носит не только притчево-инициальный, условно сказочный, но и мистериальный характер. О сути мистерии Кржижановский рассуждал в «Философеме о театре»: «Мистерия – негативный театр: идет не от личности через лицо к личности, а *от личины через лицо к личности*. Срывая их с себя одно за другим, – сначала личину, потом лицо, потом и личность, – маленькие «я» встречаются в одном большом "Я"» (4, 56-57). Одно большое «Я» – это, конечно, Бог, Абсолют, Мировая душа. Если это так, то «внутренний сюжет» анализируемого произведения, где герой дан на пути «от личины – к личности», может быть истолкован как рассказ о единении людских «маленьких "я"» перед лицом смерти в объемлющем всё и всех Боге.

Кавалер на протяжении рассказа последовательно «оголяется», теряя свои имена-личины. Для каждого из небесных угодников существует лишь часть его многосоставной и многосложной личности. Для святого Жана кавалер лишь Жан, для святого Блеза – только Блез, для святого Луи – только Луи. Заступники, вопреки своему званию, не заступаются за кавалера, отвергая его неповторимость, сравнивая с другими, «многими». Для святого Блеза есть образец подлинного Блеза, который стоит всех остальных его тезок, – это Блез Паскаль. Восстанавливает цельность личности и прощает кавалера де Ку только дева Мари (соотносительную пару «Мари / Мария» – можно истолковать как

гендерные аверс и реверс). Для нее он не Жан, не Луи, не Мари, не Блез и не Филибер, а просто человек. Доказательством человечности героя для девы Марии является то, что кавалера кто-то бескорыстно любил в его земной жизни, а после его смерти помнит о нем. В 1912 году молодой писатель напечатал в журнале «Вестник теософии» статью «Любовь как метод познания» [Воробьева 2002]. Рассказ подытоживает размышления писателя над этой проблемой, только в художественной, беллетристической форме, которая дает большую степень свободы автору, позволяя ему избегать смысловой однозначности.

Кржижановский создает в рассказе анфиладу героев-зеркал: кавалер, имеющий в своем пятичленном имени одну из частей – Мари, отражается в «святом Мари», тот в свою очередь дает следующее зеркальное отражение – святая Мари (дева Мария), а та порождает еще одно отражение отражения отражения – маленькая Мари, полумойка из пригородной гостиницы. За этой игрой автора именем и образами встает важная мысль, которую можно сформулировать так: во внутреннем пространстве личности отражаются все те субъекты, с кем она связана физически или метафизически. «Я» кавалера де Ку не только сокращается после того, как он оказался на пороге рая, но и расширяется за счет «не-я». Сокращается земное, расширяется небесное.

«По-человечески» относится к кавалеру и «ключарь», «привратник», то есть апостол Петр. Показательна последняя номинация им кавалера: «...человек, который забыл...». Память выступает у Кржижановского как непереносимое условие обретения райского покоя. Автор акцентирует эту мысль с помощью последнего слова в рассказе, которое выделено предшествующим многоточием и формой инфинитива, уводящим смысл рассказа в бесконечность истории. Заступница, святая Мари говорит: «...мы дадим душе покой блаженных и вечность: они помогут... вспомнить» (1, 239).

Рассказ, начавшийся как история про смерть, своим пуантом имеет переворот в тематике и проблематике: произведение завершается как притча о любви и о памяти, являющейся залогом бессмертия души. Автор сосредоточен на «щели» между Эросом

и Танатосом. По Кржижановскому, миром движет все-таки не смерть, а любовь. Экспериментирующая ситуация предстает в рассказе как форма игры, а главное – как форма жизни автора, созданного его творческой фантазией героя и подключенного к их сознанию читателя.

Креативная стратегия интертекстуальности. Говоря о проблеме тождества личности в рассказе Кржижановского, стоит сказать о том, что для экспрессионизма в целом характерно расширение и переакцентуация онтологических и аксиологических основ предшествующей ему литературы. Эта литература в снятом виде включается в новый контекст. Одна из форм такого включения – интертекстуальные связи. В.Г. Перельмутер, один из первооткрывателей творчества Кржижановского, в примечаниях к мемуарам отметил, что произведения писателя «плотно насыщены историческими сведениями, скрытыми цитатами из философских и литературных сочинений, автобиографическими темами и деталями. Их подробное раскрытие целесообразно – и возможно, думается, – лишь в будущем собрании сочинений, где в распоряжении читателя будет всё заслуживающее внимания из написанного им <...>, и потому сможет быть прослеженной весьма сложная система внутренних связей, характерная для творчества этого писателя» [Перельмутер 1990].

Интертекстуальность в анализируемом рассказе, в силу его предельной лапидарности, играет важную смыслообразующую роль.

Отметим прямую отсылку в тексте к французскому ученому, философу и писателю Блезу Паскалю (1623-1662). Наиболее популярный труд философа – его «Мысли». Жанр максимы стал визитной карточкой таких французских авторов, как Ларошфуко, Монтень, Паскаль. Кржижановский в высшей степени был склонен к афористичности, парадоксальности формулировок. Одну из максим ученого XVII века можно признать близкой личности интеллектуала Кржижановского: «Всё наше достоинство заключается в мысли. Вот чем должны мы возвышаться, а не пространством и временем, которых нам всё равно не заполнить. Будем же стараться хорошо мыслить: вот начало нравств-

венности». С именем Паскаля в рассказе связана постановка проблемы слитности и нераздельности веры в Бога и безбожия. Эта антиномия характеризует авторскую позицию в рассказе, внутренне подвижную и неоднозначную.

Остановимся на одной имплицитной интертекстеме в рассказе. Первый микродиалог, в котором говорится о тени, связан не только с рассуждением автора о «Критике чистого разума» Канта во «Фрагментах о Шекспире». Думается, что здесь скрыта аллюзия и на классическое художественное произведение. Это «Удивительная история Петера Шлемиля» немецкого писателя французского происхождения Адельберта Шамиссо. Данное сближение тем более обоснованно, что сохранилось свидетельство А.Г. Бовшек о пристрастном отношении Кржижановского к этой вещи. Она рассказывает в мемуарах о поэтическом вечере, состоявшемся в Киеве в начале 20-х годов: «Это была сказка Адальберта Шамиссо "Чудесная история Петера Шлемиля". В сказку я сразу влюбилась. Меня волновал ее философский смысл, мастерское развитие сюжета, трагическая биография автора. Исполнительская задача была трудной: я впервые читала прозу, читала наизусть два с половиной часа. Сигизмунд Доминикович в процессе работы помог мне разобраться в философском и политическом значении сказки, в ее стилистических особенностях. На вечере он великолепно рассказал о Шамиссо и его трагической судьбе, и хотя сюжет сказки был не связан, или, вернее, лишь отдаленно связан, с революционной действительностью, аудитория реагировала бурно» [Бовшек 1990].

Произведение Шамиссо тоже может быть признано «сказкой для вундеркиндов», только для первой четверти XIX века, созданной на другом материале и с другим сюжетом. Показательно, что «Удивительная история Петера Шлемиля» стала источником рефлексии и для немецкого киноэкспрессионизма: в 1920 году произведение Шамиссо было экранизировано актером и режиссером Паулем Венегером. Заметим попутно, что киноэкспрессионизм тоже не был чужд широко понимаемой интертекстуальности. Так, внешний облик доктора Калигари в кино-

манифесте экспрессионистов был подсказан создателям фильма фотографией А.Шопенгауэра.

Принцип двоения, конструктивный для романтизма, играет важную роль и в рассказе Кржижановского. Тезис о том, что в основе экспрессионизма лежит «необарочная, неоромантическая основа» [Толмачёв 2003: 391], может быть подтвержден на примере рассказа «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку». В рассказе возникает система двоения и сопоставления: мира дальнего и небесного, подтекстно – мира реальной российской действительности и мира художественного, стилизованного под западноевропейский, костюмированный, лёгкий и глубинно оптимистичный; наконец, мира «своего» и «чужого», литературно-театрального, о котором автор намекает читателю.

Немецкий романтик, как известно, рассказывает о герое, продавшем свою тень нечистой силе. Кстати, вполне возможно, что пятичленное имя героя рассказа Кржижановского возникло не без влияния Шамиссо, который при крещении получил имя Шарль-Луи-Аделаид де Шамиссо. Если выказанное предположение относительно связи рассказа со сказкой Шамиссо небеспочвенно, то тогда мораль, венчающую конец «Удивительной истории Петера Шлемиля», вполне уместно спроецировать и на рассказ Кржижановского. Скрытый сказочный дидактизм его в этом случае проявляется: «Ты же, любезный друг, если хочешь жить среди людей, запомни, что прежде всего – тень, а уж затем – деньги. Если же ты хочешь жить для самоусовершенствования, для лучшей части своего «я», тогда тебе не нужны никакие советы» [Шамиссо 1955: 68]. Таким образом, произведение Шамиссо выводит нас к другому смысловому аспекту философского произведения Кржижановского – проблеме достоинства личности, умеющей противостоять жизненным соблазнам.

Несомненно, что проблема эта была близка личности самого писателя, быть может, уже тогда провидевшего свою драматичную судьбу. Сохранилось стихотворение Сигизмунда Доминиковича, которое приводит А.Г. Бовшек: «Разбирая архив, я среди заметок, афоризмов, планов, зарисовок нашла небольшой бумажный лоскут с такой автохарактеристикой:

Я сдержан, но чувствителен к обиде;
Я скромнен, но себе я знаю вес,
Я переменчив, но и *semper idem*,
Я терпелив, но терпелив в обрез.

Должно быть, у меня на то похоже:

Под внешней кожей – две-три скрытых кожи [Бовшек 1990].

Здесь сформулирована та же проблема тождества личности, только в интимно-лирической дневниковой форме, а потому выраженная более прямо. Показательна множественность внутренних «Я» лирического субъекта при неизменности «внешней кожи». Личность в понимании Кржижановского – это динамичное единство антиномий, это не точка и не прямая, а сложное пересечение полей, находящихся под напряжением противоположно заряженных полюсов. И потому личность подвижна, изменчива, текуча. Чтобы собрать ее воедино, нужно учесть множество ее проявлений и каким-то образом увидеть их связь и преемственность.

Еще раз обратимся к мемуарам Анны Гавриловны Бовшек, содержащим такую выписку из записных книжек писателя: «Фантастический сюжет – метод: сначала берут в долг у реальности, просят у нее позволения на фантазию, отклонение от действительности; в дальнейшем погашают долг перед кредитором – природой, сугубо реалистическим следованием фактам и точной логикой выводов». Какова же «логика выводов», следующих из фантастического сюжета рассказа «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку»?

Эсхатологическое сознание эпохи 20-х годов XX века преодолевается Кржижановским. За гибелью того, что есть, писатель прозревает новую действительность, которая потенциально возможна. В этой чаемой действительности должны быть другие ценностные приоритеты. Важен будет человек как таковой, вне рангов и социальных одежд, а законом жизни будут память и любовь – «сказка для вундеркиндов»...

Литература

Арватов, Борис Экспрессионизм как социальное явление // Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. Сост. В.Н.Терехина. М., ИМЛИ РАН, 2005.

Бартли III., Уильям У. Витгенштейн // Людвиг Витгенштейн: человек и мыслитель: Пер. с англ. / Сост. и заключит. ст. В.П. Руднева. – М., 1993.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: «Искусство». 1986.

Бовшек А.Г. Глазами друга (Материалы к биографии Сигизмунда Доминиковича Кржижановского) // Сигизмунд Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена. Повести. Новеллы. Л.: Худож. лит., 1990. URL: http://az.lib.ru/k/krzhizhanowskij_s_d/text_0320.shtml

Витгенштейн Л. Избранные философские работы. Ч. 1. М., 1994.

Воробьева Е. Неизвестный Кржижановский (Заметки о Киевском периоде творчества писателя) // Вопросы литературы. 2002. № 6.

Гвоздев А. Экспрессионисты на русской сцене // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост. В.Н.Терехина – М.: ИМЛИ РАН, 2005.

Гюбнер, Фридрих Маркус Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм. Сб. статей. Пг. – М., ГИЗ, 1923.

Даль Владимир Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х тт. Т.4. М.: Рус. яз., 1991.

Калмыкова В.В. Эстетика Сигизмунда Кржижановского // Вопросы философии. 2008. № 6. С.122-138.

Кольцов М. Кино и революция // Из истории кино. Вып. 9. М., 1974.

Кубасов А.В. Проза А.П.Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1999.

Крелль, Макс О новой прозе // Экспрессионизм. Сб. статей. Пг. – М., ГИЗ, 1923.

Кржижановский С.Д. Собр. соч.: в 6-ти тт. Т.3. СПб.: Симпозиум. 2003. С.121. Далее ссылки на это издание даются в тексте

в круглых скобках с указанием тома и страницы. Курсив везде, кроме специально оговоренных случаев, везде мой – А. К.

Мандельштам О.Э. Стихотворения. Свердловск, Сред.-Урал. кн. изд-во, 1990.

Марков В. Экспрессионизм в России // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / Под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000.

Митри, Жан Кино // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Лионель Ришар. Пер. с фр. – М.: Республика, 2003.

Молева Я. Легенда о Зигмунте Первом // Сигизмунд Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена. Повести. Новеллы. Л.: Худож. лит., 1990. URL: http://az.lib.ru/k/krzhizhanowskij_s_d/t_ext_0320.shtml

Пестова Н.В. Философские основы и эстетические принципы экспрессионизма: опыт немецкоязычного экспрессионизма // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Книга 1. Новые художественные стратегии. Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005.

Пестова Н.В. «Новое видение» русского и немецкоязычного экспрессионизма // Семантическая поэтика русской литературы. К юбилею профессора Н.Л. Лейдермана: Сб. науч. тр. / Екатеринбург, 2008.

Пономарева Е.В. «Кинематографический стиль» малой прозы 1920-х годов // Семантическая поэтика русской литературы. К юбилею профессора Н.Л. Лейдермана.: Сб. науч. тр. / Екатеринбург, 2008.

Пропп В.Я. Ритуальный смех в фольклоре // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., Наука, 1976.

Пунин Н.Н. Новейшие течения в русском искусстве. Предмет и культура. Л.: Изд-во гос. Русского музея. 1928.

Россиянов О. Черное и белое // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М. Топер. – М.: ИМЛИ РАН, 2008.

Руднев В.П. Витгенштейн как личность // Людвиг Витгенштейн: человек и мыслитель: Пер. с англ. / Сост. и заключит. ст. В.П. Руднева. – М., 1993.

Соколов И. Скрижаль века // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост. В.Н.Терехина – М.: ИМЛИ РАН, 2005.

Толмачёв В.М. Экспрессионизм: конец фаустовского человека // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Лионель Ришар. Пер. с фр. – М.: Республика, 2003.

Топоров В.Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Прогресс – Культура, 1995.

Туровская М. Кино и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М. Топер. – М.: ИМЛИ РАН, 2008.

Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Химич В.В. С.Кржижановский «сказки для вундеркиндов»: мифология и философия литоты // Семантическая поэтика русской литературы. К юбилею профессора Н.Л. Лейдермана: Сб. науч. тр. / Екатеринбург, 2008. С.105-115.

Шамиссо А. Удивительная история Петера Шлемиля. М.: Худож. лит., 1955.

Шкловский В.Б. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973.

Эйзенштейн С., Юткевич С. Восьмое искусство. Об экспрессионизме, Америке и, конечно, о Чаплине // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост. В.Н.Терехина – М.: ИМЛИ РАН, 2005.

Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М. Топер. – М.: ИМЛИ РАН, 2008.

Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Лионель Ришар. Пер. с фр. – М.: Республика, 2003.

©Кубасов А.В., 2012

**ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ ДИСКУРС
С. КРЖИЖАНОВСКОГО: ОТ СЛОВА
К МЫСЛЕОБРАЗУ ЧЕРЕЗ ГНЕЗДО ЗНАЧЕНИЙ**

В.В. Химич

Общепринятое суждение, что главной фигурой художественного мышления Сигизмунда Кржижановского является мыслеобраз, указывает прежде всего на новизну его познавательной ориентации. Следует, однако, заострить внимание на том, что сама эта новизна обусловила в целом резко своеобразный идиостиль писателя и, в частности, ярко выраженную формотворческую оригинальность повествовательной технологии. Этот вопрос заслуживает пристального рассмотрения. Описать хотя бы некоторые механизмы самого акта преобразования слова в процессе повествовательного дискурса в мыслеобраз и составляет нашу задачу.

С.Кржижановский относится к числу писателей, в творческой манере которых резко проявилась установка на тот обновленный в принципе тип обращения с языком, основу которого заложили активные поиски в этом направлении авангардного искусства начала XX века. Эпатажно заявленная им в теоретических программах установка на абсолютизацию субъективности в искусстве дала мощный толчок развитию креативных возможностей личности.

Определяющее воздействие на процесс формообразования в сфере поэтической речи оказала изначально заданная С. Кржижановским игровая стратегия в обращении не только с семантикой слова и его морфологией, но и с буквами, с алфавитом, с различными фигурами поэтического синтаксиса. Он высоко ценил такого рода поведение в творчестве и других художников. Так, в статье о Шекспире Кржижановский с удовольствием

отметит, что «слова и словарь великого комедиографа растут очень буйно», и подчеркнёт при этом: «Игра словами играет автором игры слов. Он увлечён фразеологической пиротехникой. Потешные огни лексем, переливы гласных и согласных, пафос восклицательных знаков и зигзаги периодов властвуют над писателем» [Кржижановский 2006: 4, 215].* При этом автор подчеркнет значимость энергетики особого рода: «Для игры в потешные огни слов нужен был большой запас пороха. Многие слова мастера сгорели, вышли в лексический тираж. Эти шекспиризмы очень характерны для нашего драматурга. Они образуют особый глоссарный мирок, замкнутое каре звуковых образов драматурга. Лишь разомкнув его, можно проникнуть в жизнь шекспировского звучания» (4, 215). Обладая знанием многих языков, широкой эрудицией и тем, что называется «вкусом языка», Кржижановский даёт великолепные образцы анализа «многозначия у равнозвучий» в комедиях Шекспира и наблюдает за «целой группой слов, которые, возникая в тексте, всегда и неизменно вызывают один и тот же словесно-игривый рефлекс».

«Серый фетр» называется один из рассказов Кржижановского. Так номинирована шляпа, которую молодая женщина купила в подарок своему мужу. Здесь «серый» есть лишь цветовая деталь, характеризующая вещь. Прихотливое воображение писателя берёт её в оборот и выстраивает фантастический сюжет. С ней родственно переключается «неоконтуренное» мистическое «серое пятно», появившееся на извилинах мозга, «которого мысли страшились, как псы, учуявшие шакала». Оно синонимично обозначено автором как «предмысль» и «серый вползень». Внедрившись в мозг человека, эта расплывчатость «внезапно оконтурилась и превратилась в мысль». Мысль же эта явилась в форме вопроса «Зачем жить?». Встреча, условно говоря, «предмета» и «идеи» даётся автором на площадке изобретательно развёрнутого автором словесного концепта с ядерными понятиями «мозг» и «мысль». «Мозговладелец» только промежуточное образование, основные пространственные единицы – «мозгогород» и «панель мозга». Даже и небольшой фрагмент

текста даёт представление об увлечённой лингвистической игре автора. «С рассветом светает и в сознании. Мысли выходят из своих нейроспаев, прилаживая субъект к предикату. Умозаключение делает утреннюю зарядку: малая посылка чехардно прыгает через большую, большая – через вывод, Проснувшееся мирозерцание созерцает из всех сил» (3, 124). Именно в это время, «в полном ярком мыслесвете возник среди подчерепадного мирка мыслей сумеркосветный Зачемжить». По воле автора произведённое уничтожение межсловного интервала превращает Слово в действующее лицо ЗАЧЕМЖИТЬ. Когда-то Кржижановский отмечал, что у Шекспира «не слово стремится превратиться в вещь, а вещь – в слово» и что одним из основных приёмов его становится «метафоризирование вещи» (4, 219). Сам писатель имел особое пристрастие к подобной трансформации. Он одушевлял предметы, вещи и разного рода абстракции, выращивая таким образом нужный ему философский, обобщающий смысл. По этому пути направляется повествование и в данном случае. Длинная цепь метафор постепенно делает невнятную на первых порах фигуру зримой, а затем и ключевой в жизнеподобном сюжетостроении: «Зачемжить шёл, конфузливо волоча за собой свою тень и стараясь разминуться с неприятными ассоциациями», «Зачемжить ускорил шаг», «Зачемжить протиснулся в шов и выпрыгнул наружу», «Беглец, еле переводя дух, впрыгнул меж сукна и кожи и застыл, вслушиваясь в зачерепадный шум». Не будучи окончательно выведенным из исходного контекста, слово включается в лексически и смыслово новую среду: «Мыслетолпа надвигалась, грозя нахлынуть и размыслить в ничто. Зачемжить, напрягая последние силы, свернул в пустынный мозговой извив». Как можно видеть, в грамматическом плане слово это функционирует как всякая склоняемая часть речи («Зачем жить Зачемжитю?», «вслед Зачемжитьевой походке»).

Приверженец стратегии остранения Кржижановский соответственно оформляет и завязку действия: «Так произошел единственный в истории мыслестранствий случай: крайняя необходимость заставила идею переселиться из мозга в его окре-

стности, из головы – в шляпу» (3, 125). Из события, скажем мы, – в Слово. Так возникает мыслеобраз, и автор далее на протяжении всей новеллы играет речевой оппозицией внятного вопросительного «Зачем жить?» и сумеркосветного корявого гибрида Зачемжитя. Если первый взыскует смысла существования, то второй обессиливает человека, выталкивая его из жизни. В ряд участников действия снова встраивается «серый фетр» как временное жилище юркого Зачемжитя, который курсирует между ним и мозгом очередной жертвы. При этом снова разворачивается концепт «мозг», и автор, вновь подхватывая нить игры, на этот раз составляет оригинальную типологию «мозгов». Он изобретательно вяжет повествовательную ткань эпизода со старожем Ходовицем, ловко означивая в ней важные для него концепты: «Полужилой, напоминающий селение, через которое прошла чума, мозг старика был не густо населён мыслями-инвалидами и мыслями-пенсионерами... передвигались они на логических костылях с прихромью и ковылянием. При виде вторгшегося Зачемжитя нейронные инвалиды запрятались по своим норам, и мозг поступил в полную власть Зачемжитя» (3, 129). «Мозговое тепло» и мыслевые извилины», «мозговые излучины» и «мысль, соскучившаяся по мозгу», «мыслитуристы» и «мысли, которые тянутся одноулично» – этими и подобными резко субъективными словосочетаниями Кржижановский без усилия создаёт специфическую словесно-мыслительную среду, органичную для его странного персонажа – персонифицированного Слова. По ходу повествования и цветообозначение «серый» обрастает новыми смысловыми оттенками и перемещается из плана простой изобразительности, под влиянием новых контекстных связей, в сферу философской семантики, соотносясь с мистическими реалиями. Из «серой шляпы», по воле автора не только появляется «серый вползень», но постоянно акцентируется его роковая сатанинская сущность. Так, с тем чтобы на это обратил внимание читатель, в эпизоде с Манко эта неслучайная привязка усиленно подчеркивается: «на деревянном тычке *сереющий сквозь серость сумерек фетр*»; отмечается характерная глумливость: «Между нею (невестой) и

им стоял, *корча преподанные рожки*, Зачемжить», а также вносится недвусмысленная подробность: «Что-то *змееносное* присосалось к сердцу».

Воображение автора, образно нанизывающее одно за другим коварные проделки Зачемжитя, в финале парадоксально остраивает устоявшуюся губительную логику действия, обезвреживая таким образом затейливого пакостника. Серый фетр попадает в руки нищего, а «по нищенскому этикету не принято надевать шляпу на голову – её надо держать в руке»: «И бедный Зачемжить, сидя под ударами пятаковых рёбер, тщетно мечтает о прыжке в человеческий мозг» (3, 133). На этом игра заканчивается. Риторическая сентенция автора завершает рассказ расстановкой смыслов по освященным нормой местам: «И отщепенцу Зачемжитю надо решать – на этот раз уже для себя самого – проблему: зачем жить?».

Характернейшим способом выявления новых смыслов в привычных словах у Кржижановского является устойчивый приём «сдвига», с которым нередко связано парадоксальное обновление контекстов. Подобная конструкция, указывающая на особый структурный код всего дискурсивного потока, нередко заявлена им уже в заглавиях новелл: «Воспоминание о будущем», «Прикованный Прометеем», «Проигранный игрок». Порой Кржижановский именно опрокидывает устойчивое значение идиомы, меняя его на противоположное. Так, поговорка «Бумага всё стерпит» предстаёт у него в остранинном виде: «Бумага теряет терпение». Привычно звучащее в памяти выражение «Чем люди живы» неожиданно оборачивается названием новеллы: «Чем люди мертвы». Иногда же вычленение нужного автору смысла происходит через посредство энергетически особой оборотной направляющей сюжета. Пословица «Близок локоть, да не укусишь» свёртывается в заголовок «Неукушенный локоть», а всё действие устремляется к демонстрации заблуждения человека, решившего укусить его во что бы то ни стало.

Принятая Кржижановским в этом рассказе креативная тактика оперирования словом позволяет наглядно показать ещё один устойчивый принцип связи слова и мыслеобраза. Авторское

намерение осуществляется в процессе нанизывания окказионализмов в означивание дополнительных семантических ракурсов понятия. Ядром расширяющегося поля концепта выбраны автором слова ЛОКОТЬ и УКУСИТЬ. С ними связана исходная фабульная ситуация: на вопрос анкеты: «В чём цель вашей жизни», – один из анкетированных отвечает: «Укусить себя за локоть»(3, 39). Игрово острамая ситуацию, автор переводит метафорический смысл в буквальный и на этой основе создаёт социальную едкую сатиру. Субъект, одержимый бредовой идеей, с осуществлением которой «под ноги ему ляжет плоскость земной эклиптики», назван ЛОКТЕКУСОМ. Вокруг этого слова действия и развёртывается специфическая текстовая реальность.

Оценивая значимость эвристического принципа речеведения, Т.А.Гридина подчёркивает важность его в плане пробуждения «вероятностного» характера реализации ассоциативной валентности языковых знаков». Вычленив основные «критерии креативности» в этом ключе, она ссылается на работу Х.К.Трика «Основные направления экспериментального измерения творчества»: это «способность к установлению отдалённых ассоциаций» (*оригинальность*), «способность выделить функцию объекта и предложить её новое использование» (*семантическая гибкость*), «способность изменить форму стимула так, чтобы придать ему новый смысл» (*образная адаптивная гибкость*), «способность продуцировать разнообразные идеи в сравнительно неограниченной ситуации» (*спонтанная семантическая гибкость*)» [Гридина 2009: 11].

Виртуозно составленный речевой строй анализируемого рассказа позволяет видеть редкостную способность С. Кржижановского с лёгкостью оперировать как перечисленными, так и почти неуловимыми приёмами актуализации в слове интеллектуальной энергии. Автор показывает, как одурающе действует абсурдная идея на умонастроение социума. Обсуждается ПРОБЛЕМА ЛОКТИЗМА. Философы, стремятся выявить «МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ЛОКТЕКУСА», и философ-профессионал Юстус Кинт принимается за статью «Принципы НЕУКУСУЕМОСТИ», которую затем превращает в книгу «ЛЮК-

ТИЗМ». Сторонники и скептики «теоретической УКУСУЕМОСТИ» соответственно именуется ЛОКТИСТЫ и ПРОТИВОЛОКТИСТЫ. Возникает ЛОКТИСТСКОЕ движение. Сама собой появляется ехидная поговорка: «НА ЧУЖОЙ ЛОКОТОК НЕ РАЗЕВАЙ РОТОК», сквозь которую просматриваются знакомые: «На чужой кусок не разевай роток» и «На чужой роток не накинешь платок». В магазинах мужского платья продают особого кроя куртки «ЛОКТЁВКИ» (по образцу: «толстовки»), курильщики превращаются в ЛОКТЕМАНОВ. В парламенте дискутируется вопрос о восстановлении в отмену метрической системы ДРЕВНЕЙ МЕРЫ – ЛОКТЯ. С лукавой смысловой подвижкой заданные слова вводятся Кржижановским в неожиданные сочетания при ироническом описании процесса «вульгаризации» идеи: «Копеечные газетки, перетолковывая учение о локте, популяризировали его так: ПРОКЛАДЫВАЙ СЕБЕ ДОРОГУ СОБСТВЕННЫМИ ЛОКТЯМИ, надейся только на свои локти – больше ни на что» (3, 47). Автор с притворно серьёзным видом длил перечень подключившихся к общей истерической одержимости идеями: это и правительственный официоз, и спортивные органы, и приверженцы неоламаркианства, и банковский трест, объявивший о «лотерее-аллегри УЛ («УКУСИ ЛОКОТЬ») с обязательством «выплатить 11111 денежных единиц за одну (ОДНУ!!!) немедленно после того как ЛОКОТЬ ЛОКТЕКУСОМ будет УКУШЕН» (3, 48).

При насыщенности и даже перенасыщенности повествования однотипными знаками не возникает ощущения однообразия. Совмещая в языковой игре крайности, Кржижановский подчас делает такие резкие переключения ракурсов, которые, контекстуально обновляя привычное представление, порождают эффект подлинно сатирического гротеска: «ЦЕЛЕУСТАНОВКА ЛОКТЕКУСА, заражая всех и вся верой в достижимость недостижимого, ширя КАДРЫ УКУСУЕВЦЕВ, – был момент – колебала даже финансовое равновесие биржи». В процессе повествования комическое оборачивается подлинной фантазмагорией. Слова президента треста: «*Укушенный локоть для нас то же, что перекушенное горло: революция неизбежна*», – по-

мещает в один контекст несовместимое, резким остранением ставя под сатирическое перо само неприкасаемое.

Описанная словесная игра отмечает специфическую креативную устремленность всей структуры дискурса к мыслеобразу «красфеномленного феномена» – человека-локтекуса, который стал жертвой «торжествующего локтя». Прокусивший локоть «сквозь мясо внутреннего сгиба руки» в конце новеллы мёртвый № 11111 «пластался поверх расплзающейся кровавой кляксы»(3, 51). В результате развёрнутой в тексте системы новообразованных лексем, введённых в непривычные контекстуальные связи, странная затея одиночки легко проецируется автором на узнаваемые процессы социальной действительности. Это даёт основание автору в заключение сделать вполне серьёзный вывод относительно истории, которая «перешагнёт» («ей не впервой – через труп и дальше»), и сказки, которая предупреждает, ибо она, «старая суеверка и боится дурных примет».

При всей неисчерпаемости авторского воображения в игре с самыми непредсказуемыми вариантами слов в художественном мире Кржижановского просматриваются и устойчиво повторяющиеся в ряде рассказов слова-знаки, которые неизменно становятся ключевыми, дающими толчок формированию развёрнутых концептов, имеющих довольно разветвлённую периферию. Таким опорным в целом ряде сюжетов становится слово «КВАДРАТ». Этот лейтмотивный знак, принятый в обиходной речи горожан 20-30-х годов, вовлекается автором в удивительную, с трагической подоплёкой, игру в новелле «Квадратурин». Здесь взятое из повседневной практики привычное обозначение «квадрат», проведённое автором через процедуру корнесловия, обрастает множеством дополнительных смыслов, порождая пугающее философское обобщение. К нему ведёт и выстроенный Кржижановским синонимический ряд: квадрат – комната – спичечная коробка – жилклетка – гробовидный жилой короб – жилкороб – сутулинская жилклетка – казарма – крохотуша – «четырёхугольная тьма». В фантастическом вымысле С. Кржижановского «КВАДРАТУРИН» – это средство для рращения комнат, которое приобретает Сутулин у агента-распространителя.

Этой КВАДРАТУРИНОВОЙ ЭССЕНЦИЕЙ оставалось ВЫКВАДРАТУРИНИТЬ Сутулинскую клетушку. После этого он становится заложником КВАДРАТУРИНЬЕЙ ШТУКИ, ибо получает «ЧУТЬ НЕ В КВАДРАТ ВОЗВЕДЁННУЮ КВАДРАТУРУ». В отчаянии он думает: «Вот – вытеснится такое из тюбика, РАСКВАДРАТИТСЯ: КВАДРАТ В КВАДРАТ, КВАДРАТ КВАДРАТОВ В КВАДРАТ» (2, 456). Такой вариантномножественный принцип обращения со словом даёт ощутимое расширительное приращение смысла. В результате варьирования словообразовательных механизмов активизируется его динамическая потенция и, как следствие, формируется специфический эффект «агрессивности» слова. Игра становится для автора не только средством остранения изображения, но и способом передачи панического самоощущения героя, оказавшегося во власти неуправляемых сил. «Расползшееся чёрными углами мертвое ОКВАДРАТУРИНЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО» вызывает в нём ужас безопорности. Весь дискурс о погибающем человеке обнимается авторской философской концепцией, в свете которой и поставлена окончательная точка действия: «Жильцы КВДРАТУР, прилегающих к ВОСЬМИ КВАДРАТНЫМ гражданина Сутулова, со сна и со страху не разбирались в тембре и интонации крика, разбудившего их среди ночи и заставившего сбежаться к порогу сутулинской КЛЕТКИ: кричать в пустыне заблудившемуся и погибающему и бесполезно и поздно: но если всё же – вопреки смыслам – он кричит, то, наверное, так» (2,460). Общая креативная тактика подобных текстов когда-то побудила Р.Барта говорить о «толике невроза», естественно вносимой автором посредством такого письма в атмосферу произведения и «необходимую для соблазнения читателей». «Эти «ужасные» тексты кокетничают *несмотря ни на что*», – писал он в статье «Удовольствие от текста» [Барт 1989: 464]

Резко своеобразная технология речестроения Кржижановского при всей её очевидной индивидуальности всё же вписывается в русло, намеченное в той или иной степени в прозе начала XX века, где были уже такие мастера, как В.Хлебников, А. Ремизов или Андрей Белый, в произведениях которых слово стра-

стно и искусно обкатывалось, демонстрируя свои возможности в выявлении неисчерпаемости смыслов. И «Петербург» запоминается не только так называемым «капустным гекзаметром» или обилием каких-то странных слов, вроде «енфраншинш» или «недоповесился», но и, более всего, общей охваченностью всей речевой сферы процессом «мозговой игры». Зачастую автор именно неторопливо демонстрирует такое обкатывание слова: «Николай Петрович Цукатов ПРОТАНЦЕВАЛ свою ЖИЗНЬ; теперь Николай Петрович ту ЖИЗНЬ ДОТАНЦОВЫВАЛ». И далее: «Всё в жизни ему ВЫТАНЦОВЫВАЛОСЬ. ЗАТАНЦЕВАЛ ещё мальчиком; ТАНЦЕВАЛ лучше всех; к окончанию курса гимназии НАТАНЦЕВАЛИСЬ ЗНАКОМСТВА; к окончанию факультета из круга знакомств ВЫТАНЦОВЫВАЛСЯ и круг покровителей; Николай Петрович пустился отплясывать службу; ПРОТАНЦЕВАЛ он именование...» [Белый 1978: 130]. Такого рода витиеватый дискурс, как можно видеть, весьма прихотливо связывал воедино буквальные и метафорические смыслы, слово и мысльобраз, в итоге «выговаривая» авторские интенции. Полемически заострённо к такой манере письма смотрится оценка его О.Мандельштамом, упрекавшим писателя в «неуважении к эллинистической природе слова». «Андрей Белый, – писал он, – болезненное и отрицательное явление в жизни русского языка только потому, что он нещадно и бесцеремонно гоняет слово, сообразуясь исключительно с темпераментом своего спекулятивного мышления. Захлёбываясь в изощренном многословии, он не может пожертвовать ни одним оттенком, ни одним изломом своей капризной мысли и взрывает мосты, по которым ему лень перейти» (Мандельштам 1987: 59). Самые противоречивые суждения скрещивались в литературе начала 20-х годов при горячем обсуждении вопроса о возможностях поэтического языка и успешности функционирования найденных формотворческих механизмов, где были и подлинные открытия и неизбежные издержки.

В свете заявленной темы обращает на себя внимание креативность поэтики заглавий Кржижановского. Будучи устремленным к прояснению философского смысла понятий, писатель

любит беспредикатные заголовки. Непременным условием названия он полагал энергоёмкость, ибо заглавие «вправе выдавать себя *за главное* книги». Он поясняет: «Заглавие – книга in restricto; книга – заглавие in extenso» (4,7). Говоря о «психологии озаглавливания», Кржижановский обращает внимание на то, что слово, поставленное во главе произведения, – это «локомотив, собирающий свой подвижный состав», и «сила тяги ... передаётся и сознанию читателя». Достаточно обратиться к оглавлению «Сказок для вундеркиндов», чтобы увидеть игровую установку автора на остранение, обеспечивающее эту «тянущую» силу названий новелл. Как можно видеть, они безотказно заманивают читателя именно нестандартностью словесного облика и новизной создаваемого контекста. «Сбежавшие пальцы», «Жизнеописание одной мысли», «Путешествие тени», «Проданные слёзы». Останавливают внимание странные союзы: «Спиноза и паук», «Кунц и Шиллер». Автором резко обновляются установленные нормы функционирования служебных частей речи: «Чуть-чуть», «Якоби и «Якобы», «Поэтому», «Полспасибо», «Страна нетов». На привлечение внимания читателя настроены экзотические названия, вроде «Квадрат Пегаса», «Грайи», «Фу Ги», «Итанесиэс», «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку». «Странствующее «Странно» и «Разговор двух разговоров», «Собиратель щелей» и «Швы» показывают устойчивость именно такого типа игры автора со словом.

Неопределённое местоимение «Некто», выбранное Кржижановским в качестве заглавия, введено в новелле в оппозицию к вопросительному «Кто» как отвлеченно математическое к живому, имеющему сердце. «Меня нельзя называть «Кто», я – «Некто». Одною лишь буквою отделён я от...», – скажет он сам. Автор персонифицирует слово. «Некто», явившийся из задачника по математике, где он нанимал работников, умножал монеты на аршины, строил странный бассейн в две трубы: через одну вода втекает, через другую вытекает, – сразу же отмечен знаком мистики и абсурда. При решении задачи о землекопах в ответе получается $2/3$ работника. Представший в образе господина в синих очках и «серой паре» он постоянно присутст-

вует в кругозоре рассказчика. Голая цифра и счет идут в отмену «аматематичности». Постепенно неопределённость наполняется страшной определённой. Безликое «Некто» предстаёт исторически и социально преступной, равнодушной силой. Автор вводит в повествование синонимическое «Кто-то». Во время войны безликий «Кто-то» ведёт счёт: «Приходили в окопы люди, и *кто-то* говорил им чётко, но тихо: «По порядку номеров расч...айсь» – «На первый-второй расч...айсь». «*Кто-то* тихо писал чётким почерком: «1000 – 2000 – 100 000 штыков». «*И кто-то* с утра до вечера (как ясно чувствовалось тогда что в каждом дне 86 400 секунд, страшно длинных, и что каждая замахнулась на твою жизнь нулём), *какой-то некто*, таящийся позади, подсчитывал людей: выстрел – выстрел – выстрел. Сбивался. Встряхивал счёты: залп. И снова принимался за подсчёт: выстрел – выстрел – выстрел»(1, 216). Социальная дьяволиада, напоминающая о себе «серым» цветом, угрюмо торжествует: «И колонки цифр, одетых в серое, карандашного цвета сукно, сощелкивались прочь с земли; и убитая цифра покорно ложилась под ворсящееся травинками зелёное сукно полей» (1, 216). При этом рассказчик заметит: «Однажды мне показалось, я видел «Некто». Закономерно «Некто» появляется по авторскому намерению вслед за потоком цифр и на новой странице истории. Автор пишет: «*И ещё миллионы секунд. Революция. Где «Некто»?* Наверное под переплётом задачника; в подполье, ночует то в №1001, то в №666, боится найдут, обыщут, отнимут все цифры». Лейтмотивом прошедшее через всё произведение слово «Некто» оказалось для автора важно своим основным значением, но вместе с тем оно повлекло за собой повторяющееся цветное пятно («серый»), значок закрытых глаз (синие очки), говорящий математический штрих (№666) – и в результате обросло дополнительными ценностно определёнными смыслами. Именно они в совокупности подняли изображаемое на уровень обобщенного полемического диалога. Равнодушному «отщелкиванию цифр» рассказчик противопоставляет человеческую жизнь. Он говорит: «Сердце, господин «Некто», не счётная костяшка, вдетая на стержень. Хочу – люблю, хочу – нет. Ударам

счёта не веду» (1,214). Последняя «полувстреча» с Некто заостряет основной конфликт рассказа. С одной стороны, вечный Некто, «синие стекла очков, серая потертая пара», тот, «от серого карандашного росчерка которого зависело решить ... судьбу, как простенькую приготовишкину задачу №...», с другой – решимость противостоять: «И всё же рано ли, поздно ли, а будет встреча. Последняя. Я помню его «до свидания». И пусть, И тогда: или я – или он» (1, 217).

Когда-то П.Флоренский писал: «Чтобы язык жил полную жизнью и осуществлял свои возможности, надо освободить индивидуальную языковую энергию... Процесс речи есть ... взаимопрорастание энергии индивидуального духа и энергии общечеловеческого разума. И поэтому в слове, как встрече двух энергий, необходимо есть форма и той и другой. Внешняя форма служит общему разуму, а внутренняя – индивидуальному. ... Слово синэргетично» [Флоренский П. 1990: 234, 263].

На этом направлении острой дискуссионностью был отмечен специфический вопрос, который постоянно держался в поле зрения писателей и философов первых десятилетий XX века, – вопрос об энергетике слова. Пишущие на эту тему порой занимали весьма не сходные позиции. Думается, что С. Кржижановскому были близки идеи Флоренского высказанные им в книге «Мысль и язык», особенно в разделах: «Строение слова» и «Магичность слова». Исходя из положения, что смысл слова определяется его семемой, а «слои семемы, её последовательные оболочки, её *концентрические скорлуповатости* образуются особыми творческими актами», философ полагает, что «каждый слой семемы есть оседание на слове духовного процесса, оплотнение духа». При этом, «образование нового слоя семемы есть, следовательно, величайшее собирание внимания в одну точку, в одно острие, – есть, иначе говоря, моноидеизм. Но моноидеизм и есть важнейшее условие магического воздействия» (Курсив наш – В.Х.) [Флоренский 1990: 262]. Полагая слово «методом концентрации», автор описывает его энергетическое воздействие и на творческую личность и на потребляющего продукт его творчества. «Попадая же на некоторый объект, способный по-

лучить толчок от воли, слово производит в нём то изменение, какое способен получить данный объект, и **ввинчивается в объект всеми нарезками воли**». Сказанное слово, заново творимое, «вторгается в психику» и «оказывает давление, вынуждающее пережить, перечувствовать и продумать последовательные слои семемы слова, устремляясь вниманием в намечаемую ею сторону и производя соответственное волеизъявление». С внутренней специфической системностью слова (оно подобно клубку) связан интересный эффект: «стоит взяться за кончик нити, свитой в клубок – и неминуемая последовательность поведёт индивидуальный дух вдоль всей этой нити, как бы ни была она длинна, и незаметно для себя этот дух окажется у другого конца нити, в самом средоточии всего клубка, у понятий, чувств и волнений, которым он вовсе не думал отдаваться».

Именно субъективность в процессе творческого акта задает энергетический посыл, самоосуществляется через преодоление разного рода запретов, через нарушение норм и правил обращения с языком. Кржижановский, мыслящий фантазмами, формирует свою художественную систему на основе допущения невозможного как вполне функционального. При этом отклонение от лингвистической нормы становится нормой. (В широком смысле слова под магией и П.Флоренский понимал «искусство смещать границу тела против её обычного места»). Таков установленный автором и одновременно им же исполняемый структурный закон, своего рода стилевой код, с которым согласуется магическая составляющая всех единичных словоформ. Всё это в совокупности предполагало и **особый вид рецепции**, восприимчивый к наличию в произведении необычного материала, связанного с приватной жизнью «странного» слова. Читатель должен был воспринять и специфический механизм энергетической концентрации повествования, когда все вновь образованные слова тугими нитями связаны с сокровенным значением исходной словоформы. Так, например, писатель называет одну из характерных в этом смысле новеллу «Страна нетов», и выставленный им нестандартный языковой знак не просто сразу воспринимается как показатель оригинальности индивидуально-

го стиля, но и определённым образом ориентирует читательское внимание, направляя его в русло условного, договорного восприятия и без промедления вовлекая в процесс игры. Следуя своей поэтической логике и делая только один «сдвиг», Кржижановский вводит читателя в особую систему означивания. Слово «нет» ставится им в положение полноценного существительного и, как таковое, получает возможность быть во множественном числе: «НЕТЫ». В пару к нему встаёт новообразованное же слово «ЕСТИ». И на основании их взаимосвязи в тексте разворачивается своего рода языковая топика, богатая резонансами смысловых обертонов, во взаимодействии которых происходит формирование мыслеобразов. «СТРАНА НЕТОВ – факт», – напишет Кржижановский, и разные грани этого явления будут выдвинуты для осмысления. Появляются: «РАСФИЛОСОФСТВОВАВШИЙСЯ НЕТ», «УЧЁНЫЕ НЕТЫ», «которые при помощи букв доказывают себе и другим, что они суть». Автор говорит о «НЕТСТВУЮЩЕЙ ФИЛОСОФИИ», носители которой искусно упражнялись «в удивительном умении не знать», знакомит «ДОСТОЧТИМЫХ ЕСТЕЙ... со специальным НЕТОВСКИМ ПОНЯТИЕМ смерть», а также со специфическим «НЕТОВЫМ УЧРЕЖДЕНИЕМ» – театром. Читатель погружается автором в придуманное пространство, которое в какой-то момент по ассоциации начинает ощущаться как вполне реальное и узнаваемое: «Мы, ЕСТИ, неизменно пребываем в самой самости; НЕТЫ же с поразительным проворством рядятся в чужую жизнь. ... Для них, НЕТОВ, театр – это «школа жизни». В этом свете описана и мифология народа НЕТОВ: от истории Каинова братоубийства пошла рассудочная причинно-следственная связка: «Все люди смертны. Кай – человек. Следовательно, Кай – смертен... От него и пошли неты, или «смертные», как они названы в мифе» (1,274). Никакой читатель не может предсказать новый вариант словообразования, а автор не останавливается. Он курсивом даст сочетание «НАРОД ЕСТЕЙ» и рассыплет по тексту «МАЛЕНЬКИХ НЕТЯТ», «НЕТИКОВ», «НЕТЁНЫШЕЙ» и снова заговорит о «МИРКЕ НЕТОВ» и «НЕТОВОЙ СТРАНЕ».

Так именно выстроенный текст нуждается в особом искусстве восприятия. В статье «От произведения к тексту» Р.Барт писал: «Одно дело **чтение** в смысле **потребление**, а другое дело – **игра** с текстом. Слово «игра» следует здесь понимать во всей его многозначности. **Играет** сам текст (так говорят о свободном ходе двери, механизма), и читатель тоже играет, причём двояко; он **играет в Текст** (как в игру), ищет такую форму практики, в которой бы он воспроизводился, но, чтобы практика эта не свелась к пассивному внутреннему мимесису (а сопротивление подобной операции как раз и составляет существо Текста), он ещё и **играет Текст**» (курсив Р.Барта – В.Х.) [Барт 1989: 421]. Неспособность принять такого рода механизмы смыслообразования порождает у читателя чувство «отторгнутости», а затем и состояние скуки от «неудобочитаемого» текста.

Именно затрудненность восприятия ценилась авангардистами начала XX века, «чтобы писалось туго и читалось туго, неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостинной (множество узлов, связок, и петель, и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая)» [Русский футуризм 2000: 46]. На свой манер С. Кржижановский создает именно такой «узловатый» текст, насыщенный непредсказуемыми словоформами, своего рода энергетически взрывными точками, обилием которых формируется своеобразный эвристический ритм. Такому тексту не просто «присуща множественность», «в нём осуществляется сама множественность смысла как таковая – множественность неустрашимая, а не просто допустимая» [Барт 1989: 417]. Подобного рода структура, враждебная однозначной линейности, обеспечивала движение авторской мысли к обобщающему метаобразу. В этой философской по сути новелле все частности устремлены к концептуально ключевому мыслеобразу – «мнимости».

Это философское понятие привлекало внимание мыслителей первых десятилетий XX века. Теория относительности Эйнштейна дала толчок новым построениям модели мироздания и нетрадиционному взгляду на окружающий мир. Перевод в России в начале 1920-х годов труда философа-неокантианца Ганса Файгингера «Как возникла философия «Якобы» и особенно ра-

боты А.Ф.Лосева и П.Флоренского, более всего «Мнимости в геометрии», существенно переориентировали постулаты классической философии относительно мироустройства. Они активизировали обсуждение новых представлений о многомерности Вселенной, о соотношении ноуменального и феноменального, об обратной перспективе, а также об окончательности и относительности истины. В той или иной степени связанная с этим новизна восприятия Пространства и Времени отразилась в произведениях Андрея Белого и В. Хлебникова, М.Волошина, Е.Замятина и М. Булгакова. Фантазия Кржижановского-парадоксалиста подсказала ему образ странного мира мнимостей с опрокинутыми структурными основаниями: «Рассудок» нета, – пишет он, – получив раздражение (как бы укол извне), переворачивает все восприятия доньями кверху, мыслит против течения времени, переходя лишь после «после» к «прежде», двигаясь от следствия к причинам» (1,274). Переведя логику в фантазм, Кржижановский в дискурсе на свой лад как бы заземляет философские соображения. Приближая их к повседневному опыту читателя и переводя философию на язык повседневности, он намеренно опустошает все формы серьёзности нетовского мироотношения. Авторская ирония пронизывает все слои повествовательного потока. Подчас, создавая иллюзию объективности, без тени нарочитости С.Кржижановский пишет: «Удивительному искусству казаться, будучи ничем, уметь быть всем, я особенно изумлялся в специфически нетовом учреждении, т е а т р е». Или заключает, что в «длительных и упрямых, опрокидываемых бытием и вновь тщасьшихся попытках быть и состоит их так называемая жизнь». Словно опасаясь энергетического затухания текста, он тут же вновь обращает повествовательное слово к весёлому обыгрыванию опрокинутых смыслов, подключая к процессу и выразительную разрядку: «Любовь – это когда нет влечётся к нете, н е з н а я , ч т о н е т ы н е т у» (1,266).

Таким образом, обращаясь не только к «составу мышления» С. Кржижановского, но и к «способу владения мыслью», можно видеть, что в процессе «выращивания» авторского образа мира

важным механизмом становится создание в тексте своеобразных лексико-семантических гнезд, своего рода стилистически однотипных полей, ядром которых становится слово, потенциально богатое неисчислимыми возможностями расписовки смыслов. На его основе создаётся развёрнутое поле многочисленных концептов. Графически оно может быть представлено множеством расходящихся смысловых кругов, способствующих расширению пространства говорения и энергичному приращению смысла.

Следует подчеркнуть, что текст Кржижановского в этом смысле обладает разного типа занимательностью. Игровой по креативной сути он продуктивно использует возможности, заложенные в слове, как для формирования интеллектуальной энергии воздействия на читателя, обладающего способностями уловить движение слова к мыслеобразу, так и для привлечения того, кто воспринимает прежде всего фантастическое остранение действия и схватывает удивляющий процесс выдумывания новых слов, как ребёнок, понимающий, что с ним шутят. Искусно оперируя словом, автор осуществляет способность вызывать ассоциации из области глубокой философии, не избегая соблазна увлечь читателя блестящей игрой языка.

Литература

Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы, Семиотика, Поэтика. - М., 1989.

Барт Р. Удовольствие от текста. Там же.

Белый Андрей Петербург. - М., 1978.

Гридина Т.А. К истокам вербальной креативности: творческие эвристики детской речи // Лингвистика креатива.- Екатеринбург. 2009.

Кржижановский С. Собр. соч.: В 5т. Т.т. 1-4. - СПб., 2001-2006. Все произведения автора цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

Крученых А.Е., Хлебников В.В. Слово как таковое: О художественных произведениях // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. - М., 2000.

Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Слово и культура.- М., 1987.

Флоренский П.А. У водоразделов мысли.- М., 1990.

Химич В. «Живь» и «мертвь» странного слова С. Кржижановского //Креативная языковая личность в этносоциокультурном и прагмалингвистическом контексте // Материалы Международн. научн. конференции «Язык, Система. Личность: Лингвистика креатива. 24-26 апреля. - 2008. С.206-215.

© Химич В.В., 2012

**ЛИНГВОКРЕАТИВНАЯ ТЕХНИКА СОЗДАНИЯ
ИГРОВОГО ПАРАДОКСА В АФОРИЗМАХ
С.Д. КРЖИЖАНОВСКОГО**

Т.А. Гридина, А.В. Кубасов

*И гений, парадоксов друг,
И случай, Бог изобретатель...
А.С. Пушкин*

Современное литературоведение и языкознание признают афоризм самостоятельным литературным жанром. Несмотря на то, что история его насчитывает десятки веков, аксиоматических положений в теории афоризма намного меньше, чем нерешённых проблем. Популярный словарь литературоведческих терминов даёт следующее определение его: «Афоризм – обобщенная, глубокая мысль определенного автора, выраженная в лаконичной, отточенной форме, отличающаяся выразительностью и явной неожиданностью суждения. Как и пословица, афоризм не доказывает, не аргументирует, а воздействует на сознание оригинальной формулировкой мысли» [Словарь литературоведческих терминов 1974: 23-24]. Авторы первой отечественной монографии, посвященной афористике, называют афоризмами «краткие, глубокие по содержанию и законченные в смысловом отношении суждения, принадлежащие определенному автору и заключенные в образную, легко запоминающуюся форму» [Федоренко, Сокольская 1990:3]. Если попытаться выделить жанрообразующие признаки афоризма по степени их репрезентативности, то получится следующий перечень:

- лаконичность
- наличие авторства

- общезначимость выражаемого смысла в обобщенной форме
- парадоксальность, неожиданность суждения
- легкая запоминаемость (мнемоническая функция)
- образность и стилевая изощрённость
- логическая, синтаксическая, ритмическая упорядоченность
- открытая авторская позиция (аксиологичность афоризма).

Очевидно, что уточнение существующих определений возможно только при условии накопления конкретных наблюдений и выводов, полученных в результате более тщательного исследования огромного афористического наследия, накопленного отечественной культурой и в том числе художественной литературой.

Для цели и задач настоящей работы мы будем понимать афоризм широко, вне строгого отграничения его от смежных жанров, памятуя о том, что жанровая диффузия в области афористики столь же действенна и значима, как и в других случаях.

Выбор для исследования афористического дискурса С.Д. Кржижановского не случаен. Произведения писателя отличаются парадоксальность не только содержательного плана, но и эвристическая оригинальность и лапидарность выражения мысли. Кроме того, он был одним из немногих русских авторов XX века, кто «осознавал» афоризм как самостоятельный жанр и создал множество его блестящих образцов

Современный читатель только открывает для себя произведения Кржижановского⁴ (см. об этом: [Кубасов 2012]). Одно из

⁴ Первые исследования по творчеству С.Д. Кржижановского появляются с конца 1990-х годов. К настоящему времени написано более полутора десятков диссертаций – как литературоведами, так и лингвистами. Близки к нашей проблематике следующие работы, выполненные на материале новеллистического творчества писателя: см.: [Бышук 2008, Клёцкина 2007, Смирнова 2007].

крупнейших событий последнего времени – находка архива писателя – произошло совсем недавно. Помог случай. Из произведений, найденных в киевском архиве, составлен дополнительный том выходящего собрания сочинений писателя. Один из разделов в этом томе называется «Из архива Пруткова-внука». Он состоит из сверхкратких миниатюр, «нвулет», по авторскому определению, и собственно афоризмов⁵.

Осмысление природы афористического мышления писателя делает актуальным обращение к самим лингвистическим механизмам порождения парадокса. Техника создания афоризма в целом и в частности у С. Кржижановского «замешана» на языковой игре, которая «моделирует нестандартный ассоциативный контекст восприятия и интерпретации вербальных знаков и адресована читателю, способному к декодированию игровых имплицатур» [Гридина 2012].

Коды языковой игры (см. [Гридина, 2006]) – это определенные алгоритмы, выводные правила, аналогии, используемые для моделирования и дешифровки ассоциативного контекста нестандартной интерпретации знака с помощью различных лингвистических приемов. К кодам языковой игры, эксплуатирующим ассоциативный потенциал слова, относятся: фонетический, графический, мотивационный, «словотворческий», семантический, грамматический. Механизмы моделирования разных кодов языковой игры в самом кратком виде можно представить следующим образом:

фонетический код языковой игры апеллирует к формальным ассоциациям по созвучию (омонимическим, омофоническим, паронимическим совпадениям; преднамеренно моделирует эффект омофонического переразложения и ослышки; использует фоносемантические эффекты: звукоподражание и звукоподобие);

⁵ См. Кржижановский С.Д. Собр. соч.: в 6 тт. / Сост., подгот. текста и коммент. В. Перельмутера. – М.: Б.С.Г.-Пресс; СПб.: Симпозиум. 2001-2010. Ссылки на 5-й том этого издания, где приведены афоризмы С. Кржижановского, даются в круглых скобках с указанием страницы.

графический код языковой игры построен на использовании буквенной символики (шрифтовом выделении части слова, соединении разных азбук, совмещении букв и цифр, изобразительной «фактуре» буквенных комплексов и т.п.);

словотворческий код языковой игры предполагает моделирование новых лексических единиц – с нестандартной формальной и/или семантической структурой (при считывании «прототипа»);

мотивационный код языковой игры актуализирует различные виды мотивационной связи (парадоксальная мотивация, уточняющая реноминация, этимологическая рефлексия, намеренно ложная мотивация и т.п.);

семантический код языковой игры эксплуатирует, намеренно моделирует эффект смысловой неоднозначности, семантической многомерности знака;

грамматический код языковой игры создает нестандартные регистры грамматических форм по принципу дополнения «неполных» парадигм, обыгрывания грамматической омонимии, синонимии; порядка слов, актуального членения и т.п.

В моделировании эффекта языковой игры все перечисленные коды могут выступать как самостоятельные, доминантные и как субдоминантные (в сочетании с ведущими кодами).

Языковая игра как элемент художественного мышления имеет, безусловно, свои концептуальные функции у каждого писателя. Каков же механизм языковой игры у С. Кржижановского и каков её концептуальный смысл? Как соотносится содержание и форма афоризмов писателя с основными мотивами его творчества и миропониманием?

Обратимся к анализу конкретных примеров, описывая эффект языковой игры с учетом реализуемых ею кодов и конструктивных принципов моделирования ассоциативного контекста, который задает новое (парадоксальное) измерение означаемого. Среди таких конструктивных принципов выделяются «ассоциативная интеграция, ассоциативное наложение, ассоциативное отождествление, ассоциативная выводимость, имитация, ассоциативная провокация» [Гридина 1996, 2008].

Семантический код языковой игры в афоризмах Кржижановского явлен разнообразными лингвокреативными приемами создания парадокса. Отметим оригинальные авторские эвристики, эксплуатирующие эффект семантического «остранения» (переключения стереотипов употребления и восприятия значений) вербальных единиц:

✓ *парадоксальное определение (толкование по принципу игрового перевертыша, ассоциативного отождествления и ассоциативной провокации)*

• *Мыслить – это расходиться во мнении с самим собой* (5, 413). Парадоксальность этого суждения базируется на нарушении прогноза и имплицитном опровержении максимы Декарта «*Cogito ergo sum*» (Я мыслю, следовательно, существую») как апологии разума (его приоритета над чувством). образу мышления С. Кржижановского, испытывающего «горе от ума», довлеет иррациональное начало. Доминантой самосознания писателя является внутренняя диалогичность, вечный спор с самим собой, помогающий ему подняться над рациональной прямолинейностью понимания мира (сути бытия).

• *Остроумие, парадоксальность – от косоглазия умственного видения. Логика с косинкой. Когда-нибудь (при социализме) от этого будут лечить* (5, 369). Парадоксальное определение остроумия как логики с косинкой, косоглазия умственного видения восходит к пресуппозиции «*косоглазие – дефект зрения, смещающий норму восприятия действительности*» и актуализирует переносный смысл «остроумие есть необычный ракурс видения привычных вещей». Вторая часть афоризма отсылает к представлениям С. Кржижановского о социализме как о «плоском» режиме, не допускающем никакого отступления от «генеральной линии». Ср.: *Это марксома. А вы спорите!* (5, 375) – афористично выраженный С. Кржижановским тезис о неоспоримости марксистских «догматов». Игровое слово *марксома* – контаминация двух ассоциативно уравниваемых составляющих: *Маркс* (его идеи) и *аксиома* (непреложное правило, следование которому обязательно).

• *Ладони суть пятки рук (5, 312)*. В основе парадокса лежит в данном случае игра псевдоэквивалентностями, «верхом и низом». В телесной асимметрии автором афоризма усматривается симметрия функциональная, поддержанная шутливой ассоциативной идентификацией на уровне визуального образа. Ср. возможность игровой контраверзы: *пятки суть ладони ног*. Семантический код языковой игры метафорически «отменяет» различие денотативной отнесенности слов одной тематической группы (ладони/руки – пятки/ноги vs ладони суть пятки рук). Неожиданный (перевернутый) ракурс видения обычных объектов – ключевая особенность парадоксального стиля Кржижановского. Ср. еще один афоризм писателя, построенный на уподоблении одних частей тела другим (обыгрывании семантической функции соматизмов): *Хорошо, если б у ушей, подобно глазам, было нечто вроде век (5, 313)*. Как обычно, дело не ограничивается просто острым наблюдением и отточенной формой его выражения. С. Кржижановский сочетает автопсихологическую характеристику с образом эпохи: желание умного человека не видеть и не слышать того, что находится вокруг него.

✓ ***Языковая игра, основанная на «расфразеологизации» и контаминации фразеологизмов***

В данном случае эксплуатируется эффект ассоциативного наложения прямого (восходящего к исходной ситуативной позиции) и переносного смысла устойчивых выражений:

• *У человека нельзя отнять право перегибать ту палку, которую вставляют ему в колеса (5, 312)*. В основу этой афористической сентенции положены два приема: «буквализация» значения идиом (перевод образного начала в предметно-вещное) и творческая контаминация обновленных овеществленных идиом в единое целое. Смысл парадокса – изменение оценочного вектора восприятия выражения *перегибать палку* с отрицательного на положительный в описываемой ситуации. Ср. *перегибать палку* «проявлять чрезмерную строгость, требовательность (по отношению к кому-н./чему-н.)» и *вставлять палки в колеса* «препятствовать кому-л. в осуществлении его намерений». Соединение безличной и неопределенно-личной модальности при-

дает данному выражению характер иронически окрашенной жизненной максимы, своеобразного закона «о правах» человека. Игровая импликатура содержит мотив эфемерности самого постулата о возможности сопротивления тоталитарному режиму, при котором личная инициатива и ценность человеческого «я» сведена к минимуму.

Ср. афоризм, представляющий собой «вариацию» на тему вышеприведенного: «*Жить – это значит втыкать палки в колеса катафалка, на котором меня везут*» (5, 329). Общеизвестен парадокс «жить – значит постепенно умирать». Техника буквализации («расфразеологизации») фразеологизма в данном случае подкрепляется аллюзивной отсылкой к метафоре «телега жизни», одному из мотивных образов в творчестве А.С.Пушкина, который модифицируется у С. Кржижановского в «катафалк жизни». Еще одна особенность высказывания – употребление личного местоимения первого лица (*меня везут*) вместо привычного в таких случаях местоимения второго лица – *на котором тебя везут*). Афоризмам Кржижановского в целом свойствен элемент скрытой внутренней диалогичности, разговора автора с самим собой. Так, В.Г.Перельмутер отмечает, что «критический и литературно-теоретический самоанализ – характерная черта этого художника» (5: 518).

- *Ум среднего роста* (5, 340) – афоризм, отсылающий к выражению *среднего ума* (о человеке небольшого ума), которое трансформируется путем контаминации с выражением *среднего роста* (о невысоком человеке). Ассоциативная идентификация интеллектуального и физиологического «измерений» человека создает персонифицированный метонимический эквивалент иронической оценки заурядной личности.

✓ ***Языковая игра, создающая эффект парадоксально-го силлогизма***

В определении парадоксального игрового силлогизма мы исходим из представления о нем как о суждении, в котором вывод не следует из посылки (по принципу нарушения стереотипной логики). Сам С.Кржижановский оставил в «Записных книжках» свидетельство своего понимания силлогизма: «1. Силлогизм из

образов. Средний образ и образозаключение. 2. Обращение с понятиями как с образами, соотносить их, как образы, – вот два основных приема моих литературных образов» (5, 336). Следовательно, в силлогизмах Кржижановского синтезирован общий принцип его парадоксального мышления – соединения рационального начала и его образного перекодирования в парадокс. В данный раздел попадают афоризмы, обыгрывающие паремии и тавтологические оксюмороны. В первом случае силлогизм создает некие образно сформулированные житейские максимы, соотносительные с известными пословицами, во втором случае – основой силлогизма является намеренная тавтологичность выражаемой мысли, что и моделирует игровой парадокс. См. приведенные ниже примеры:

- *Умная ложь гораздо правдивее глупой правды* (313). В этом афоризме скрыта апология оксюморонного видения мира. «Обоснование» оксюморона происходит с помощью контаминации двух парадоксальных фраз: *умная ложь* и *глупая правда*. В результате меняются оценочные полюса противопоставления *правды* и *лжи* в свете и мнимых и истинных ценностей. Происходит релятивизация расхожей максимы об абсолютном «доверии» правде и абсолютном неприятии лжи.

- *Семь раз отверь – один раз зарежь*. Афоризм построен на параномастической подмене лексического состава (*отверь* вместо *отмерь*, *зарежь* вместо *отрежь*) при сохранении ритма, компонентного состава и грамматической формы известной пословицы. Окказиональный глагол *отверить* отсылает к аналогиям типа *жить – отжить*, *говорить – отговорить*, которые не имеют формы императива. Обыгрывание семантических различий между исходным (*отрежь*) и вторичным глаголом-паронимом во второй части афоризма (ср. *зарежь* sic *убей*) придаёт высказыванию онтологический смысл. *Убить* – значит преступить главный нравственный закон христианской веры «не убий».

- *Печать за семью печатями* (5, 332). «Значимая» (подчеркивающая нонсенс) тавтология. Обыгрывание (тавтологизация) устойчивого выражения *хранить за семью печатями* – «со-

хранять (держат) что-л. в строжайшей тайне от всех». В игровой трансформе *печатать за семью печатями* парадоксально заостряется абсурдность самой идеи фетишизации печати (как символа запрета или разрешения). Данный смысл игрового афоризма не является единственно возможным: его символика соотносительна с незыблемостью неких запретов, догматов, не допускающих нарушения.

- *Я известен своей неизвестностью* (5, 328). Парадокс, связанный с нарушением прогноза, провокативной техникой языковой игры (опрокидывание ожиданий путем антонимического, оксюморонного развертывания мысли). Ср. *известен* и *неизвестность*. Афоризм содержит иронически заостренную самооценку недооцененной личности. Эти слова С. Кржижановский адресует самому себе. Так он горько шутил по поводу своей непризнанности как писателя.

- *Гениален на три с минусом* (5, 386). Афоризм содержит эвфемистическую игровую импликацию, основанную на оценке якобы незаурядных способностей человека баллом, лишь условно определяющим отличие *двойки* от *тройки*. Несовместимость понятия гениальности с усредненностью такой оценки, принятой в школьной практике, создает запрограммированный комический эффект.

- *Ученые: мысли к ним не идут, так они ходят к мыслям* (5, 343). Эффект перевернутой логики афористически выражает идею о созидательном интеллекте. Аллюзивно данный афоризм отсылает к выражению: *Если гора не идет к Магомету, то Магомет идет к горе*.

✓ ***Аллюзивное обыгрывание культурных прецедентов***

В данном случае речь идет о специфическом соединении в афоризмах С. Кржижановского культурной информации с ее обновленной ретрансляцией в оценочно-иронической форме. Например:

- *Говорят, Шекспира не было, а сколько пьес человек написал. Будь он, театрам бы и не провернуть* (5, 322). Здесь аллюзивно обыгрывается самая известная фраза героя трагедии Шекспира «Гамлет»: *Быть или не быть*. Ее символическое зна-

чение выражает экзистенциальное сомнение в смысле бытия (пребывания в этом мире). Используя эту аллюзию, С. Кржижановский, придает ей буквальную трактовку, условно присоединяясь к мифу о Шекспире как мнимой (не существовавшей в действительности) литературной фигуре. В качестве аргумента данной посылки (*...а сколько пьес человек написал. Будь он, театрам бы и не проверить*) упоминается огромное количество написанных Шекспиром пьес (...и будь он на самом деле – не переиграть бы эти пьесы театрам). При этом возникает еще одна аллюзия: *«Вся жизнь – театр, а люди в нем – актеры»* (как шекспировский метафорический концепт жизни). Аллюзивная игра углубляет ассоциативный контекст афоризма.

- *Учись краткости. О Шоу. В двух словах: циничен, но сценичен. В одном: сценичен.* В этой краткой характеристике заключен своеобразный рецепт-оценка Кржижановским мастерства писателя, умения в немногом сказать о многом⁶. Приводя как пример лапидарности манеру Б. Шоу, Кржижановский парадоксально заостряет основные черты его идиостиля: эпатирующую остроту слова, доходящую порой до цинизма, и одновременно «соприродность» языка писателя условиям сцены. Игровая контаминация созвучных словоформ (*циничен и сценичен*) является предельно редуцированным выражением этой характеристики, создавая эффект ассоциативного наложения: *сценичен*.

- *Бог не в стиле, а в правде (5,408).* Переосмысление известной фразы, автором которой признается Александр Невский – *Не в силе Бог, а в правде*. Проекция афоризма на прецедентный текст (намеренная параномастическая подмена) приводит к уподоблению силы стилю, при этом неизменным остаётся противопоставленная им правда, как нечто высшее – то есть истина, которая неизбежно должна восторжествовать. Этот афоризм, неоднократно встречающийся у Кржижановского, может быть признан его жизненным (нравственным) кредо.

⁶ Ср. «Краткость – сестра таланта» - писательское кредо так любимого С. Кржижановским А.П.Чехова.

- *Бытие пусть себе определяет сознание, но сознание не согласно (5, 366).* Здесь, очевидно, скрыта полемика с важнейшим постулатом марксистско-ленинской философии о первичности бытия и вторичности сознания. Ср.: *Бытие определяет сознание.* В парадоксальной трансформации этой прототипической формулировки представлено переключение концептуальных акцентов: подчиненное бытию сознание, «не согласное» с отведенной ему вторичной ролью, выступает в качестве активного субъекта. Создается впечатление, что автор намеренно устранился от небезопасной для него полемики с господствующим мировоззрением, предоставляя возможность спорить самим категориям. Однако очевидно, что позиция автора на стороне сознания, а не бытия. Субъектное для писателя выше объектного, личностное значимее вещного, предметного.

✓ *Игровая имитация афористических моделей (в стиле К.Пруткива)*

Эта группа афоризмов строится на стилизации и обыгрывании литературной маски Пруткива как пародийной личности, изрекающей некие псевдоглубокомысленные сентенции. Для Кржижановского стилистическая трансляция элементов прутковской манеры не является самоцелью, а служит пусковым механизмом создания амбивалентного (серьезно-смехового) смыслового пространства. Приведем некоторые примеры данного типа.

- *Память уподоблю зверю, почти что из одного хвоста состоящему (5, 313).* Афоризм создан в манере К.Пруткива (предшественника Кржижановского в создании афористического парадокса) – с использованием некоторых лексических и синтаксических маркеров его стиля. Здесь аллюзивен открыто заявленный прием уподобления. Ср.: *«Болтун подобен маятнику: того и другого надо остановить».* У Кржижановского афоризм создает зрительный образ, который служит психологической платформой для последующего логического скачка, перехода от конкретно-образного к абстрактному, умозрительному. *Зверь, состоящий почти что из одного хвоста,* рождает образ

стремительного вращения этого зверя, который пытается поймать сам себя за хвост⁷. Память пытается сделать то же самое, что кружащий вокруг самого себя зверь: поймать, что кажется близким, но неизбежно ускользает, оказывается некоей мнимостью. Не есть ли данный парадокс пример размышления писателя над известной мыслью о том, что подлинная жизнь может быть представлена только в одной форме – «здесь и сейчас»?

• *Закрой правый глаз на то, на что щурится левый* (5, 312). Ср. другой вариант этого афоризма у Кржижановского: *Пусть твой правый глаз не знает о том, что видит левый* (5, 415).

Афористический парадокс здесь представлен в форме императива, тоже вполне в прутковской манере. Ассоциативный контекст данного афоризма требует выведения целого ряда игровых импликатур: ср. выражения *закрывать глаза* (на что-л.) – «намеренно не замечать недостатки (в чем-либо, в ком-л.) ради интересов дела или из личных интересов». Расфразеологизация фразеологизма происходит за счет его лексического расширения (введения уточняющего определения) и частичной грамматической трансформации – использования формы ед.ч. существительного вместо мн. ч. (ср. закрыть *правый глаз*). Вторая часть афоризма достраивается по антонимической «логике» (ср. щурить глаза, закрыть *правый* глаз на то, на что щурится *левый*). Далее по принципу ассоциативной идентификации (в особенности это очевидно во втором варианте афоризма) всплывает библейское прецедентное выражение: *Пусть левая твоя рука не знает, что делает правая*. Общий смысл выведенных импликатур можно сформулировать как иронически выраженную автором мысль о намеренной (нарочитой) отстраненности от того, что он не желает замечать.

⁷ Этот афоризм по принципу метонимии связан с известной идиомой *близок локоть да не укусишь*. У Кржижановского есть цикл рассказов «Неукушенный локоть», в котором происходит «развёртка» данного парадокса.

- *К<озьма> П<рутков>)* *Руки прочь от необъятного* (5, 329). Игровой парадокс создается контаминацией разных дискурсов: современного автору политического, воплощенного в лозунгах эпохи, начинавшихся с «руки прочь от...», и художественного, воплощенного в прутковском «*Нельзя объять необъятное*». Здесь же Кржижановским дается смысловой дублет – «*В обнимку с необъятным*» (5, 329), построенный на актуализации этимологической связи входящих в сочетание слов (и сущ., и отглагольное прилагательное генетически восходят к *обнимать, объять*). Энантисемическое столкновение данных лексем обуславливает игровой парадокс и, кроме того, актуализирует афористическую аллюзию (вызывая эффект ассоциативного наложения).

✓ *Эвфемистические перифразы как техника создания афоризма*

Эта группа афоризмов эксплуатирует технику языковой игры, основанную на завуалированном представлении ситуации, о которой не принято или нежелательно говорить прямо. У Кржижановского игровая эвфемизация пронизана иронией и вместе с тем отражает его жизненные ценности и приоритеты. Приведем лишь некоторые примеры:

- *...в натянутых отношениях с жизнью* (5, 329). Ср. *быть в натянутых отношениях (с кем-л.)*. Эвфемистический перифраз, ироническая сентенция по поводу обстоятельств, не способствующих жизненному оптимизму. Возможно, в данном афоризме парадоксально заостряется актуальная для писателя модальность ощущения жизни как трагедии. Недаром Кржижановский тут же даёт смысловую экспликацию этого в параллельном варианте: *У. о натяжении верёвки висельника...* (5, 329.)

- - *Руки вверх!*
- *Единогласно...* (5, 330).

Ситуативно спровоцированная двусмысленность фразы *руки вверх* применительно к ситуации единогласного голосования. Ср. употребление первой реплики как угрозы быть расстрелянным для того, кому она адресована. Смысл второй реплики –

«единогласное голосование под угрозой расстрела» (сарказм по поводу отсутствия альтернативы, свободы выбора).

- *Смерть пока беспартийна (5, 332)*. Эвфемистический перифраз выражения *перед смертью все равны* как имплицитный протест против мнимого всеисилия тех, кто, будучи наверху партийной иерархии, думает о том, что смерть над ними не властна.

- *Пожалуйста, один жесткий билет от Великого до Смешного и обратно (5, 338)*. Обыгрывание выражения *от великого до смешного один шаг*, эвфемистически (в образной форме) представляющего жизнь в ее жесткой непредсказуемости. Субстантивированные прилагательные представлены в игровой трансформе как названия железнодорожных станций, а сама ситуация жизни – как игра случая.

- *Собственноручная надежда (5, 361)*.

Семантически парадоксальное словосочетание эвфемистически намекает на ситуацию, когда надеяться можно только на себя. В афоризме происходит «овеществление» абстрактного понятия: буквальный смысл прилагательного *собственноручный* «сделанный своими руками» в данном контексте актуализирован как отсылка к выражению *На Бога надейся, а сам не плошай*. В этом проявляется скептическое мироотношение автора, понимающего, что надежда на кого-либо тщетна.

- *Уха из рыбы чеп (чеп/уха) (5, 333)*. Омофоническое членение слова, обыгрывающее случайное созвучие уха и чепуха, служит приемом создания эвфемизма. Ассоциативная идентификация финали – уха (чепУХА) с УХА (суп из рыбы) и осмысление остаточного сегмента *чеп* как названия рыбы определяет шуточный смысл игровой трансформы. Кржижановский в одной из «нувелет», авторском окказиональном варианте жанра миниатюры, даёт свой вариант «развёртки» этого выражения в нарративную структуру:

«Рецензент, которому дали на отзыв рукопись, всякого таланта и смысла лишённую, сперва было написал «чепуха». Но потом, сообразя, что автор и так уже природою обижен, стёр резинкой «чепуху» и написал уже не столь резко:

- *Уха из рыбы чеп*» («Деликатность» 5, 294).

Эвфемизация оказывается нерезультативной, так как не смягчает высказанной рецензентом оценки, а затемняет, маскирует её.

Ещё одна авторская трансформа созданной игры – антропоним *Чепухиня Несусветовна* (5, 344). В основе её двойная перекодировка: *чепуха* – *чепухиня* (по модели *графиня, княгиня*) плюс перевод прецедентного выражения – *чепуха несусветная* в оним. Гиперболизация выражена как эксплицитно, так и имплицитно за счёт иронического соотнесения *чепухиня* с дворянскими титулами. Вполне возможно, что Кржижановский, обыгрывая слово *чепуха*, помимо прочего, вступает в творческое соотнесение с Чеховым. Как известно, в пьесе «Три сестры» *чепуха*, прочитанная на основе латинских графем, превращается в *рениксу*, слово-символ, означающий абсурдность и алогичность действительности. Таким образом, данные игровые трансформы несут в себе идею эвфемистической характеристики чего-то нелепого, не представляющего никакой ценности, незначительного, выдающего себя за значимое.

Словотворческий код языковой игры

Данный код используется Кржижановским для создания афоризмов особого, предельно редуцированного типа, где в качестве главного компонента представлено окказиональное или потенциальное слово. Последнее насыщается аллюзивными смыслами и оценочными коннотациями. В своих критических работах писатель признавал лапидарность важнейшим качеством современной словесности: «Мы требуем часа, сплющенного в секунду; короткой фразы вместо периода; слова вместо фразы; знака вместо слова» (4, 40). В этом высказывании скрыто обоснование обращения к словам, эквивалентным в смысловом отношении целым фразам. Один из неосуществленных планов писателя – работа «Смысловые имена в литературе». Два тезиса, которые писатель собирался раскрыть в ней, сформулированы так: «Смысловое имя как сократитель текста. Мнемоническая

роль имени» (5, 277). Приведем некоторые характерные примеры:

- *Идеист* (5, 329). Ср. *атеист*, *идеалист*. Слово, отзеркаливающее структуру существительных со значением «лицо по принадлежности к какому-то идейному течению», своего рода гипероним: идеист – «борец за идею вообще» (ирония по поводу идейного фанатизма). Суффикс имеет «идеологическую» коннотацию. Ср. *особист*, *троцкист* и т.п.

- «*Да, он не лишенец остроумия* (5, 394). В данном примере актуализирована одновременно техника словообразовательной игры и трансформации устойчивого выражения (ср. прототип *не лишен остроумия* – как оценка человека острого ума). Трансформация фразы путем замены *лишен* на *лишенец* создает ее двойной смысл. С одной стороны, *лишенец* синонимично форме краткого причастия, с другой стороны вступает в омонимические отношения с существовавшим в 30-е г.г. словом *лишенец* в значении «лицо, лишенное избирательных прав согласно Конституции». Это вызывает в сознании одноструктурные ассоциаты типа *невозвращенец*, *приспособленец*, выступавшие оценочными ярлыками в советском идеологическом дискурсе. Сочетание первичного и вторичного значения фразы создает импликацию: остроумие (как личностная черта человека, как стиль свободного мышления, право на самовыражение) неподвластно государственному контролю.

- *Человек с высшим необразованием* (5, 332). Игровая трансформа актуализирует двусмысленность лексемы *высший* (ср. *высшее* образование как положительная оценка профессионального статуса и *высшее необразование* как указание на *высший* уровень неосведомленности в каких-то областях знания, несмотря на наличие диплома о высшем образовании). Креативная техника создания эффекта языковой игры базируется на нарушении прогноза, обманутом ожидании (создании и использовании антонимического словообразовательного коррелята *необразование* вместо *образование*). Вариант развертывания этого афоризма в минимальный сюжет представлен в миниатюре Кржижановского «Правдивость»:

Некий деятель, будучи неоднократно спрашиваем, какой специальности он обучен, отвечал:

- По необразованию я философ (5, 295).

• *Я – умозаключенный человек (5, 331).* В основе данного афоризма – контаминация лексем *заклученный* и *умозаключение*, производных от *заклучать* в разных значениях: ср. *заклучать* «помещать кого-л. в тюрьму» и *заклучать* «делать вывод, заключение из чего-либо». Игровой парадокс моделируется актуализацией смысла «попавший в заключение из-за собственных взглядов, умозаключений, «неудобных власти» (выходящих за рамки дозволенного, узаконенного). Возможна и другая интерпретация этого высказывания – в смысле иронической самооценки говорящего: умозаключенный – тот, кто погряз в собственных умозаключениях, рефлексии (человек, оказавшийся в плену собственных мыслей).

• *Подспасибник (5,399).* Оказионализм Кржижановского создан по аналогии с *подкулачник*, знаковым для эпохи 30-х годов прошлого века в России. Соответственно игровая импликатура, выводимая с учетом этой аналогии, заключается в восприятии слова *подспасибник* как негативной характеристики человека, склонного к гипертрофированному выражению благодарности тем, от кого он зависим, и соответственно добиваться расположения вышестоящих лиц. Яркая оценочная коннотация придается слову его ассоциативным вхождением в ассоциативные семантические связи с одноструктурными словами и синонимами. Ср. в этой связи *подхалим* и *подкаблучник*.

Грамматический код языковой игры

Для Кржижановского характерен *принцип создания грамматического нонсенса*.

✓ Обыгрывание значений грамматических форм в их okazjiональном употреблении

Одним из излюбленных приемов писателя является *актуализация значений компаратива*

- *Это более, чем менее (5, 377)*. Афористический каламбур, основанный на актуализации и переакцентуации выражении *более или менее* путем акцентирования первичной грамматической функции данных лексем в составе аналитических форм компаратива. Ср. сложную форму компаратива с использованием данных слов-квантификаторов: *более умный, менее умный* и т.п. Целостный смысл выражения «усредненной оценки чего-л. как в основном соответствующего норме» расчленяется на антонимические векторы: *более* и *менее* противопоставляются как конкурирующие величины. Ср. игровое усложнение, распространение этого афоризма за счет метатезы, изменяющей синтаксические роли этих слов: *Знаете, это менее более, чем более или менее (5, 377)*.

- Не менее интересно обыгрывание тавтологического алогизма подобных форм. Ср.: *Мое прошлое пошлое (5, 350)*. В составе данной фразы представлена окказиональная форма компаратива (структурно соотносительная с моделью образования наречий от формы ср. степени или непосредственно от прилагательных с помощью конфикса по...-ее: *взрослее – повзрослее; взрослый – повзрослее*). Кржижановский в качестве производящего использует субстантиват *прошлое*, смысл которого тавтологически транслируется дериватом *пошлое*, что создает игровой эффект ассоциативной выводимости. Фраза воспринимается как реплика некоего воображаемого диалога о том, у кого богаче опыт, кто дольше живёт. При этом оказывается важным не содержательное наполнение этого опыта, а сам факт отнесенности его в прошлое. Фраза, возможно, содержит игровую импликацию: «детская» форма компаратива (*Я первее*) вызывает в сознании образ «инфантильного» старца, который пытается самоутвердиться в глазах собеседника.

Приведем еще один пример обыгрывания аналитической формы компаратива, который в сочетании с прямым и переносным значениями слов используется для создания неоднозначности афористической фразы.

- *Он был менее дорогой половиной брака (5, 335)*. Игровой эффект вызван смысловой «многомерностью» словосочетания

дорогая половина брака (ср. *моя половина* – о жене как партнерше в браке); данная фраза, с одной стороны, содержит намек на то, что большая часть семейного бюджета уходит на жену (жена – «дорогое удовольствие»); с другой – на отсутствие взаимности в любви (холодность жены по отношению к мужу); наконец, на то, что в семейной паре жена лучше мужа.

✓ **«Опрокидывание» прогноза сочетаемости слова (лексической, грамматической, стилистической)**

• *Я, признаться, немного дичусь самого себя* (5, 333). Оценочный акцент характеристики человека, который избегает общения с людьми, приобретает в данном афоризме парадоксальный характер (вид лексико-грамматической аномалии). Намеренное нарушение типовой сочетаемости и сама личная форма первого лица глагола (*дичусь себя*, ср. *он/она дичится кого-л.*) создают игровой нонсенс: *дичиться самого себя* – выражение самоиронии по поводу неспособности контролировать собственные поступки, мысли; возможно, это ситуация самообъективации при взгляде на себя как бы со стороны. Данный афоризм может быть расценен как своеобразная заготовка для характеристики потенциального персонажа в свойственном Крижановскому парадоксально-характерологическом ключе.

• *Мысли прогуливаются вокруг головы* (5, 345). Эффект языковой игры основан на переворачивании ситуации, соотносительной с устойчивыми выражениями *мысль пришла в голову*, *мысли не идут в голову*. Подмена глагола в последнем выражении синонимическим перифразом *прогуливаться вокруг головы* (ср. *не идти в голову*) порождает игровую импликацию: фраза характеризует того, кто не обладает особым интеллектом и не способен к «умственным» усилиям, в целом не озабочен никакими проблемами. Возможно также рассматривать данный афоризм как шутливо-ироническую реплику по поводу неспособности ухватить мысль, которая кажется самоочевидной.

Фонетический код языковой игры

Приемы языковой игры, связанные с применением этого игрового кода, чаще всего служат лишь отправным стимулом для развертывания смысловых (оценочных аллюзивных, эвфемистических) векторов выражения авторской интенции. Эти приемы представлены у С.Кржижановского, прежде всего, омофоническими, паронимастическими механизмами остранения знака.

✓ *Омофоническое переразложение слова*

- *Шарада: Катя – горе – я (категория) (5, 373).* Омофоническое переразложение (игровая ассоциативная идентификация), казалось бы, имеет характер формального каламбура. Вместе с тем в разбивке слова на значимые составляющие скрывается потенциальный сюжет, суть которого составляют отношения героя с некой *Катей*, и объединение их некоей абстракцией – *категорией*.

- *Немытая тоска («Немой тоски моей») (5, 366).* Подмеченная Кржижановским омофоническая ослышка (*немой* – неслышащий, *не мой* – императив от *мыть*, *немытая* – грязная) получает интертекстуальную интерпретацию. Первичной является аллюзия на стихотворение Е.А.Баратынского:

Слепой (немой) тоски моей не множь,

Не заводи о прежнем слова.

И, друг заботливый, больного

В его дремоте не тревожь! («Разуверение»).

Вторичная аллюзия отсылает к окказиональному употреблению слова *немытая* в известном стихотворении Лермонтова: «*Прощай, немытая Россия...*», в котором звучит извечная тема – невозможность гения примириться с существующим положением вещей и вместе с тем покинуть родину. Здесь особенно явно выражен механизм цепной ассоциативной связи, характерный в целом для художественного мышления Кржижановского. Техника миромоделирования как игры ассоциативными образами, отрефлектированная писателем, отразилась в такой его записи: «Ассоциации идут гуськом, связавшись друг с другом, как альпинисты при восхождении на вершину... (...по

скользким склонам горы). Они почти никогда не ходят в одиночку» (5, 412).

✓ **Игра омографами** не самый частотный, но яркий пример использования фонетического кода в афористике С.Кржижановского. Например: *Интеллигент. «Перед тем, как нам передодхнуть, дайте передохнуть»* (5, 303). Меткая характеристика мироощущения социальной прослойки, подвергавшейся преследованию и «искоренению» новой пролетарской властью. Столкновение омографов создает импликацию: просьба о временной передышке как горькая ирония по поводу безысходности сложившейся ситуации.

Сочетание графического, фонетического и мотивационного, семантического, грамматического кодов языковой игры

Введение нового корня в модельную сетку слова по принципу произвольной (основанной *на созвучии*) мотивации – традиционный вид каламбура. Игровая мотивация слова может подчеркиваться графически – шрифтовым выделением «нового корня». Приведем лишь один яркий пример, демонстрирующий эту комплексную технику языковой игры у Кржижановского:

Моя МХАТа с краю (5, 365). Аббревиатура МХАТ «прочитывается» в игровом слове как результат использования графического кода – прописных букв. При этом наблюдается омонимическое наложение созвучных сегментов слов МХАТ и ХАТА. Преобразование МХАТ в МХАТа создает шутливую грамматическую импликацию (переводит слово м.р. в разряд слов ж.р.). Внутренняя форма игровой трансформы аллюзивно отсылает к поговорке *моя хата с краю*, которая имеет смысл намеренного отстранения от участия в каком-либо деле, стремления остаться в стороне, снять с себя ответственность за происходящее. У Кржижановского смысл данного выражения получает ситуативную актуализацию, связанную с осознанием фальши, «дурной театрализации» современной ему действительности, символическим знаком которой становится официальный, «придворный» МХАТ, и отказ писателя от участия в этом действе.

Таим образом, даже краткий обзор афористики С. Кржижановского дает повод для утверждения о том, что этот жанр не случаен в его творчестве, которое тяготеет к универсализму: лирика, проза, драматургия, критика, эссеистика, литературоведение... Творческое сознание Кржижановского при работе с афоризмом исходной точкой имеет то, что в обычных случаях является завершающим пунктом (воплощение идеи в тексте, только это текст предельно свернутый). Афоризм – это и поле для языковых экспериментов писателя, и свернутый «образный план» будущей работы. Умение извлекать парадоксальные идеи из, казалось бы, обыденного материала – в природе таланта писателя. Афористические «опыты» С.Кржижановского – это и самостоятельные миниатюрные произведения, и вместе с тем некие «ростовые почки», из которых мог развиваться в будущем сюжет, образ, эпизод, конфликт и т.п. художественного произведения.

Множество его замыслов остались незавершёнными. Один из них в «Записных тетрадях» сформулирован так: «Краткий словарь игры словами у Шекспира (В виде статьи)» (5, 428). Быть может, когда-нибудь будет создан и «словарь игры словами у Кржижановского». Настоящая работа – скромный вклад в этот труд будущего.

Литература

Бышук О.П. Типы и функции новообразований в творчестве С.Д. Кржижановского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ярославль, 2008.

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

Гридина Т.А. Психологическая реальность значения и ассоциативная стратегия языковой игры // Психолингвистические аспекты изучения речевой деятельности. – Вып.4. – Екатеринбург 2006.

Гридина Т.А. Языковая игра в художественном тексте. – Екатеринбург, 2012.

Гридина Т.А. Ассоциативная проекция игрового слова в художественном тексте // Лингвистика креатива: Коллективная монография / Под ред. Т.А.Гридиной. – Екатеринбург, 2012.

Клёцкина О.М. Игра в малой прозе С.Д. Кржижановского: философия, эстетика, поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2007.

Кржижановский С.Д. Собр. соч.: в 6 тт. / Сост., подгот. текста и коммент. В. Перельмутера. – М.; СПб., 2001-2010.

Кубасов А.В. Креативные литературы русского экспрессионизма: случай С.Д.Кржижановского// Лингвистика креатива: Коллективная монография / Под общей ред. Т.А.Гридиной. – Екатеринбург, 2012.

Смирнова Е.В. Окказиональные субстантиваты: структура, семантика, функционирование: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2007.

Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. – М., 1974.

Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И. Афористика. – М., 1990.

©Гридина Т.А., 2012

©Кубасов А.В., 2012

Сведения об авторах

Вепрева Ирина Трофимовна, доктор филологических наук, профессор (Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург).

Голомидова Марина Васильевна, доктор филологических наук, профессор (Уральский федеральный университет им. Первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург).

Горбань Виктория Владимировна, кандидат филологических наук, доцент (Одесский национальный университет им. И.И. Мечникова, Одесса, Украина).

Гридина Татьяна Александровна, доктор филологических наук, профессор (Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург).

Доброва Галина Радмировна, доктор филологических наук, профессор (Российский государственный педагогический университет им. А.И.Герцена, Санкт-Петербург).

Иссерс Оксана Сергеевна, доктор филологических наук, профессор (Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, Омск).

Коновалова Надежда Ильинична, доктор филологических наук, профессор (Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург).

Кубасов Александр Васильевич, доктор филологических наук, профессор (Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург).

Кузьмина Наталия Арнольдовна, доктор филологических наук, профессор (Словения).

Купина Наталия Александровна, доктор филологических наук, профессор (Уральский федеральный университет им. Первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург).

Норман Борис Юстинович, доктор филологических наук, профессор (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь).

Попова Татьяна Витальевна, доктор филологических наук, профессор (Уральский федеральный университет им. Первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург).

Харченко Вера Константиновна, доктор филологических наук, профессор (Белгородский государственный университет, Белгород)

Химич Вера Васильевна, доктор филологических наук, профессор (Уральский федеральный университет им. Первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург).

Цейтлин Стелла Наумовна, доктор филологических наук, профессор (Российский государственный педагогический университет им. А.И.Герцена, Санкт-Петербург).

Шмелева Татьяна Викторовна, доктор филологических наук, профессор (Новгородский государственный университет, Великий Новгород).

Щербакова Наталья Николаевна, доктор филологических наук, профессор (Омский государственный педагогический университет, Омск).

Научное издание

Лингвистика креатива-2

Коллективная монография
под общей редакцией проф. **Т.А. Гридиной**

Компьютерная верстка О.Ю. Коновалова
Оформление обложки В.Ю. Грушевская

Подписано в печать 12.07.2012. Формат
Уч.-изд. л. 23,0. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Тираж 300 экз. Заказ 1831.

Оригинал-макет изготовлен и напечатан в Уральском
государственном педагогическом университете.
620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26