

**В. П. Москвин**

**ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ  
СРЕДСТВА  
СОВРЕМЕННОЙ  
РУССКОЙ РЕЧИ**

**Тропы и фигуры**

**Общая и частные  
классификации**

•

**Терминологический  
словарь**

**В. П. Москвин**

## **ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ РЕЧИ**

Рассмотрены и представлены в виде обозримой системы основные приёмы и средства выразительной речи (так называемые «тропы и фигуры»). Построен (для метафор, фигур повтора, эпитетов и т. д.) либо дополнен (для перифраз, эвфемизмов, видов стилизации и др.) ряд частных классификаций. Уточнено содержание и соотношение некоторых понятий, упорядочены соответствующие терминологические микросистемы.

Адресуется широкому кругу филологов – преподавателям, аспирантам, студентам старших курсов; всем, кто интересуется проблемами стилистики и риторики.

### **Предисловие**

Выразительные средства языка являются традиционным предметом риторики и стилистики; именно здесь находим весьма различные по своей протяжённости и наполнению перечни «тропов и фигур».

Список, даже очень короткий, запомнить сложно, поскольку память человека системна; информация в ней хранится только в виде упорядоченных (родо-видовых, тематических и др.) объединений. Списочное оформление материала противоречит принципу системности в подаче и усвоении информации; неупорядоченная информация быстро забывается.

Практикуется два способа решения этой проблемы: во-первых, минимизация списка фигур – в этом случае в соответствующих пособиях «из всего богатства фигур, доставшихся нам в наследство от античности, приводится всего 10-15» [Береговская 2003: 79]; во-вторых, систематизация их по какому-нибудь формальному признаку: фигуры «добавления» (к ним с античных времён относят разновидности повтора) – фигуры «сокращения», или «убавления» (например, зевгма и эллипсис); «асемантические» (например, повтор) – «семантические» фигуры (метафора, метонимия, гипербола, мейозис и др.); «семантические» (градация, сравнение, зевгма, оксюморон etc.) – «синтаксические» (фигура умолчания, анафора, эпифора, симплока, хиазм, параллелизм и т. д.); иные противопоставления подобного рода пользуются гораздо меньшей популярностью. Классификации по одному-двум (например, Ю. М. Скребнев, Т. Г. Хазагерев), трём (В. И. Корольков, «группа μ») и даже четырём формальным признакам (Цв. Годоров) — таким, к примеру, как принадлежность к определённому языковому уровню, количественный состав, способ образования, наличие / отсутствие плана содержания и т. п., во-первых, не обладают объяснительной силой, во-вторых, не охватывают всего разнообразия фигур, а кроме того, выглядят чрезвычайно путаными и потому прикладной лингвистикой отторгаются: «Схоластическая номенклатура фигур, разъяснённая таким образом, не является сколько-нибудь ценным орудием для анализа», — совершенно справедливо считает Б. В. Томашевский [Томашевский 1996: 78-79].

Думается, что система тропов и фигур слишком сложна, чтобы описать её с помощью одного-двух формальных противопоставлений. С тем, чтобы получить адекватное описание этой непростой системы, необходимо решить две задачи.

1. Выявить параметры общей классификации тропов и фигур. Общая классификация приёмов и средств выразительной речи представляется возможной по их отношению к таким параметрам оценки (или, в античной традиции, «качествам») речи, как правильность / неправильность, однозначность / двусмысленность, разнообразие / однообразие и др. Неправильность, двусмысленность, однообразие etc. ещё античными учёными (Феофраст, Аристотель, Деметрий, Цицерон, Квинтилиан и др.) считались недостатками речи, а её достоинствами – правильность, однозначность, разнообразие и т. д.; именно отсюда – список

«требований к речи» (требование правильности, требование однозначности и проч.), дошедший до нас из старинных риторик. Как показало проведённое нами исследование<sup>1</sup>, абсолютно все выразительные приёмы и средства по своему назначению напрямую связаны либо с выполнением, либо с нарочитым несоблюдением указанных требований к речи, что делает возможной функциональную классификацию таких приёмов и средств (то есть систематизацию по их назначению).

2. Определить параметры описания для каждой из частных подсистем тропов и фигур. Здесь следует заметить, что классификационная схема, составленная для описания одной микросистемы, обязательно окажется «прокрустовым ложем» для другой, поскольку каждая из таких микросистем уникальна по своему устройству. «Универсальных» параметров описания, применимых ко всем фигурам, не существует; их поиск, сравнимый, пожалуй, разве что с разработкой знаменитого четырёхэлементного анализа или с поисками небезызвестного философского камня, привлекателен (как всякая попытка найти простое, «кавалерийское» решение сложной проблемы), однако абсолютно бесперспективен.

Читателю, возможно, уже известны некоторые из предложенных нами частных описаний<sup>2</sup>. В книгу включены эти, а также целый ряд других описаний и классификаций, отражающих многолетний опыт чтения лекционных курсов стилистики и риторики. Особое внимание уделяется спорным вопросам, а также наиболее сложным проблемам, не получившим достаточно адекватного освещения в научной литературе (в частности, трудным случаям разграничения таких приёмов, как антитеза и оксюморон, стилизация и пародия, звуковой повтор и паронимазия, паронимазия и рифма, грамматическая рифма и гомеотелевты и мн. др.).

Монография состоит из тринадцати разделов. В первом из них уточнено содержание понятия «выразительность», определено место тропов и фигур в системе выразительных ресурсов языка, второй посвящён выявлению параметров общей классификации тропов и фигур; в каждом из следующих одиннадцати разделов рассмотрены частные подсистемы выразительных приёмов и средств русского языка. Классификация, как известно, должна быть обозримой; в этом плане мы избегали излишнего дробления понятий и сохранили ту степень конкретизации, которая отражена общепринятой европейской терминологией.

Завершает книгу терминологический словарь, в котором в соответствии с предложенной нами классификацией систематизированы наименования и уточнены определения основных выразительных средств и приёмов современной русской речи.

Автор пользуется случаем выразить глубокую признательность ответственному редактору книги – доктору филологических наук, профессору Волгоградского государственного педагогического университета Владимиру Ильичу Карасику – за поддержку, полезные практические советы и конструктивные предложения.

## 1. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ РЕСУРСЫ ЯЗЫКА И РЕЧИ КАК СИСТЕМА

Представление выразительных средств языка и речи в виде обозримой системы является совершенно необходимым условием дальнейшего развития и совершенствования категориального аппарата целого ряда лингвистических дисциплин, среди которых назовём прежде всего аналитическую стилистику («стилистику ресурсов») и риторику (раздел

---

<sup>1</sup> См.: Москвин В. П. Тропы и фигуры: параметры общей и частных классификаций // Филологические науки. 2002. № 4. С. 75-85.

<sup>2</sup> Например: Цитирование, аппликация, парафраз: к разграничению понятий // Филологические науки. 2002. № 1. С. 63-70; Русская метафора: параметры классификации // Филологические науки. 2000. № 2. С. 66-74; О структурных типах русской метафоры // Русский язык в школе. 1999. № 5. С. 74-75; О разновидностях перифразы // Русский язык в школе. 2001. № 1. С. 74-77; Фигуры двусмысленной речи // Русский язык в школе. 2002. № 2. С. 86-90; Точность и неточность как стилистические категории // Русский язык в школе. 2002; № 6. С. 73-75; Антитеза или оксюморон? // Русский язык в школе. 2000. № 2. С. 92-93; Типология повторов как стилистической фигуры // Русский язык в школе. 2000. № 5. С. 81-85; Эпитет в художественной речи // Русская речь. 2001. № 4. С. 28-32; Эвфемизмы: системные связи, функции и способы образования // Вопросы языкознания. 2001. № 3. С. 58-70 и др.

«*elocutio*», в котором традиционно «рассматриваются средства и приёмы словесного выражения замысла» [Волков 2001: 280]).

В специальных текстах понятие «выразительность» нередко сближается с понятием «экспрессивность», ср., например: «Стилистика изучает эмоциональную *экспрессию* элементов языковой системы, а также взаимодействие речевых фактов, способствующих формированию системы *выразительных* [курсив наш. – В. М.] средств того или другого языка» [Балли 2001: 17]. Ни содержание, ни соотношение указанных понятий, однако, не представляются нам вполне определёнными и, как кажется, требуют некоторого уточнения.

В качестве опорных при определении экспрессивности используется три понятия.

1. Понятие о ц е н к и: экспрессивность возникает в случаях, «когда оценка проявляется как непосредственная реакция на события» [Вольф 1985: 62]; экспрессивная лексика «охватывает пласт слов, имеющих помимо своего предметно-логического значения оценочный компонент» [Гридин 1990: 591] и др.

Как известно, оценки принято подразделять на интеллектуальные (беспристрастные, объективно-характеризующие: *высокий, молодой, старый*) и эмоциональные – сопровождаемые определённым переживанием, субъективно-характеризующие: *долговязый, желторотый, песок сыплется* [Петрищева 1965: 54-55]. Стилистически значимой является только эмоциональная оценка, поэтому более точным представляется определение экспрессивности именно через это понятие – например, как способность лексической единицы «выразить эмоциональную оценку предмета речи, данную ему от лица говорящего» [Лукиянова 1986: 43]. Здесь, впрочем, заметим, что термин *эмоциональная оценка* неоднозначен, поскольку может обозначать не только субъективную (сопровождаемую переживанием), но и объективную оценку психического состояния: *радостный, печальный, весёлый, грустный* [Арутюнова 1998: 198]; в таком понимании эмоциональная оценка представляет собой разновидность оценки интеллектуальной. Как видим, в целом верное определение экспрессивности через понятие эмоциональной оценки не очень удобно, поскольку допускает инотолкование.

2. Понятие и н т е н с и в н о с т и; в этом случае экспрессивность толкуется как «такое свойство текста или части текста, которое передаёт смысл с увеличенной интенсивностью и имеет своим результатом эмоциональное или логическое усиление» [Арнольд 1990: 7]. Данную дефиницию нельзя признать вполне точной, поскольку интенсивность связана не только с эмоциональной (например, *высоченный*), но и с интеллектуальной оценкой (и, соответственно, с «логическим усилением», ср. *очень высокий*).

3. Понятие э м о ц и и (переживания эмоционального отношения, психического состояния и т. д.): «...экспрессивно окрашенное значение отображает прорыв эмоционального, субъективного, лично заинтересованного отношения в семантику слова» [Телия 1986: 66]. Ю. Д. Апресян, как представляется, совершенно справедливо считает «причиной эмоции» интеллектуальную оценку: «собственно эмоция, или состояние души», обусловлены «положением вещей, которое человек воспринял или созерцал, и его интеллектуальной оценкой этого положения вещей» [Апресян 1995: 368].

Уточним: источником эмоции (и, следовательно, экспрессивности) является только «не-нейтральное отношение говорящего к содержанию или адресату речи» [Никитина, Васильева 1996: 151], то есть либо положительная, либо отрицательная оценка, фиксирующие отклонение от определённого «стандарта» [Ивин 1970: 38] или «существующей в данном социуме нормы» [Вольф 1984: 39], ср. *говорить* (норма, или «нулевая оценка» [Хидекель, Кошель 1983: 11]) и *мямить, тараторить* (отрицательная оценка). Тот факт, что в основе любой эмоции лежит положительная либо отрицательная оценка, подтверждается и сочетаемостным анализом, ср. *негативная, отрицательная, положительная, позитивная оценка* и: *негативное, отрицательное, положительное, позитивное чувство (эмоция, состояние)*. Приведём определение экспрессивности с опорой и на эмоциональность, и на оценочность: «Экспрессивность текста – это выраженное

языковыми и речевыми средствами эмоциональное состояние говорящего, его субъективное отношение к обозначаемым предметам и явлениям действительности» [Бердник 1988: 96].

Нам представляется, что поскольку эмоция предполагает каузирующую её оценку, то понятие экспрессивности целесообразнее определить с опорой на понятие эмоции. Последняя, как известно, может являться: 1) объектом номинации, обозначения (с помощью интеллектуально-оценочных слов типа *страх, радость, весёлый, грустный* и т. д.); 2) объектом выражения (например, с помощью междометий: *Ах! Увы!*). Здесь следует различать «выражение эмоций и сообщение о них»; соответствующие языковые средства принято подразделять «на собственно выражающие и описывающие эмоции» [Гак 1998: 645 и 646].

Заметим, что большинство экспрессивных единиц языка (слов, фразем) не выражают эмоцию «в чистом виде» (подобно междометиям) [Колшанский 1975: 143], а сочетают номинативность и выразительность. Экспрессивное слово (фразема) обозначает одно (например, предмет, свойство), а выражает другое (эмоциональное отношение к этому предмету или свойству); в семантике экспрессивных выражений (*верзила, коломенская верста, тараторить* и т. д.), «двуплановой» по своему устройству [Верещагин, Костомаров 1980: 87], «отражается не столько самый “предмет”, сколько отношение к нему человека, мнение о “предмете”, и в этом существенное отличие экспрессивного слова от собственно номинативного» [Лукьянова 1986:44; Петрищева 1965: 51]. Эмоциональное состояние (отношение), выражаемое экспрессивной номинативной единицей (словом или фраземой), нередко отождествляется с коннотацией (например, в работах Л. Г. Бабенко, И. А. Стернина).

Думается, что **экспрессивность** может быть определена как некоторое качество речи, а именно – как **выраженность в ней тех или иных эмоциональных состояний, переживаний субъекта**: одобрения, почтения, уважения, ласкового отношения либо неодобрения, пренебрежения, презрения, иронии, насмешки, снисходительности, порицания, уничижительности и т. д. Принятое определение позволяет отождествить (и трактовать как синонимы) термины: 1) *эмоциональная речь* и *экспрессивная речь* (попытки противопоставления этих понятий [Синеокова 1981: 115-122] не представляются перспективными, поскольку выраженность эмоций в речи и есть её экспрессивность); 2) *экспрессивность* и *выразительность* (ср. лат. *expressio* ‘выразительность’). Здесь же стоит указать на эквивалентность значений прилагательных *экспрессивный* и *выразительный*, которая отражена в дефинициях толковых словарей: «Экспрессивный... Обладающий экспрессией, выразительный» [Большой толковый словарь... 1998: 1517; Словарь русского языка 1988, т. 4: 752].

Экспрессивная речь служит не только выражению эмоциональных оценок, чувств говорящего, но и воздействию на адресата: «В речевых актах экспрессивность оценочных выражений направлена на то, чтобы усилить эмоциональное воздействие на собеседника» [Вольф 1985: 62]. Эмоциональная выразительность и эмоциональное воздействие речи – «это не разные, обособленные друг от друга явления, а лишь стороны целого» [Колшанский 1975: 202], определяемые относительно разных участников коммуникативной ситуации: 1) адресанта (выразительность); 2) адресата (воздействие). Выразительность обязательно предполагает возможность воздействия; иными словами, «эмоционально-экспрессивный аспект высказывания ориентирован как на говорящего, так и на слушающего» [Гак 1998: 646], поэтому попытки противопоставить выразительность как способность речевых и языковых единиц передавать «дополнительную содержательную информацию» и экспрессивность как способность таких единиц «усилить авторское воздействие на адресата» [Джанджакова 1988: 112-113] не кажутся целесообразными.

Выше экспрессивность была определена через ближайшее родовое понятие (и, соответственно, идентификатор) «выраженность в речи». Есть и иной подход к определению категориального статуса экспрессивности. В энциклопедии «Русский язык», к примеру, читаем: «Экспрессивность... – *семантическая категория* [курсив наш. – В. М.], придающая речи выразительность за счёт взаимодействия в содержательной стороне языковой единицы,

высказывания, текста, оценочного и эмоционального отношения субъекта речи (говорящего или пишущего) к тому, что происходит во внешнем или внутреннем для него мире» [Телия 1997: 637; Гридин 1990: 591].

Подобное решение вопроса о том, какой стороне знака (плану содержания или плану выражения) принадлежит экспрессивность, не представляется вполне убедительным. Думается, что экспрессивность – это свойство формы, то есть плана выражения, а не плана содержания языковой единицы: экспрессивен, к примеру, антифразис, выражающий иронию, однако трудно говорить об экспрессивности самой иронии; экспрессивна зевгма, однако вряд ли целесообразно рассуждать об экспрессивности смысла или об «экспрессивном значении» [Никитина, Васильева 1996: 151], которые выражает эта фигура речи. Экспрессивны (= выразительны) различного рода средства и приёмы (интонация, жест, мимика, графика, слово, фразеологизм, фигура речи), но не эмоции (или эмоциональные оценки), выражаемые этими средствами и приёмами.

Как семантическую категорию следует, в соответствии со сложившейся традицией, рассматривать эмоциональную оценку (представленную такими эмотивными «значениями», как ирония, презрение и т. д.). Однако саму экспрессивность как семантическую категорию трактовать нецелесообразно; следовательно, вряд ли можно считать вполне приемлемой точку зрения, в соответствии с которой термины *эмотивное значение* и *экспрессивность* являются синонимами [Русский язык: Энциклопедия 1997: 639]. Так, вполне можно говорить об экспрессивности фигур речи, однако вряд ли – об их «эмотивном значении», поскольку, строго говоря, у фигур (= приёмов) значений нет.

Упорядочение экспрессивных (выразительных) ресурсов языка и речи предполагает представление их в виде определённой парадигмы средств и приёмов. Известно, что эмоциональное состояние может выражаться: 1) паралингвистическими, или «околоязыковыми» (Г. В. Колшанский) средствами: жестами, мимикой, позами, графикой (ср., например, написания: *рок* и *Рок*, *судьба* и *Судьба*), тембром, темпом и громкостью речи; 2) языковыми средствами: а) суперсегментными: интонацией, эмфатическим ударением: *Кулак моя полиция, Кулак-мордovor-p-рот!* (Н. А. Некрасов), слоговой парцелляцией (так называемой **скандовкой**): *Глаз веселя и радуя, | встаёт над рекой | цветная дуга – Ра-ду-га!* (В. Полторацкий); б) сегментными средствами, а именно – с помощью экспрессивных выражений (слов, словосочетаний, фраз): *Я влюблён, я очарован, Словом, я огончарован* (А. С. Пушкин).

Если признать полевой характер объединения экспрессивных средств, то целесообразно было бы развести **парадигматический и деривационный аспекты** этого поля. Соответственно, следует различать:

1) экспрессивные средства языковой системы (сегментные и суперсегментные, лексические и фразеологические, выражающие положительные эмоции и выражающие отрицательные эмоции, языковые и «околоязыковые» и т. д.);

2) способы создания таких средств в речи. Созданию экспрессивных единиц служат, во-первых, экспрессивное словообразование (*собачонка, ветрище, тяжеленный*), а во-вторых, целый арсенал фигур речи. К примеру, для создания выражений, передающих иронию, употребляется антифразис: – *Ай, Моська, знать она сильна, Что лает на слона* (И. А. Крылов). С этой же целью может быть использована и зевгма: *Впоследствии, кроме гражданской скорби, он стал впадать и в шампанское* (Ф. М. Достоевский) и т. д. Эмотивная функция считается одной из основных в языке [Ogden, Richards 1927: 7]; видимо, именно этим обстоятельством можно объяснить обширность как поля экспрессивности в целом, так и системы фигур выразительной речи как одного из конституентов этого поля. Особо отметим приёмы, служащие созданию единиц с выразительной внутренней формой (назовём такие приёмы **фигурами экспрессивной деривации**); к их числу отнесём метафору (о человеке: *медведь, орёл, шакал, ведьма*), метонимический перенос, в частности металеписис (*махать лопатой, зевать по сторонам, шлёпать по коридору*), аппликацию и парафраз, а также ложное этимологизирование: *Чудь начудила, да Меря намерила Гатей, дорог да*

*столбов верстовых...* (А. Блок). В. Н. Телия (как кажется, вполне справедливо) полагает, что «экспрессивно окрашенное значение в основной своей массе – результат вторичной номинации», поскольку образ (метафорический и, добавим, метонимический), как правило, «совмещается с оценкой, в которой доминирует эмоциональное восприятие какого-либо признака, выделенного в данном понятии» [Телия 1986: 15-16].

Представление поля экспрессивности в виде двувёршинной модели позволяет дать ответ на непростой вопрос о месте фигур в системе выразительных ресурсов языка и речи.

Рассмотрим **источники пополнения** экспрессивных средств языка.

1. Становясь привычными и употребительными, многие экспрессивные единицы, образованные с помощью фигур выразительной речи, пополняют экспрессивный лексико-фразеологический фонд языка: *каланча пожарная, тёртый калач* (образованы с помощью метафоры), *медведь на ухо наступил, кровь стынет в жилах* (металепсис), *а Васька слушает да ест* (апликация), ирон. *умник, ангел непорочный* (антифразис) и т. д.

2. Заметным источником пополнения выразительных средств является заимствование из внелитературных подсистем национального языка, в частности из жаргонов (например, из уголовного: *амба, засыпаться, темнить*, молодёжного: *балдёж*, матросского: *дрейфить*), диалектов: *бубнить, кавардак*, просторечия: *нализаться, валандаться*. Анализируя экспрессивные заимствования из внелитературных подсистем национального языка, нельзя не заметить того, что эти подсистемы служат источником прежде всего отрицательно-оценочной лексики и фразеологии, пополняющих эмоционально-экспрессивные ресурсы сниженного стиля разговорной речи. Видимо, именно этим фактом объясняется отмечаемое специалистами «взаимное тяготение между стилистической сниженностью и отрицательной эмоциональной окраской» [Графова 1987: 23; ср. также Винокур 1975: 60].

Считается, что слов, выражающих отрицательную оценку, гораздо больше, чем положительно-оценочных. Такая «оценочная асимметрия» языка объясняется «более острой и дифференцированной эмоциональной и речемыслительной реакцией людей на отрицательные явления» [Райхштейн 1980: 61]. Отсюда – активный поиск источников номинативных средств, которыми такие явления могут быть обозначены.

В заключение следует сказать несколько слов о перспективах изучения поля экспрессивности и обстоятельствах, затрудняющих адекватный его анализ.

1. В современной лингвистике не всегда с достаточной степенью чёткости различаются, с одной стороны, лексико-фразеологические и другие средства (в частности, тропы), с другой – приёмы (фигуры) выразительной речи (то есть *de facto* не разведены парадигматика и дериватика поля, соответствующие его языковому и речевому измерениям). Нерасчленённость двух «аспектов изучения экспрессивной лексики – лингвистического (лексикологического) и лингвостилистического... ведёт к разнобою в терминологии: экспрессивные единицы именуется “словами”, “единицами”, “средствами”, “приёмами”, “фигурами”», – вполне справедливо сетует Н. А. Лукьянова [Лукьянова 1986: 26].

2. Если языковые средства экспрессивности поддаются уровневой классификации, то попытки привязать фигуры экспрессивной речи к тому или иному уровню языка (то есть уложить деривационное измерение поля в уровневую модель) не представляются перспективными. К примеру, существует мнение, что повтор является «синтаксической фигурой» [Скребнев 1997: 591], что «на синтаксическом [курсив наш. – В. М.] уровне экспрессивность выражается изменением обычного порядка слов, использованием эллиптических конструкций, повторов и др.» [Гридин 1990: 591]. Как известно, фигуры выразительной речи в уровневую модель не укладываются. Так, экспрессивный повтор может быть звуковым, морфемным, лексическим и синтаксическим; инверсия как фигура выразительной речи «работает» и на морфемном уровне: *Это настрадал ещё Предсказамус* (так называемое метатезное словообразование); следовательно, необходимо, во-первых, говорить о межуровневом характере указанных фигур, а во-вторых, констатировать неприемлемость уровневой классификации к фигурам речи.

В 1955 г. в статье, подводящей итоги известной дискуссии, В. В. Виноградов отметил: «Экспрессивные оттенки слов и выражений у нас являются предметом больше ощущения и показа (демонстрации), чем изучения и анализа» [Виноградов 1955: 70]. Без чёткого разведения парадигматического и деривационного аспектов поля экспрессивности, без отказа от уровневого подхода к систематизации фигур выразительной речи данная строгая констатация ещё долго не утратит своей актуальности.

## 2. Тропы и фигуры: параметры общей и частных классификаций

Как известно, общепринятая непротиворечивая классификация стилистических приёмов («фигур») и средств (в частности, тропов) отсутствует: в современных курсах стилистики и риторики, в этом плане наследующих средневековую, сформировавшуюся еще в античности традицию, чаще всего находим лишь более или менее упорядоченные списки «тропов и фигур». Вот что пишет о подобных списках Б. В. Томашевский: «Учение традиционных поэтик и риторик о фигурах представляет собой собрание частных и разнообразных словесных приёмов... Схоластическая номенклатура фигур, разъяснённая таким образом, не является сколько-нибудь ценным орудием для анализа» [Томашевский 1996: 78-79].

Именно в этом факте видится причина того, что прикладная лингвистика, со свойственным этому направлению науки о языке здравым смыслом, отторгает подобного рода «собрания» и «номенклатуры», ибо запомнить три с половиной сотни понятий, поданных не в виде обозримой системы, а списком, нет никакой возможности.

Превращение списка в систему предполагает выявление параметров систематизации анализируемых понятий. Соответственно, актуальной задачей является поиск параметров как общей, так и частных классификаций стилистических приёмов и средств современной русской речи. Здесь заметим, что такая классификация справедливо считается «делом необычайно трудным» [Одинцов 1981: 57].

Уже сам вопрос о соотношении понятий «троп» и «фигура» представляется дискуссионным. В одном из возможных пониманий **тропы** [ср. греч. *tropos* ‘поворот’, перен. ‘образ’] – заметим, что в старинных риториках тропы иногда именовались *образами*; данный термин представляет собой семантическую кальку с греческого] могут быть определены как семантически двуплановые наименования, используемые в качестве декоративных средств художественной речи; таким образом, речь тропеическую следует понимать как «речь украшенную, переносную» [Потебня 1990: 158-159]. Из предложенной дефиниции следует, что принадлежность к разряду тропов должна определяться **по трем критериям**: 1) знаковость (троп – это номинативная единица); 2) двуплановость (семантический критерий); 3) декоративность (функциональный критерий, предполагающий ограничение сферы использования тропов художественной речью; отсюда – выражения типа «художественные тропы», «поэтические тропы», а также определение тропа «как слова-образа под конститутивным руководством внутренней художественной, поэтической формы» [Шпет 1927: 147]). Тропы являются следствием стремления носителей языка к **эвсемии** [греч. *eu* ‘благородный’, *sema* ‘знак’] – украшению внутренней формы номинативных единиц.

**Фигуру** (приём выразительной речи) определим как акт использования (например, повтор) или образования (например, поэтическая этимология, прономинация) номинативной единицы в целях усиления выразительности речи. Термины *приём* и *фигура* будем считать дублетными; некоторые особенности в их сочетаемости (*приём стилизации*, но не «фигура стилизации») обусловлены скорее традицией, чем смысловыми различиями.

Выше дано определение тропов в узком понимании этого термина. Анализ специальной литературы (работ Ж. Дюбуа и других ученых «группы μ», В. М. Жирмунского, А. П. Квятковского, В. И. Королькова, Ю. М. Скребнева, Б. В. Томашевского, Т. Г. Хазагерова, Г. Г. Шпета и др.) подводит к заключению о том, что в филологии бытует по меньшей мере три варианта ш и р о к о г о понимания тропов.



1. При недооценке того обстоятельства, что троп – это номинативная единица (то есть языковой или речевой знак), а приём – процессура (акт, действие), к числу тропов относят такие, к примеру, фигуры речи, как антифразис, мейозис, гипербола, литота и др. Здесь следует добавить, что указанные фигуры в декоративной функции не используются и, следовательно, по функциональному критерию также не могут быть отнесены к тропам.

Точности ради заметим, что вполне возможно говорить, с одной стороны, к примеру, о перифразировании, сравнении, метонимическом и метафорическом переносах (в частности, олицетворении) etc. как фигурах речи, с другой – о перифразе, сравнительном обороте, метонимических и метафорических наименованиях как выразительных средствах; именно здесь, как кажется, может иметь место «условность, нечеткость границ между собственно тропами» и «стилистическими приёмами» [Чернец 2001: 8]. Трактовать тропы как разновидность «риторических приёмов» [Сковородников, Копнина 2002: 75, ср. Квятковский 1966: 321] по изложенным выше соображениям не представляется целесообразным.

2. При недооценке функционального критерия к числу тропов относят любые семантически двуплановые средства языка (напр., метафорические и метонимические наименования, в частности, образные перифразы), а также все фигуры двуплановой и образной речи (антифразис, прономинацию, олицетворение, металепсис, синекдоху) вне зависимости от того, выполняют ли они в данном конкретном тексте декоративную функцию или нет. При определении тропов как «слов, употребленных в переносном значении» [Клинг 1999: 432], в их число придется включать переносные наименования совершенно разных в функциональном отношении типов: 1) *алмазные фонтаны* (установка на декоративность); 2) *Вероника – настоящая лиса* (оценочная установка); 3) *читать Пушкина* (установка на компрессию; заметим, однако, что Б. В. Томашевский относит это метонимическое выражение к числу тропов, то есть к сфере «поэтической семантики» [Томашевский 1996: 64]) и т. д. В этом случае становится невозможно провести четкую границу между тропической (образно-декоративной) и металогической речью (последняя основана на переносном использовании слов и выражений, в отличие от речи автологической, использующей только средства и приемы прямой номинации; о различии автологии и металогии как двух номинативных стратегий речи см. [Квятковский 1966: 7-10 и 155]).

3. При недооценке семантического критерия определения тропов (смысловая двуплановость) к последним причисляются все эпитеты и перифразы (эти средства не всегда бывают семантически двуплановыми), а также сравнения (сравнительные обороты не принадлежат к числу семантически двуплановых средств). В этом случае тропами считаются все средства языка, которые либо выполняют декоративную функцию (эпитет), либо могут такую функцию выполнять (метафора, метонимия, перифраза, сравнение). В последнем случае налицо также недооценка функционального критерия определения тропов, поскольку декоративная функция — лишь одна из тех довольно разнообразных функций, которые выполняют в языке метафора, метонимия, перифраза и сравнительный оборот.

Итак, существует, как минимум, четыре понимания термина *троп*: узкое и три варианта широкого. При узком понимании к тропам можно отнести только метафору и метонимию в изобразительно-декоративной функции. Понятие «выразительное средство» будем считать родовым по отношению к понятию «троп»; традиционное (широкое) понимание термина *троп* оставим за привычным выражением *тропы и фигуры*.

В античном (первоначальном) понимании фигуры (риторические, словесные, стилистические фигуры, фигуры речи) представляют собой приёмы расстановки языковых единиц (например, анафора, эпифора и другие фигуры повтора, инверсия и проч.). Такой «изобразительный механизм» фигур, — отмечает Т. Г. Хазагеров, — находится в полном соответствии с этимологией данного термина, а также с тем фактом, что древние связывали фигуры с танцем, жестом, схематически передающими

движение эмоции». Таким образом, первоначально фигуры противопоставлялись тропам как «синтагматическое средство» «средству парадигматическому» [Хазагеров 1994: 64, 66 и 67]; функциональный же критерий в расчет не принимался (что, к сожалению, стало традицией).

Довольно сложным представляется и соотношение понятий «стилистическая фигура», «риторическая фигура», «приём языковой игры», «фигура речи». Данные понятия можно противопоставить, на наш взгляд, только функционально: одна и та же фигура может быть использована, в зависимости от целей (функций) ее употребления, и как стилистическая, и как риторическая, и как приём языковой игры. Рассмотрим это явление на примере *а н т а н а к л а з ы* — фигуры речи, основанной на повторении омонимичных либо многозначных единиц в разных контекстуальных значениях.

Как стилистический приём антанаклаза используется в художественной речи; здесь она нередко выполняет декоративную функцию, то есть выражает «эмоцию восторга и любования» [Томашевский 1996: 64]: *Бриллианты в свете лунном, Бриллианты в небесах, Бриллианты на деревьях, Бриллианты на снегах* (А. Фет). Здесь заметим, что антанаклаза нередко именуется «двойной актуализацией». Приведённый пример свидетельствует о том, что смысловая актуализация слова может быть не только двойной, но и многократной, так что термин *двойная актуализация* не вполне точен.

В игровой функции (в частности, с расчетом на комический эффект) данная фигура встречается, к примеру, в газетных заголовках: *Указ президента для нас не указ, Дума о думе*. Антанаклазу используют некоторые игровые жанры фольклора — прибаутки: *Хотел бы полежать, да надо поле жать*, скороговорки: *Не хочет косой косить косой, говорит, коса коса*. Эта же функциональная разновидность антанаклазы лежит в основе каламбурной рифмы: *Даже к финским скалам бурым Обращаюсь с каламбуром* (Д. Минаев).

Рассмотрим возможности употребления антанаклазы как риторической фигуры. В одной из встреч КВН капитан московской команды поставил перед капитаном команды одесситов следующий вопрос:

— **Брокер** — это профессия или призвание?

Ответ не заставил себя ждать:

— Не знаю, как у вас в Москве, а у нас в Одессе **Брокер** — это фамилия.

Антанаклаза, используемая как полемический приём, иногда именуется *э к в и в о к а ц и е й* (последняя, как известно, представляет собой разновидность софизма).

Таким образом, понятия «стилистический приём», «риторический приём» и «приём языковой игры» противопоставлены по функциональному критерию; немаркированным в этом отношении (и, следовательно, более широким, родовым) является понятие «фигура речи». Думается, что система фигур речи должна стать общим предметом стилистики, риторики, теории языковой игры и теории номинации.

Перейдём к рассмотрению возможных параметров общей классификации тропов и фигур. Обычно приёмы и средства выразительной и образной речи («тропы и фигуры») в учебной литературе подаются двумя способами.

1. *С п и с к о м*. К примеру, в «Практической стилистике русского языка» Д. Э. Розенталя в предпоследней главе рассмотрены тропы (в следующей последовательности: эпитет, сравнение, метафора, метонимия, синекдоха, гиперболы, литота, ирония, аллегория, олицетворение, перифраза), а в заключительной главе — стилистические фигуры (в таком порядке: анафора, эпифора, параллелизм, антитеза, градация, инверсия, эллипсис, умолчание, риторическое обращение, риторический вопрос, многосоюзие, бессоюзие) [Розенталь 1974: 338-346].

Список, даже очень короткий, запомнить сложно, поскольку память человека системна; информация в ней хранится только в виде упорядоченных (родо-видовых, тематических и др.) систем. Списочное оформление учебного материала (характерное, в частности, для старинных риторик – см., например, очень показательную в этом отношении главу «Список фигур» в кн.: [Лами 2002: 136-149]) противоречит принципу системности в подаче и усвоении информации. Неупорядоченная информация быстро забывается.

2. В рамках к л а с с и ф и к а ц и и по какому-нибудь формальному, внешнему признаку: фигуры «добавления» (к ним с античных времен относят разновидности повтора) – фигуры «сокращения», или «убавления» (например, зевгма, эллипсис) [см.: Античные теории... 1996: 280-286]; «асемантические» (например, повтор) – «семантические» фигуры (метафора, метонимия, гипербола, мейозис etc.) [Хазагеров и др. 1998: 8-14]; «семантические» (градация, сравнение, зевгма, оксюморон и др.) – «синтаксические» (фигура умолчания, анафора, эпифора, симплока, хиазм, параллелизм и т. д.) [Скребнев 1965, Скребнев 1979, Скребнев 1987 и Скребнев 1997]; «фигуры выделения», «сопоставляющие или подчёркивающие те или иные стороны мысли» (эпитет, градация, анафора, эпифора, эллипсис, ирония и мн. др.) – «фигуры диалогизма, являющиеся имитацией диалогических отношений в монологической речи» (цитата, аллюзия, риторический вопрос и т. д.) [Волков 2001: 309-330]; «фигуры эквилибра», основанные на синтаксической симметрии (редупликация, дистантный повтор, анафора, эпифора, стык, цепной повтор, симплока, антитеза, синтаксический параллелизм, хиазм, асиндетон, полисиндетон) – «фигуры дезэквилибра», основанные на «намеренной, акцентированной ломке языковой симметрии» (инверсия, эллипсис, фигура умолчания, риторический вопрос, парцелляция) – фигуры «промежуточного класса», «где и симметрия, и асимметрия действуют одновременно» (градация, полиптит, антанаклаза, гомеотетлевтон, зевгма) [Береговская 2003: 90] и др. Классификации по одному-двум, трём [Дюбуа и др. 1986] и даже четырём формальным признакам [Тодоров 1967] — таким, к примеру, как способ образования (Ж. Дюбуа и др.), принадлежность к определенному языковому уровню, количественный состав, наличие / отсутствие плана содержания и т. п., во-первых, не обладают объяснительной силой, во-вторых, не охватывают всего разнообразия стилистических приёмов и средств языка, а кроме того, выглядят чрезвычайно путаными, противоречивыми (см., например, разбор классификации В. И. Королькова в статье Э. М. Береговской [Береговская 1984: 228]) и потому прикладной лингвистикой отторгаются. Автор одной из таких классификаций пишет: «В поисках “общего знаменателя” всех фигур было построено множество различных теорий; но почти всегда они оказывались вынуждены исключить из рассмотрения те или иные фигуры, не укладывающиеся в определение, подходившее к остальным» [Тодоров 1975: 56]. Вполне очевидным является тот факт, что такой «общий знаменатель», или единое основание, в противопоставлениях приведённого выше типа зачастую попросту отсутствует.

Общая классификация приёмов и средств выразительной речи представляется возможной по их отношению к таким параметрам оценки (или, в античной традиции, «качествам») речи, как правильность / неправильность, однозначность / двусмысленность, разнообразие / однообразие и др. Неправильность, двусмысленность, однообразие etc. ещё античными учеными (Феофраст, Аристотель, Деметрий, Цицерон, Квинтилиан и др.) считались недостатками речи, а её достоинствами – правильность, однозначность, разнообразие и т. д.; именно отсюда – список «требований к речи» (требование правильности, требование однозначности и проч.), дошедший до нас из старинных риторик. К сожалению, античная теория качеств речи в наше время находится на далекой периферии исследовательского внимания филологов; между тем, как показало проведенное нами исследование, *абсолютно все выразительные приёмы и средства по своему назначению напрямую связаны либо с выполнением, либо с нарочитым несоблюдением требований к речи*, что делает возможной функциональную классификацию таких приёмов и средств (то есть систематизацию по их назначению).

Соотнесение тропов и фигур с качествами речи дает следующую картину.

1. С тем, чтобы сделать речь р а з н о о б р а з н о й, используются такие приёмы, как перифрастическое варьирование (замена перифразой), местоименная замена, гиперонимизация (замена родовым именем), синонимическая замена, другие способы ухода от тавтологии. Фигурами нарочито о д н о о б р а з н о й речи являются различного рода повторы (аллитерация, ассонанс, метаграмма, анаграмматический повтор, изометрия, параномазия, антанаклаза и мн. др.).

Здесь заметим, что иногда приём (фигура) определяется как любое «отклонение от языковой нормы» [Сковородников, Копнина 2002: 76, ср. Квятковский 1966: 321]. В этом случае становится неясно, как быть, к примеру, с приёмами ухода от тавтологии, которые служат реализации нормы (а именно – требования разнообразия речи) и не основаны на каком бы то ни было «отклонении», нарушении.

2. У м е с т н о с т ь традиционно считается одним из качеств хорошей речи. К средствам выполнения требования уместности речи принадлежат многочисленные приёмы эвфемии.

3. К числу приёмов нарочито н е п р а в и л ь н о й речи принадлежат метатезное словообразование: *Нельзя ли у **трамвала вокзай** остановить?* (С. Маршак), диакোпа: *А вы знаете, что **СО**, А вы знаете, что **БА**, А вы знаете, что **КИ**, Что собаки-пустолайки **Научилися летать?*** (Д. Хармс), макароническая речь, поэтическая вольность.

4. Фигурами к р а т к о й речи являются эллипсис, в частности, асиндетон и зевгма, фигурами нарочито п р о с т р а н н о й речи — различные виды амплификации.

5. В качестве приёмов нарочито н е п о л н о й (недостаточно информативной) речи используются апосиопеза (умолчание), просиопеза: *И кровь отворяют* (надпись на вывеске цирюльника Ивана Яковлевича в повести Н. В. Гоголя «Нос»), ретардация (обрыв или замедление повествования с целью заинтриговать его адресата): *Вот чей-то шаг и перед ней Явился... только не Андрей. Вы отгадаете, конечно, Кто этот гость нежданный был* (М. Ю. Лермонтов, поэма «Тамбовская казначейша»).

6. Из числа фигур нарочито а л о г и ч н о й речи назовем оксюморон, каламбурную зевгму (*Шел дождь и три студента...*), силлепсис (нарочито алогичное перечисление): *Известно, сколько в стране охотников, балерин, револьверных станков, собак всех пород, велосипедов, памятников, девушек, маяков и швейных машинок* (И. Ильф и Е. Петров), палисиада: *Имел он очень скромный вид; Был вежлив, не любил гордиться; И лишь тогда бывал сердит Когда случалось рассердиться* (В. А. Жуковский).

7. Как приёмы нарочитого н е п р а в д о п о д о б и я используются гипербола, литота, реализация метафоры: *Баклан, Иван Матвейч, бригадир. Отличался непреклонностью. П е р е л о м а н п о п о л а м во время бури, свирепствовавшей в 1761 году* (Глава «Опись градоначальникам» в повести М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города») и др.

8. Фигурами нарочито д в у с м ы с л е н н о й (и потому двуплановой) речи являются дилогия: *Три теленка – сколько ног?* (шутливая загадка), антифразис: *Откуда, умная, бредешь ты, голова?* (обращение лисы к ослу в одной из басен И. А. Крылова), симфора: *В душе – безумность и беспечность! Там – **вихрем разметен костер, но искры улетели в вечность*** (А. Блок), аллегория (лежащая в основе жанров басни и притчи), параграмма: *Мы – сыны равнины дикой, Мы – враги кривых п у т е й, Мы идем к мечте великой под веселый свист... **полевого ветра*** (В. В. Воинов; ср. *плетей*), фонетическая аллюзия etc.

9. Б о г а т с т в о речи также может стать основанием для группировки некоторых тропов и фигур. Богатой считается речь человека, знающего номинативные, в частности выразительные средства своего языка (слова и обороты с яркой внутренней формой, например, метафорические и метонимические наименования, перифразы) и умеющего, в случае необходимости, такие средства либо *с о з д а в а т ь* (с помощью прономинатива, олицетворения, металеписа, синекдохи, ложного этимологизирования, цитирования, аппликации, парафраза и других фигур экспрессивной деривации), получая таким образом своего рода авторские неологизмы, либо *н а х о д и т ь* (например, в словарях), подмечать в речи других людей, запоминая удачные обороты, меткие словечки и т. д.

10. И з о б р а з и т е л ь н о с т ь речи заключается в способности последней «сделать рассказ наглядным, легко вообразимым и представимым» [Лихачев 1999:

271] путём: 1) имитации (или мимесиса [см. Ауэрбах 2000; Минералов 1999: 186-237; Epstein 1975: 40-78]; заметим, что спектр «узких» и «широких» пониманий мимесиса очень разнообразен), то есть воспроизведения каких-либо характерных признаков объекта (с помощью звукописи, использования фигурных стихов, стилизации); 2) описания объекта посредством именованя таких признаков — например, с помощью эпитетов и сравнений: *Глаза как небо голубые, Улыбка, локоны льняные...* (А. С. Пушкин).

11. Одним из достоинств речи является её ясность. Пояснить то или иное понятие можно, к примеру, либо уподобив его другому (с помощью так называемых «педагогических» сравнений и метафор, активно используемых в учебной литературе), либо путем противопоставления данного понятия другому [ср.: Meyer 1983: 105-110]; этой цели служат фигуры контраста: аллеотета (противопоставление однокоренных слов либо форм одного слова): *Служить бы рад – прислуживаться тошно* (А. С. Грибоедов), парадоксала (противопоставление синонимов): *В Купеческом клубе жрали аршинных стерлядей на обедах. В Охотничьем разодетые дамы кушали деликатесы* (В. А. Гиляровский), антитеза, диатеза, амфитеза, акротеза и др. Заметим, что принцип контраста (например, один цвет на фоне другого, в частности чёрное изображение на белом – противоположном по цвету – фоне) применяется и в живописи. В фигурах контраста одно из противопоставляемых слов играет роль фона, на котором яснее и нагляднее воспринимается смысл другого слова.

В ряду способов построения нарочито неясной речи находятся приёмы искусственной книжности, так называемый заумный язык (нагнетание бессмысленных слов и фраз, которое, в частности, широко использовали поэты серебряного века — Д. Хармс, В. Каменский, А. Кручёных, А. Введенский, В. Хлебников), а также остраннение.

12. К фигурам нарочитой неточности отнесём перенесение с рода на вид (*насекомое* вм. *таракан* или *вошь*), с вида на вид (вспомним английский анекдот, в котором джентльмен, открыв дверь ванной, где в это время находилась дама, воскликнул: «Простите, сэр!»), в частности, мейозис (*полный* вм. *толстый*); с вида на род: «и всяких прочих шведов» (В. Маяковский).

Предложенная классификация охватывает практически все известные нам фигуры и средства речевой выразительности, обладает определенной объяснительной силой, имеет характер системы, открытой для пополнения.

Частными будем считать те параметры, по которым могут быть противопоставлены разновидности одной и той же фигуры речи, одного и того же выразительного средства. Рассмотрим эти параметры; как показало исследование, их набор образует вполне обозримый список.

1. Чтобы уметь правильно и к месту употребить стилистический приём или средство, нужно знать набор его частных функций; соответственно, функциональная характеристика является одной из важнейших как в теоретическом, так и в чисто практическом отношениях. Заметим, что функциональный параметр может послужить основанием не только для противопоставления частных разновидностей одной фигуры или выразительного средства (например, художественная, оценочная, пояснительная, эвфемистическая метафоры), но и для объединения целого ряда порой очень разнородных фигур и средств. Так, в эвфемистической функции могут быть использованы мейозис (*полный* вм. *толстый*), металеписис (*воспользоваться платком*), антифразис (*Ну и аромат!*), фонетическая аллюзия (*ехать в Ригу*) и другие приёмы образования эвфемизмов, в изобразительно-декоративной – художественная метафора (в частности метафорические эпитеты: *изумрудная трава, алмазная роса*), художественная метонимия (к примеру, метонимические эпитеты: *зелёный шум, белый запах роз*), поэтическая перифраза (*розоперстая Эос* вм. *заря, царица ночи* вм. *луна*) и другие приёмы и средства «поэтической семантики», в игровой – каламбурная зевгма (*Шёл дождь и три студента*), антанаклаза, диалогия, палиндром, палисиада, параграмма, ложное этимологизирование и мн. др.

С целью «модального подчёркивания» [Тарасова 1995: 95] определённого слова употребляется ряд фигур, которые могут быть названы **эмфатическими**: 1) так называемое

**буквенное произношение**, при котором, по определению Л. В. Щербы, «проявляется идеальный фонемный состав» произносимых слов [Щерба 1957: 22 и 141]: *Как бы из п[о]терпевш[его] не превратится в [о]бвиня[е]мого!* (К/ф «Улицы разбитых фонарей»); 2) **эмфатическое ударение**; в этом случае удлиняются не только гласные, но и согласные [Чернышёв 1970: 174 – 175]: *По[н]:[я]тия не имею!*; ср. также у Н. А. Некрасова: *Кулак моя полиция, Кулак-мордovor-р-рот!* (удлинение смычных согласных типа /т/, /к/, которые, казалось бы, не могут “тянуться”, происходит на счет внутрисловной паузы, или, по Л. Р. Зиндеру, «“паузы” во время смычки», разделяющей имплозию и эксплозию [Зиндер 1979: 125]: *Ни[кк]огда!*); 3) **слоговая парцелляция** (именуемая также **скандовкой**): *Глаз веселя и радуя, | встаёт над рекой | цветная дуга – Ра-ду-га!* (В. Полторацкий); 4) **стилистическая инверсия** [лат. *inversio* ‘перестановка’] – так называемый «риторический порядок слов»: *Поляны снежные под изморозью звёзд* (М. А. Волошин), ср. *снежные поляны*; 5) **гипербатон** [греч. *hyperbaton* ‘сказанное в превратном порядке’] – разделение связанных по смыслу слов в сочетании с инверсией: *Фонтана в бассейне лепечут струи* (М. Цветаева); 6) различного рода повторы, в частности **анаграмма**; 7) так называемая **пролепса** [греч. *prolepsis* ‘предчувствие’], именуемая также **пролеписом**, **предвосхищением** и **антиципацией** [лат. *anticipatio* ‘предвосхищение’], которая состоит в эмфатически выделяющем предварении имени существительного: а) замещающим его местоимением: *Он встаёт в памяти, этот героический 45-й г о д* (Из газет) – данную разновидность пролепсы иногда называют **иллеизмом** [ср. лат. *ille* ‘он’]; б) перифразой, замещающей это существительное. Приведём пример из «Илиады» Гомера (перевод Н. И. Гнедича):

И взмолился тогда Диомед, воеватель могучий:  
«Слух преклони, **неборимая дочь громозного Зевса!**  
Если ты мне и отцу поборать благосклонно любила  
В брани пылающей, будь мне ещё благосклонней, А ф и н а !

Как видим, функциональная классификация фигур имеет серьёзные перспективы.

2. Проанализируем **к о л и ч е с т в е н н ы й** параметр классификации на примере анаграмм. В их основе могут лежать:

1) монофонический повтор:

Рдяны краски,  
Воздух чист;  
Вьётся в пляске  
Красный лист, —  
Это осень,  
Далей просинь,  
Гулы сосен,  
Веток свист

М. Волошин

2) полифонический повтор:

Хохоча, отвечая находчиво  
(отлучиться ты **очень не прочь!**),  
от лучей, от **отчаянья отчего**,  
отчего ты **отчала** в **ночь?**

В. Набоков, роман «О т ч а я н и е»

По указанному параметру можно выделить монофонические и полифонические анаграммы; последние обычно менее удачны, поскольку полифония накладывает существенные ограничения на выбор слов, происходящий в этом случае зачастую в ущерб смыслу текста.

3. **П о з и ц и о н н ы й** параметр служит основой для выделения, к примеру, таких фигур повтора, как анафора, симплока, хиазм и др. В этом случае учитывается позиция элемента в составе более сложной речевой единицы либо взаиморасположение элементов одного уровня по отношению друг к другу (препозиция, постпозиция, интерпозиция).

4. **У р о в н е в ы й** параметр характеризует сферу действия фигуры. По этому параметру можно, к примеру, выделить словесные метафоры (*вертеть мужем*),

метафоризированные словосочетания (*вертеть хвостом*) и фразовые метафоры (*На ловца и зверь бежит*); следовательно, сферой действия метафоры являются два уровня языковой системы: лексический и синтаксический. По уровневой принадлежности повторы могут быть подразделены на звуковые (например, аллитерация, ассонанс), морфемные: *О, рассмейтесь смехачи!* (В. Хлебников), лексические: *И верь душе, и верь звенящей, И верь натянутой струне* (А. Блок), синтаксические (например, синтаксический параллелизм, фразовый повтор); соответственно, сфера действия повтора охватывает все четыре уровня языка.

5. По частеречному параметру могут быть противопоставлены, в частности, субстантивная (например, *лесная флейта* ‘иволга’) и глагольная (*подняться в воздух* ‘взлететь’) перифразы; субстантивный, глагольный, наречный, союзный (полисиндетон) и другие виды лексического повтора.

6. По характеру номинации можно выделить, например, эпитеты с прямым значением (*жёлтый луч, зелёный лес*) и два типа эпитетов с переносным значением: метафорические (*золотой луч*) и метонимические (*зелёный шум*); этот же параметр лежит в основе подразделения перифраз на логические и образные (в частности метафорические и метонимические).

Для описания каждой фигуры, каждого выразительного средства релевантен свой собственный, специфический набор частных параметров классификации. К примеру, при разработке классификации эпитетов релевантными окажутся функциональный, количественный, номинативный параметры; иррелевантными – уровневый (по вполне понятным соображениям) и частеречный (если придерживаться узкого понимания эпитетов).

При разработке частных описаний следует учитывать возможность комбинированного использования приёмов и средств выразительной речи. Так, комбинация метафоры и сравнения даёт так называемый локальный приём: *В Париже Варвара Павловна расцвела, как роза* (И. С. Тургенев), комбинация лексического повтора и синтаксического параллелизма – лексико-синтаксический повтор: *В час закатный, в час хрустальный Показались корабли* (А. Блок); чередование обычной (основанной на созвучии) и тавтологической рифмы лежит в основе так называемого **редифа** (жанр стихотворной речи):

И под медленным снегом стоя,  
Опущусь на колени в снег,  
И во имя твое святое  
Поцелую вечерний снег...

М. Цветаева

Перспективы общей классификации тропов и фигур видятся прежде всего в выявлении новых параметров оценки (или, в античной терминологии, качеств) речи; совершенствование частных классификаций предполагает увеличение их таксономической глубины за счет привлечения возможно большего количества частных параметров описания, а также за счет выявления различного рода комбинаций уже известных приёмов и средств выразительной речи.

Думается, что общая и частные классификации приёмов и средств выразительности должны стать предметом отдельного направления науки о языке и лечь в основу особого курса стилистики<sup>1</sup>.

### 3. Экспрессивные дериваты. Фигуры экспрессивной деривации

Если производная единица, к примеру, слово, создана только для номинации (то есть в чисто утилитарных целях), то её внутренняя форма довольно быстро забывается («выветривается», «стирается»). Так, мы говорим *зелёные, красные, фиолетовые чернила*, уже не ощущая того, что полузабытая внутренняя форма слова *чернила* (< чёрный) вступает в противоречие со значением определений *зелёный, красный, фиолетовый*.

<sup>1</sup> Опыт такого курса представлен в нашем пособии: Москвин В. П. Стилистика русского языка: Приёмы и средства выразительной и образной речи. Волгоград: Учитель, 2000. 198 с. См. рец.: Русский язык в школе. 2001. № 6. С. 98-100.

Если же номинативная единица создана с расчётом на определенный выразительный эффект и внутренняя форма является «не средством, а целью» [Снитко 1990: 64], то в этом случае внутренняя форма может сохраняться очень долго. Такую внутреннюю форму можно назвать характеризующей, «говорящей», выразительной, экспрессивной. При рассмотрении вопросов, связанных с экспрессивной деривацией, представляется целесообразным различать:

1) экспрессивные дериваты – двусторонние единицы языка и речи с выразительной внутренней формой (метафорические наименования, в частности метафорические перифразы; метонимические наименования, в частности метонимические перифразы и т. д.);

2) фигуры речи, с помощью которых такие дериваты создаются (соответственно: метафорический перенос, метонимический перенос etc.).

Список приёмов экспрессивной деривации отсутствует. На наш взгляд, в этот список могут быть включены олицетворение и прономинация (метафорические фигуры), металепсис, синекдоха и смещение (метонимические фигуры), а также аппликация, парафраз и фигура ложного этимологизирования, рассмотренные ниже.

### 3. 1. Метафора

На протяжении многих веков одним из наиболее традиционных объектов исследовательского внимания филологов была и остается метафора – её стилистические возможности, семантика и функции, закономерности процесса метафоризации, устройство метафорического знака.

По каждому из указанных направлений в изучении метафоры к настоящему времени накопилась обширная, практическая необозримая литература, истоки которой представлены трудами таких мыслителей древности, как Аристотель, Квинтилиан, Анандавархана и др. Вместе с тем, если говорить о теории метафоры и, соответственно, о непротиворечивой классификации, охватывающей все конкретные разновидности метафор, то, отмечая наличие серьезных наработок в этой сфере, нельзя не признать актуальной следующую мысль академика В. В. Виноградова: «Вопрос о метафоре как принципе семантического преобразования чрезвычайно сложен и труден. И прежде всего он нуждается в расчленении: классификация типов метафор, объяснение их отличий с психологической и лингвистической точек зрения – неотложные задачи семантики...» [Виноградов 1976: 427].

Построить классификацию означает выявить параметры, по которым могут быть подразделены и сгруппированы соответствующие объекты. К сожалению, с о д а п а р а м е т р о в, по которым может производиться классификация метафор, мы до сих пор не имеем. Поэтому систематизация, а в целом ряде случаев – и выявление таких параметров, то есть классификация метафор «с лингвистической точки зрения», представляются действительно неотложными задачами отечественной науки о языке.

Как известно, одна из особенностей содержания метафорических наименований заключается в их смысловой двуплановости, иными словами, в одновременном указании на основной и вспомогательный субъекты («игре» переносного и буквального значений слова): с указанной особенностью связан целый ряд параметров и, соответственно, направлений с е м а н т и ч е с к о й классификации метафор.

Одно из направлений такой классификации предполагает группировку метафор *по тематической принадлежности вспомогательного субъекта* (иначе говоря – в соответствии с тематической соотнесенностью сравнения, лежащего в их основе). Так, можно сгруппировать метафоры, в основе которых лежит сравнение с рыбной ловлей (*держат кого-либо на крючке, попасться на удочку*), шахматной игрой (*быть пешкой в чьей-либо игре, оказаться в патовой ситуации*), стрельбой (*стрелять глазами, торпедировать переговоры*), театром (*устроить кому-либо сцену, играть роль*). Назовем также метафоры «медицинские» (*предвыборная лихорадка, шоковая терапия*), «спортивные» (*избирательная гонка, избирательный марафон*), «финансовые»



(*политический капитал, девальвация духовных ценностей*) и т. д. Классификация метафор по вспомогательному субъекту представляет интерес не только для филолога, но также и для историка, культуролога, поскольку, по справедливому мнению Г. Пауля, из совокупности метафор, ставших в языке узуальными, можно видеть, какие интересы преобладали в народе в ту или иную эпоху, какие идеалы были заложены в основу культуры на том или ином этапе ее развития [Пауль 1960: 115].

При классификации метафор *по основному субъекту* в качестве последнего могут выступать, в частности, такие понятия, как, например, красный цвет (*вишневая шаль, брусничное платье, коралловые губы, рубиновые ягоды клюквы*); неопределенно большое количество (*море людей, горы книг, армия муравьев*); смерть (*уйти из жизни, уснуть вечным сном*) и др. Группировка метафор по основному субъекту применяется при построении лексических классов и семантических полей.

Рассмотрим возможности классификации метафор *по степени смысловой удаленности основного и вспомогательного субъектов*.

Метафорическая номинация может осуществляться двумя принципиально разными способами. Во-первых, за счет внутренних резервов семантической микросистемы; такую метафору можно назвать **внутренней**. Так, семантическое поле «Власть» включает, в числе прочих средств, глаголы руководства *командовать, управлять, дирижировать, править, заведовать, повелевать* и др. Если вместо какого-либо из глаголов данной группы, например, глагола *руководить*, метафорически употребляется другой глагол этого же семантического класса, к примеру, *дирижировать*, то мы имеем дело со случаем внутренней метафоры, образованной за счет внутренних резервов семантического поля «Власть». Например: *Такие квалификаторы узурпируют право с милицейской палочкой дирижировать движением в науке* (Д. С. Лихачев).

Во-вторых, метафорическая номинация может осуществляться путем использования средств другой семантической микросистемы или поля. К примеру, если вместо глагола руководства употребляется глагол кругового перемещения объекта (*вертеть, крутить, ворочать*), то перед нами – один из случаев метафоры, которую можно назвать **внешней**, поскольку источником образования этого вида метафоры явились средства семантического поля «Движение», то есть средства «внешние» по отношению к семантическому полю «Власть». Например: *Гвардейцами р у к о в о д и л и два брата Орловы, а ими в свою очередь вертела сама Екатерина* (В. Я. Шишков).

Таким образом, внутренняя метафора связывает единицы одного семантического класса (поля), внешняя – двух разных классов (полей).

Заметим, что в отечественной лингвистике внутриклассовый перенос считается невозможным, поскольку «языки избегают выражения эквонимических понятий одним именем, а стремятся выражать их разными именами» [Никитин 1970: 94]. Исследователи метафоры исходят из того, что основной её характеристикой является «взаимодействие двух элементов, представляющих два семантических поля» [Петрова 1989: 30]; при этом, согласно известной теории напряжения, «чем дальше друг от друга те "словарные поля", которые метафорически сопоставляются, тем ярче, смелее метафора» [Шендельс 1972: 53]. Такой подход исключает саму возможность внутренней метафоры.

К сказанному следует добавить, что непризнание внутренней метафоры придает теории напряжения интуитивистский характер. Предложенное нами членение «образной дистанции» (Е. И. Шендельс), лежащей между основным и вспомогательным субъектами метафоры, на внутриклассовую («ближнюю») и межклассовую («дальнюю») подводит под указанную теорию более реальную основу. Мы не исключаем, однако, возможность и более дробного членения, которое даст не два, а несколько разрядов метафор по степени семантической удаленности их субъектов.

Большие перспективы имеет классификация метафор по общности и вспомогательного, и основного субъектов. Этот тип классификации связан с выявлением лексических групп, способных принимать переносные значения *по формулам*

**метафорического переноса** «класс (значение) А > класс (значение) Б», например, «вращение > управление»: *вертеть* мужем, *ворочать* полком, *крутить* подружками; «водное пространство > неопределенно большое количество»: *море* цветов, *озеро* слез, *людской океан*; «уход > смерть»: *уйти* из жизни, *отправиться* к праотцам, *отойти* в вечность и т. д. Данная классификация используется при определении источников, за счет которых происходит либо становление, либо пополнение лексических микросистем языка. Группировка метафор по формулам переноса применяется как при синхронном описании лексики (см.: [Бахмутова 1977, Павлович 1995]), так и в историко-этимологических разысканиях (например: [Балашова 1999]).

Выше было отмечено, что существенной особенностью метафоры является двуплановость её содержания, обеспечиваемая взаимодействием («игрой») основного и вспомогательного субъектов (то есть значения и внутренней формы метафорического знака): «Когда мы используем метафору, – отмечает И. А. Ричардз, – мы имеем две мысли о двух разных вещах, действующих вместе и поддерживающихся одним словом или фразой, значение которых является результатом взаимодействия этих мыслей» [Richards 1936: 93]. Такое взаимодействие является, как известно, залогом семантической полноценности метафоры.

В процессе использования метафорического наименования его внутренняя форма постепенно угасает, стирается. **По степени целостности внутренней формы** принято выделять следующие разновидности метафор: 1) **образные**, в полной мере сохраняющие двуплановость содержания и, соответственно, свою внутреннюю форму; 2) **стёртые** метафоры, находящиеся в процессе утраты такой двуплановости – их внутренняя форма ощущается уже не всеми носителями языка; 3) **мёртвые** (лексические, лексикализованные, сухие, угасшие, окаменевшие) метафоры, в процессе использования утратившие внутреннюю форму и, следовательно, двуплановость содержания. Стертая и даже мертвая метафоры могут быть обновлены посредством **развертывания**, ср. *тяжкие воспоминания* и *тяжкий крест воспоминаний*.

При классификации могут приниматься во внимание особенности **плана выражения** метафоры, в частности, **уровневая принадлежность** единицы, выступающей носителем метафорического образа. По этому параметру можно выделить словесные метафоры (*вертеть* мужем), метафоризированные словосочетания (*вертеть хвостом*) и фразовые метафоры (*На ловца и зверь бежит*); как видим, объектом метафоризации могут выступать единицы двух языковых уровней: слова (лексический уровень), а также словосочетания и фразы (синтаксический уровень). Впрочем, есть и иные точки зрения по поводу сферы действия метафоры [см., например: Шендельс 1972; Квятковский 1966: 222-223].

Словесные метафоры **по частеречной принадлежности** принято подразделять на субстантивные, адъективные, глагольные и наречные.

**По количеству единиц-носителей метафорического образа** различаются метафора **простая**, в которой план выражения представлен одной единицей (например, *золото заката*, *море* цветов), и метафора **развернутая** (метафорическая цепочка), в которой носителем образа является группа ассоциативно (например, тематически) связанных единиц: *Он [М. Л. Гаспаров] тот переводчик-перевозчик, который связывает многие дальние берега и все с одним, с этим берегом, русским языком, поэзией, культурой. Он знает, что переводить-перевозить можно по-разному, и есть много ухищрений, чтобы доставить поскорее и попроще ценный груз с одного берега на другой* (В. Н. Топоров. Предисловие к сб. «Русский стих»).

Анализ развернутых метафор возможен по трем параметрам, одним из которых является **количественный**: по числу «звеньев», составляющих метафорическую цепочку, можно выделить такие разновидности метафор этого типа, как двучленные, трёхчленные и т. д. Выше приведена пятичленная развернутая метафора, представленная словами *перевозчик*,

*берег, перевозить, доставлять и груз.* Такие слова в микротексте «являются опорными, они – своеобразный семантико-образный каркас всего текста» [Фёдоров 1985: 69].

Вторым параметром анализа развернутой метафоры может послужить *логическая последовательность её компонентов*. По этому параметру в метафорической цепочке можно выделить две части: *исходную* метафору и метафорическую *развертку*. Так, исходной в рассмотренной выше развернутой метафоре является метафора *перевозчик*, связанная фигурой паронимии со словом, прямо называющим основной субъект этой метафоры («п е р е в о д ч и к-перевозчик»).

Третий параметр анализа развернутой метафоры – *степень её полноты*. Исходная метафора в цепочке может быть пропущена: *А месяц будет плыть и плыть, Роня вёсла по озерам* (С. Есенин). Исходный компонент в подобных случаях поддается экспликации, ср.: *Ладья луны по воле волн плыла* (Ю. Мориц). Возможность такой экспликации подтверждает, что перед нами – развертка (то есть своего "вторичная" метафора): *тяжкие воспоминания → т я ж к и й к р е с т* или *груз воспоминаний, всыхнула война → в с п ы х н у л п о ж а р войны* и др.

Заметим, что компаратор (объект сравнения) при "вторичных" метафорах может быть выражен не только метафорическим наименованием (*Ладья луны п л ы л а*), но и компаративной конструкцией (*Луна п л ы л а, как ладья*), ср. также *Очи звезд глядят* и:

Но мрачны странные мечты  
В душе Мазепы: звезды ночи  
Как обвинительные **очи**,  
За ним насмешливо г л я д я т.

А. С. Пушкин

Как видим, роль исходного компонента развертки может играть и сравнительная конструкция.

Рассмотрим к о н т е к с т у а л ь н ы е разновидности метафор.

Роль микроконтекста, с помощью которого возможна однозначная расшифровка метафоры, играет так называемое ключевое слово (слово-аргумент, опорное слово; Ю. И. Левин именует его, на наш взгляд, очень точно «словом-отгадкой»). Ключевое слово служит прямому либо косвенному обозначению компаранта (субъекта сравнения, которое лежит в основе соответствующей метафоры). При наличии ключевого слова метафора легко поддается расшифровке, то есть пояснению через соответствующее сравнение: – *К зиме поезжайте в Париж и там, в вихре ж и з н и, развлекайтесь...* (И. А. Гончаров). Жизнь (компарант) сравнивается с вихрем (компаратор), отсюда – метафора *вихрь жизни*.

Метафорическое наименование, имеющее в контексте ключевое («отгадочное») слово, называют *метафорой-сравнением, замкнутой метафорой, бинарной метафорой*; если ключевое слово представлено приименным родительным падежом, применяется термин *генитивная метафора*. Последние два термина трудно признать удачными, поскольку носителем метафоры служит только слово-параметр, ключевое же слово не является носителем метафорического образа и в структуру метафоры не входит; именно поэтому в данном случае предпочтительно говорить о к о н т е к с т у а л ь н ы х, а не о структурных типах метафоры и о к о н т е к с т е, а не о структуре метафоры.

«Слово-отгадка» может отсутствовать в тексте:

Но не боюсь смотреть в упор,  
В душе – безумность и беспечность!  
Там **вихрем** разметен **костер**,  
Но **искры** улетели в вечность...

А. Блок

В этом случае однозначная расшифровка метафоры затруднительна (*вихрь ж и з н и ? с т р а с т е й ?.. искры ч е г о ? костер ч е г о ? ч у в с т в ? ж е л а н и й ? н е н а в и с т и ? л ю б в и ?..*). Для обозначения метафоры данного типа применяются термины *метафора-загадка, незамкнутая метафора*, а также *симвора*.

Смысл незамкнутой метафоры может быть подсказан широким контекстом. Иногда такого рода широкий контекст охватывает целое художественное произведение. В этом случае метафора-загадка вводится в заглавие текста: *На дне* (М. Горький), *Обрыв* (И. А. Гончаров). Метафора-загадка, опирающаяся на такой контекст и вынесенная в заглавие произведения либо его части, именуется **метафорой широкого контекста** (термин предложен А. К. Авеличевым). Смысл такой метафоры обнаруживается только после знакомства с соответствующим произведением. Вспомним концовку повести И. С. Тургенева «Дым»:

Ветер дул навстречу поезду; беловатые клубы пара, то одни, то смешанные с другими, более темными клубами дыма, мчались бесконечною вереницей мимо окна, под которым сидел Литвинов. Он стал следить за этим паром, за этим дымом. Беспрерывно взвиваясь, поднимаясь и падая, крутясь и цепляясь за траву, за кусты, как бы кривляясь, вытягиваясь и тая, неслись клубы за клубами: они непрестанно менялись и оставались те же... Однообразная, торопливая, скучная игра! <...> «Дым, дым», — повторил он несколько раз; и всё вдруг показалось ему дымом, всё, собственная жизнь, русская жизнь — всё людское, особенно всё русское. Всё дым и пар, думал он...

Рассмотренные контекстуальные типы метафор были обнаружены ещё Аристотелем: «Например, мы говорим, что щит — *фиал Ареса*, а лук — *бесструнная лира*. Говоря таким образом, употребляют метафору не простую, назвать же лук *лирой* или щит *фиалом* (курсив наш. — **В. М.**) значит употребить метафору простую» (см.: [Античные теории... 1996: 197]; идея получила развитие в работе: [Левин 1965]). У А. А. Потебни «простой» метафоре соответствует «*полная*, то есть такая, в словесном выражении которой нет явственных указаний на её значение» [Потебня 1990: 238].

Замкнутая («не простая») и незамкнутая («простая», «полная») метафоры выявлены по наличию/отсутствию ключевого слова, то есть **по контекстуальному параметру**.

Слово-параметр и слово-аргумент образуют метафорическое словосочетание. Термин не совсем точный, поскольку носителем метафоры является не всё словосочетание, а лишь один его компонент (слово-параметр). **По степени устойчивости** связей между компонентами такие словосочетания подразделяются на свободные (*золотой луч*, *море цветов*) и фразеологизированные; разновидностью последних являются, к примеру, такие метафорические перифразы, как *корабль пустыни*, *черное золото*, *царица ночи 'луна'* и др.

Метафоры поддаются классификации и **по функциональному параметру**. Общеизвестны номинативная метафора, используемая для обозначения объекта, еще не имеющего собственного наименования, то есть «как средство для создания новых значений» [Lakoff, Johnson 1980: 195] (*спутник Земли*, *застежка-молния*), декоративная метафора, служащая средством украшения речи (*алмазная роса*, *золото волос*), оценочная метафора (о людях: *медведь*, *змея*). Еще С. Видлак отметил, что метафора может быть употреблена и как средство эвфемии. Рассмотрим фрагмент следующего диалога между баринном и слугой из повести Н. В. Гоголя «Игроки»:

И х а р е в. Шума нет, да чай **конного войска** вдоволь, **скакунов**?

А л е к с е й. То есть изволите говорить насчет **б л о х**?

В этом случае внутренняя форма играет роль прикрытия, «вуалирующего» значения метафорического наименования [Видлак 1967: 278].

Еще одна функция метафоры, характерная, в частности, для научной речи, — **п о я с н и т е л ь н а я** [см.: Никитина 1987: 37-38]. Метафоры данного функционального класса называют педагогическими, пояснительными, дидактическими; следует заметить, что в этой же функции используются и сравнения. Приведем выдержку из пособия Ф. Ю. Зигеля "Сокровища звездного неба":

Зрачок — это своеобразный **вход** во внутренние части глаза. К нему непосредственно примыкает замечательная деталь глаза — хрусталик. Природа создала эту естественную двояковыпуклую **линзу** удивительно прозрачной. На сетчатке глаза, **как на экране**, создается изображение предмета.

Декоративная, оценочная, эвфемистическая и пояснительная метафоры долго сохраняют образность, поскольку они, по сути, создаются ради внутренней формы, которая в

метафорах этого типа имеет определенную функциональную нагрузку (так называемая характеризующая, «говорящая» внутренняя форма). Номинативная метафора производится в чисто прагматических целях – ради значения, то есть, по образному, но весьма точному определению М. Блэка, «с тем, чтобы залатать прореху (to remedy a gap) в словаре» [Black 1962: 33]. В силу этого обстоятельства внутренняя форма номинативной метафоры функциональной нагрузки не имеет и потому сразу же отходит на второй план и забывается.

Взгляды ученых на функциональные возможности метафоры очень различны; специалисты называют от двух [Шендельс1972: 48] до пятнадцати [Харченко 1992: 11] её функций.

Функциональные типы образных метафор получают **з а к р е п л е н и е** за определенными стилистическими подсистемами языка. Так, основной сферой распространения метафор, выполняющих изобразительно-декоративную функцию, является художественная речь. Ввиду преимущественной закрепленности декоративной метафоры за этим стилем её нередко именуют **художественной**. Разновидностью последней является **поэтическая** метафора (*мятежная душа, легкокрылые мечты*).

Оценочная функция особенно характерна для **газетных** (*раковая опухоль преступности, хроническая безработица*) и **разговорных** метафор (*соватьсь* 'вмешиваться', *влипнуть* 'попасть в неприятную ситуацию'). Заметим, что если в художественной речи широко распространены образные (часто – незамкнутые) метафоры, для расшифровки которых подчас необходимы время и желание, то для публицистики и разговорной речи характерны метафоры стертые, превратившие в стандарт, штамп – всем понятный, легко поддающийся дешифровке. Утратив образность, подобные метафоры надолго сохраняют экспрессивность и оценочность.

**По степени освоенности** метафоры подразделяются на два разряда: 1) **узуальные** (конвенциональные, языковые, или, по Б. Тошовичу, «коллективные» [Тошович 1998: 223-224]) – метафоры либо общеупотребительные, либо получившие распространение в одной из функциональных подсистем языка – в определенном стиле или подстиле (например, *легкокрылые мечты* и др. **общепоэтические** метафоры), в том или ином языке для специальных целей (например, астрон. *солнечная корона*, гляциол. **язык ледника** и др.); 2) **окказиональные** (или, по Б. Тошовичу, "индивидуальные") метафоры; приведем некоторые примеры из устной речи лингвистов: *синтаксический бомж* (о конструкции, не отмеченной в научной литературе), *синтаксический монстр* (о сверхсложном предложении). Метафорические окказионализмы художественной речи, именуемые **индивидуально-авторскими** метафорами, не выходят за пределы того текста, в котором появились: *Ситец неба, березовый ситец* (С. Есенин).

Анализ метафор может производиться не только по какому-либо одному, но и по различного рода **к о м б и н а ц и я м** рассмотренных выше параметров. Так, **аллегория**, именуемая также **иносказанием** и **инословием**, может быть определена по особенностям плана выражения как поликомпонентная развернутая метафора, по контекстуальному параметру – как незамкнутая, по функциональному – как пояснительная метафора, получившая закрепление за такими жанрами назидательной литературы, как басня и притча.

Мы рассмотрели систему параметров классификации метафорических наименований. Проведенный анализ показал, что эти параметры определяются своеобразием планов содержания и выражения, сильной зависимостью от контекста, а также функциональной спецификой метафорического знака.

Отдельно рассмотрим **метафорические фигуры**. В словарях лингвистической терминологии термин *метафора* фиксируется как однозначный. Между тем данный термин обозначает: 1) метафорические единицы; 2) приёмы образования таких единиц (назовём такие приёмы **метафорическими фигурами**). Заметим, что в теоретической и, соответственно, учебной литературе эти два значения не разведены.

К числу фигур выразительной речи, основанных на метафорическом переносе, могут быть отнесены, помимо вкратце охарактеризованной выше аллегии, олицетворение, опредмечивание и прономинация.

**Олицетворение, прозопопея, или просопопея** [ср. греч. *prosopon* ‘лицо’ и *poieo* ‘делаю, творю’], заключается в том, что при изображении предметов, растений, животных и явлений природы последние наделяются свойствами людей – к примеру, такими, как дар речи, способность мыслить, чувствовать, совершать определённые поступки и т. д. Иными словами, просопопея «одушевляет то, что не одушевлено» [Лами 2002: 145]:

**Улыбкой** ясной **природа**

Сквозь **сон** **встречает** утро года.

А. С. Пушкин

Обычным приёмом олицетворения является риторическое обращение к неодушевлённому предмету:

**Перстенёчек** золотой,  
Ненаглядный, дорогой!  
Светлой памятью любви  
В очи чёрные гляди.

А. В. Кольцов

Фигура **опредмечивания** состоит в наделении абстрактного понятия свойствами конкретного объекта. В одном из стихотворений В. Маяковского читаем:

Прямо

перед мордой

**пролетает вечность** –

бесконечночасный **распустила хвост**.

Были б все одеты

и в бельё, конечно,

если б **время**

**ткало**

не часы,

**а холст**.

В результате опредмечивания смысл отвлечённых имён «приобретает конкретно-образное значение» [Кожина 1983: 207], то есть предстаёт в образе различных предметных реалий. Так, время мыслится в виде реки (*время течёт*), человека (*время ткёт часы*), птицы (*время летит*), вечность – в образе павлина (*вечность распустила хвост*), пропасти: *Он совершил своё течение И в бездне вечности исчез* (В. А. Жуковский) и т. д. **Не имея наглядно-сенсорных образов, абстрактные идеи получают их в результате опредмечивания.** Такая «образная конкретизация» абстрактных понятий путём подведения под них наглядно-сенсорной опоры отвечает «общему стремлению поэтического мышления представлять неопределённое и общее – конкретным», ибо «слова с наглядным значением понимаются раньше отвлечённых» [Потебня 1990: 286-287 и 53].

Опредмечивание может быть использовано как фигура изобразительной речи, ср. абстрактное утверждение «юность кончилась, на каких радостей в жизни не осталось» и следующую созданную посредством этой фигуры словесную картину:

Соловьём залётным

**Юность** пролетела,

Волной в непогоду

**Радость** отшумела.

А. В. Кольцов

Именно в подобных случаях «только анализируя прямые значения метафор, можно как-то приблизиться к замыслу поэта» [Levin 1988: 3-4].

Заметим, что как опредмечивание, так и олицетворение, в отличие от всех иных типов метафорического переноса, приводят не образованию новых значений у соответствующих имён существительных, а лишь к некоторому контекстуальному осложнению прямых значений семами предметности или одушевлённости.

Так называемая **прономинация** [лат. *pronominatio* ‘переименование’], **автономазия**, или **автономасия** [греч. *antonomasia* ‘переименование’], представляет собой стилистически значимое использование имени собственного в значении имени нарицательного. Особенно активно эта фигура речи использовалась в русской классике первой половины XIX в.:

**Амфитрион** был предводитель –  
И в день рождения жены  
Порядка ревностный блюститель  
Созвал губернские чины  
И целый полк.

Амфитрион, герой одного из древнегреческих мифов, слыл гостеприимным хозяином, и имя его стало символом гостеприимства. Вот почему предводитель дворянства Тамбовской губернии (один из персонажей поэмы «Тамбовская казначейша» М. Ю. Лермонтова) назван Амфитрионом.

Прономинация широко используется и в современной речи; так, о скупом человеке мы говорим: *Плюшкин*, красавицу можно назвать *Афродитой*, силача – *Геркулесом*, буяна — *Ноздрёвым*, дамского угодника — *Донжуаном*. А. А. Потебня, подчёркивая обилие подобных оценочно-характеризующих наименований, утверждает: «Автономасия – один из моментов влияния литературных типов на жизнь, почему история этого влияния не может обойтись без указаний на автономасии (Митрофанушка, Чацкий, Молчалин, Скалозуб, Загорецкий, Хлестаков, Чичиков, Печорин..., Чайльд Гарольд..., Фальстаф, Фауст...Гамлет, Армида..., ловласы...)» [Потебня 1990: 178]. Образ литературного героя, созданный фантазией писателя, превращается в понятие, а имя собственное приобретает значение, смысл, переходя таким образом в класс нарицательных имён: «У истинного таланта, – отмечает В. Г. Белинский, – каждое лицо – тип, и каждый тип, для читателя, есть знакомый незнакомец. <...> В самом деле, Онегин, Ленский, Татьяна, Зарецкий, Репетилов, Хлестова, Тугоуховский...: разве все эти собственные имена уже не нарицательные? И, боже мой! как много смысла заключает в себе каждое из них!» [Белинский 1976: 173; см. также: Андроникова 1974: 6-7].

Прономинация лежит в основе целого ряда моделей перифразирования, в частности так называемых фразеосхем — лексически несвободных конструкций, например, «*русский* (*российский*) + иноязычный оним»: *русский Ньютон*, *русский Шерлок Холмс*, *русская Бастилия* (о Петропавловской крепости) и мн. др.; это явление детально описано в работах А. А. Андреевой [см.: Андреева 1999].

В заключение рассмотрим вопрос о **лексической основе метафоры**. Такой основой является дескриптивная [ср. лат. *descriptio* ‘изображение, описание’] лексика, обозначающая всё, что может стать объектом сенсорного восприятия: движение (*лететь*, *бежать*), вкус (*кислый*, *сладкий*), запах (*аромат*, *вонь*), звук (*кричать*, *стонать*), температуру (*холодный*, *горячий*), свойства поверхности (*жёсткий*, *мягкий*) и т. д. Разновидностью дескриптивной будем считать конкретную лексику, обозначающую предметы, растения, людей, животных, а также «факты и все явления действительности, которые могут быть представлены в отдельности и подвергнуты счёту: *карандаш*, *кольцо*, *инженер*, *поединок*, *война*» [Русская грамматика 1980: 462]. Давно замечено, что «слова с конкретным предметным значением метафоризируются чаще и отличаются образностью. Наоборот, слова с более широким и отвлечённым значением не дают таких результатов (например, о человеке можно сказать: “дуб”, “пень” и т. п.; но слово “растение” не метафоризируется» [Ефимов 1959: 95]. Дескриптивным является содержание онима, именно поэтому «образ сопутствует тем категориям объектов, которые имеют имя собственное» [Арутюнова 1999: 323]; в силу этой закономерности ономастикон удачного портретного образа тут же становится основой рассмотренной выше прономинации. Н. Д. Арутюнова вполне справедливо полагает, что «чем... дескриптивнее значение слова, тем легче оно метафоризируется» [Арутюнова 1999: 348].

### 3. 2. Сравнения

Ещё Цицерон указал на то, что «метафора есть сравнение, сокращённое до одного слова» [Античные теории... 1996: 229, ср.: Цицерон 1994: 236]; иными словами, метафора и сравнение находятся в отношениях производности. Однако по своему содержанию метафоры часто бывают богаче соответствующих сравнений, ср. *Капли росы блестят / прозрачны / круглы, как бриллианты* (три параметра сравнения: способность отражать свет, проницаемость для света и форма) и: *бриллианты росы* (реализованы все три, а возможно, и больше параметров). Так что в смысловом отношении сравнение и метафора не дублируют друг друга [ср.: Searl 1993: 97].

Как выразительное средство сравнение, подобно метафоре, довольно часто используется в пояснительной функции, о чём уже было сказано выше, однако важнейшая функция сравнения — художественное описание объекта. Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение С. П. Шевырева «Цыганская пляска», написанное в 1828 году:

Видал ли ты, как пляшет египтянка?  
**Как вихрь**, она **столбом** взвивает прах,  
Бежит, поет, **как дикая вакханка**,  
Ее власы, **как змеи**, на плечах...  
**Как песня вольности**, она прекрасна,  
**Как песнь любви**, она души полна,  
**Как поцелуй горячий**, сладострастна,  
**Как буйный хмель**, неистова она.  
Она летит, **как полный звук цевницы**,  
Она дрожит, **как звонкая струна**.  
И пышет взор, **как жаркий луг денницы**,  
И дышит грудь, **как бурная волна**.

Произведем ставший уже хрестоматийной процедурой эксперимент — уберём из этого стихотворения все сравнения: «Видал ли ты, как пляшет египтянка? Она взвивает прах, бежит, поет, ее власы на плечах... Она прекрасна, она души полна, сладострастна, неистова она. Она летит, она дрожит. И пышет взор, и дышит грудь».

Комментарии, пожалуй, излишни. Изобразительная сила сравнений такова, что без них трудно представить нашу речь. Видимо, именно последним обстоятельством объясняется удивительное разнообразие средств, с помощью которых в русском языке выражается сравнение: сравнительный оборот, придаточное сравнения (или сравнительный период), родительный падеж (*цвет морской волны*), творительный падеж — так называемый творительный сравнения: *пыль столбом*, *выть волком*, *бежать зайцем*. Сравнение, выражаемое творительным падежом, иногда именуется **метаморфозой** [греч. *metamorphosis* ‘превращение’]. Иногда метаморфоза противопоставляется сравнению, поскольку она «как бы отождествляет разные по своей материальной сущности объекты, сравнение лишь сближает», причём «нацеленность на отождествление объектов объединяет метаморфозу с метафорой» [Арутюнова 1999: 357]. Сравнение может быть выражено сочинительной конструкцией, то есть «простым соположением частей, без какой-либо внешней приметы связи» [Степанов 2002: 164]: *Оставляя в стороне способы [покорения чужих жен], которые употребляются австралийскими дикарями и московским купечеством, все ныне употребляемые способы легко можно подвести под несколько определенных типов* (А. П. Чехов). В разговорной и фольклорной речи встречается так называемое отрицательное сравнение: — **Не леши, а поросята**, — говорит наш хозяин, — а вот не клюют... (И. Северянин).

В фольклоре нередко встречаем поддерживаемое синтаксическим параллелизмом сравнение эмоциональных состояний, а также событий человеческой жизни с состояниями и явлениями природы; данная фигура речи называется **психологическим параллелизмом**, а также **образным параллелизмом**:

Недозрелая да калинушка – нельзя её заломать,  
Недоросла красна девушка – нельзя её замуж брать.

Русская народная песня



Поскольку психологический параллелизм характерен для народных песен, он иногда именуется **народно-песенным параллелизмом**. Этот приём используется и в речи, стилизованной под фольклор:

Полететь бы пташечке  
К синю морю;  
Убежать бы молодцу  
В лес дремучий!

А. А. Дельвиг

Случаи употребления психологического параллелизма находим и в прозе – при стилизации народной речи. Так, в романе Н. Сухова «Казачка» читаем:

Совершенно безлюдная степная дорога была черна, как и всё вокруг, и угадывалась лишь по стуку копыт; черно было в низком, сплошь запруженном облаками небе, с которого в каждую минуту мог полить дождь; черно, беспросветно было и на душе у Петра Васильевича.

Фигура психологического параллелизма довольно громоздка по своему устройству, поскольку связана с обязательным лексико-синтаксическим параллелизмом. Думается, что именно по этой причине данная фигура речи в современной художественной литературе используется редко; здесь её функцию выполняет приём эмоционального олицетворения природы:

О сторона ковыльной пуши,  
Ты сердцу ровностью близка,  
Но и в твоей таится гуще  
Солончаковая тоска.

С. Есенин

Сравнения могут н а н и з ы в а т ь с я — например, при необходимости различного рода уточнений:

Лишь очи печалью глядели,  
А голос так дивно звучал,  
Как звон отдаленной свирели,  
Как моря играющий вал.

А. К. Толстой

Развёрнутое сравнение создаёт «целые картины, независимые от хода рассказа и далеко выходящие за рамки того образа, который послужил поводом для сравнения» [Тронский 1983: 59]. К примеру, И. С. Тургенев, рассуждая в рассказе «Довольно» о бренности и скоротечности человеческой жизни, приводит такое сравнение:

Так поздней осенью, в морозный день, когда всё безжизненно и немо в поседелой траве, на окраине обнажённого леса, – стоит солнцу выйти на миг из тумана, пристально взглянуть на застывшую землю — тотчас отовсюду поднимутся мошки: они играют в тёплом его луче, хлопчут, толкутся вверх, вниз, выются друг около друга... Солнце скроется — мошки валяются слабым дождём — и конец их мгновенной жизни.

Сравнение, имеющее ориентальную окраску, нередко развёрнутое и амплифицированное, называется **восточным сравнением**. Приведём пример из одного старинного текста (автор – Йешуа бен-Сира, ок. 190 г. до н. э. [см.: Аверинцев 1997: 161-163]):

Как величествен был он при собрании народа!.. Как утренняя звезда среди облаков, как луна в срок полноты своей, как солнце, льющее свет на храм Всевышнего, и как радуга, блистающая в облаках славы, как цветок розы в вешние дни, как лилия у источников вод, как ветвь ливана во дни лета, как огонь с ладаном в кадилнице, как золотой цельнокованный сосуд, украшенный всяческими камнями многоценными, как маслина плодоносящая, и как кипарис, возвышающийся до облаков.

Так называемый **антаподозис** [греч. *antapodosis* ‘взаимная отдача, воздаяние’] представляет собой развёрнутое сравнение взаимоотношений между двумя парами объектов. Прочитируем отрывок из повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба», построенный на этой фигуре речи:

Оглянулся А н д р и й: пред ним Т а р а с! Затрясся он всем телом и вдруг стал бледен... Так ш к о л ь н и к, неосторожно задравши своего товарища и получивши за то от него удар линейкою по лбу, вспыхивает, как огонь, бешеный выскакивает из лавки и гонится за испуганным товарищем

своим, готовый разорвать его на части, и вдруг наталкивается на входящего в класс у ч и т е л я: вмиг притихает бешеный порыв, и упадет бессильная ярость.

Разновидностью развёрнутого является так называемое **эпическое сравнение**, сущность которого «заключается в том, что, сравнивши описываемую вещь с другой, художник так увлекается предметом, взятым только для сравнения, описывает его с такими подробностями, что он уже не поясняет, а заслоняет сравниваемую с ним вещь» [Переверзев 1982: 67]:

Вошедши в зал, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Все было залито светом. Черные фраки мелькали и носились врозь и кучами там и там, как носятся мухи па белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жёстких рук её, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые лёгким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза её, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь, и опять прилететь с новыми докучными эскадронами.

Н. В. Гоголь

Развёрнутое сравнение, тематически слишком отдалённое от исходного образа, нередко используется с расчетом на комический эффект: *Публика свирепствует, как турок, заставший у себя в гареме постороннего наблюдателя* (А. П. Чехов), ср. также: *Судьба швыряет тебя из стороны в сторону, как кусок пробки в вине, откупоренном официантом, которому ты не дал на чай* (О'Генри).

В позиционном отношении сравнения принято подразделять на **препозитивные** («сравнения *ante*») и **постпозитивные** [см.: Потехня 1990: 213 и 230]:

Сменит не раз младая дева  
Мечтами лёгкие мечты;  
Так деревцо свои листы  
Меняет с каждою весною.

А. С. Пушкин

Выше были рассмотрены **образные сравнения**; от них следует отличать так называемые **логические сравнения**, выражающие качество, в одинаковой степени присущее и субъекту, и объекту сравнения [Алвре 1987: 132], и потому несоотносимые с метафорами: *Джема гуляла степенно, не спеша, – как гуляют образованные девицы – и говорила мало* (И. С. Тургенев). Основой метафоры может являться только образное сравнение; логическое сходство (например, рисунка или чертежа с соответствующим объектом) к метафоре отношения не имеет. Если не принимать во внимание данное обстоятельство, то можно прийти, например, к следующим, на наш взгляд, слишком широким обобщениям: «Китайцы имеют склонность к матафоре. Структура их языка требует этого. Идеограмма, в конечном счете, есть картинка, а не абстрактная “буква”. Идеограмма сходна с тем, что она представляет. <...> Вот почему китайский язык... делает их [китайцев] прирожденными феноменологами метафоры. Возможно, именно поэтому Запад считает китайский ум столь загадочным» [Haskell 1987: 257-258].

### 3. 3. Метонимия

**Метонимическим** считается перенос названия с одного объекта на другой на основании одной из реальных (пространственных, темпоральных и др.) связей между этими объектами, например, *оранжевый час* (И. Северянин) ‘утренний час’, *ходить в шелках* (*шёлк* в значении ‘одежда’) и др.; заметим, что ещё Г. Пауль определил метонимию как «перенос названия на основании пространственных, временных или каузальных связей» [см.: Пауль 1960: 117]. Метонимический перенос (или метонимия) определяется также как перенос по смежности.

При анализе метонимии серьёзное внимание уделяется рассмотрению типовых переносов, или «метонимических формул» — таких, например, как «имя → изделие» (*макинтош, галифе, кольт, наган, дизель*), «материал → изделие» (*бархат, хлопок, гипс, серебро, золото*), «вместилище → содержимое» (выпить *рюмку*, съесть *блюдо*) и мн. др. [см., например: Бирих 1987, Гинзбург 1985]. Гораздо меньше внимания уделяется функциональной стороне метонимического переноса.

Одна из основных функций метонимии — номинативная, заключающаяся в обозначении объекта, ещё не имеющего собственного наименования: *кухня* ‘набор мебели для кухни’, *тарелка* ‘мера объёма’ (например, *тарелка супа*). Семантическая двуплановость подобных наименований существует лишь в момент номинации; затем внутренняя форма метонимического наименования «угасает», «умирает». Основным источником **лексической** (стёртой, «окаменевшей») метонимии в языке является именно **номинативная** метонимия.

В неофициальной речи широко используются так называемые **синтаксически связанные** метонимические наименования: *читать Пушкина* (ср. *читать произведения Пушкина*), *слушать Чайковского* (ср. *слушать музыку Чайковского*). Этот вид метонимических наименований (синтаксически связанная метонимия) используется для сокращения фразы, то есть как средство речевой **компрессии**.

Определённым выразительным потенциалом обладает только **образная** метонимия, не утратившая семантической двуплановости. Образная метонимия очень характерна для художественной, в частности поэтической речи:

«Всё моё», — сказала **злато**;  
«Всё моё», — сказал **булат**.  
«Всё куплю», — сказала **злато**;  
«Всё возьму», — сказал **булат**.

А. С. Пушкин

Метонимия, используемая в качестве декоративно-изобразительного средства, именуется **художественной** (некоторые исследователи считают образную метонимию этого типа особым стилистическим приёмом [Араратян 1974: 18]).

Образная метонимия довольно активно используется и как средство эвфемии. Приведём пример из рассказа М. Зощенко «Узел»:

И ведь какую бабку опутали! Эта бабка сама очень просто может любого опутать. И вот подите же — уперли у ней узел, можно сказать, из-под **сизу**.

Важность указанной формы эвфемистической зашифровки подчеркивал ещё Б. В. Томашевский: «В метонимической форме обычно образуются и эвфемизмы... Так, на многих заброшенных заборах и стенах глухих закоулков можно прочесть надпись: **Останавливаться строго воспрещается**. Слово *останавливаться*, употреблённое здесь не в первичном значении, является эвфемизмом» [Томашевский 1996: 65-66].

Итак, метонимия является средством номинации, компрессии (языковой экономии), украшения речи и эвфемии. К числу **тропов** можно отнести только художественную (то есть изобразительно-декоративную) метонимию.

Отдельного рассмотрения требуют **метонимические фигуры**. Термин *метонимия* обозначает: 1) метонимическое наименование; 2) приём образования таких наименований (приёмы данного номинативного типа будем именовать метонимическими фигурами). Заметим, что ни в словарях, ни в специальной литературе эти два очень разных феномена не разведены.

К числу фигур речи, основанных на метонимическом переносе, отнесём три приёма: металепсис, синекдоху и смещение.

**Металепсис** [греч. *metalepsis* ‘перемена, обмен’] представляет собой обозначение одной ситуации или явления через другие, так или иначе с ними связанные. Посредством металепсиса ситуацию можно обозначить: 1) по предшествующему действию: *взяться за оружие* ‘начать войну’, *вспенить бокал* ‘выпить’, *поднять на кого-л. руку* ‘ударить’; 2) по сопутствующему действию: *махать косой* ‘косить’, *орудовать вёслами* ‘грести’, *илёпать по*

коридору 'идти', щёлкать орехи 'грызть'; 3) по результату: *преломить копыя с кем-л.*, ср. также прямое наименование *вспашем землю* и:

Ну! Тащися, сивка,  
Пашней, десятиной!  
**Выбелим железо**  
**О сырую землю.**

А. В. Кольцов

Чрезвычайно богата в русском языке палитра металептических средств выражения различного рода эмоциональных состояний:

Скажи, когда ты не скучал?  
Подумай, поищи, тогда ли,  
Как над Виргилием **дремал**,  
А розги ум твой возбуждали?

А. С. Пушкин

Обозначение чувства по тем или иным его признакам очень часто сопровождается преувеличением, гиперболизацией. Интересные примеры подобных преувеличений находим в русской классике:

Присутственные места запустили; недоимок накопилось такое множество, что местный казначей, заглянув в казенный ящик, **разинул рот, да так на всю жизнь с разинутым ртом и остался.**

М. Е. Салтыков-Щедрин

Заметим, что металеписис, по сравнению с соответствующими прямыми наименованиями, очень нагляден по своей семантике, именно поэтому многие выразительные детали художественной речи имеют металептическую основу. К примеру, можно написать так: *Официант поставил передо мной бокал холодного пива*, а можно иначе: *Кельнер ловко поставил, вернее, как-то плавно сбросил на картонку **запотелый, продолговатый бокал пива*** (Ю. Нагибин). Можно сказать о человеке: *Он очень толст*, а можно, вслед за художником Н. Жуковым [см.: Виноградов 1963: 119] выразить эту же мысль и так: ***Щёки его были видны со спины***. Можно констатировать: *Ночь лунная. А можно нарисовать, к примеру, такие словесные картины: *Выхожу один я на дорогу, Сквозь туман **кремнистый путь блестит**. Ночь тиха, пустыня внемлет Богу, И звезда с звездою говорит** (М. Ю. Лермонтов); *На плотине **блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса*** (А. П. Чехов). По поводу последней фразы известный литературовед пишет: «В магическом могуществе *одной-двумя чёрточками воссоздать явление в его целостности* и заключена прелесть детали» [Добин 1962: 349].

Металеписис в каждом из приведённых случаев служит стимулом к выводу: «бокал запотел, значит он холодный»; «кремель (или горлышко разбитой бутылки) блестит, значит ночь лунная» и т. д. В реальной жизни такими стимулами нам служат ощущения: тактильные (к бокалу можно притронуться и почувствовать, что он холодный), зрительные (можно посмотреть в ночное небо и увидеть луну) и т. д. Как видим, наглядность металеписиса в определённой степени изофункциональна реальным ощущениям, что делает эту фигуру речи мощным выразительным средством.

Разновидностью метонимии считается **синекдоха** [ср. греч. *synekdoche* 'соотнесение']. Существует два прямо противоположных по своей номинативной технике вида этого приёма, традиционно обозначаемые латинскими терминами:

1. Фигура **totum pro parte** (в буквальном переводе с латыни — «целое вместо части»), представляющая собой употребление названия целого для обозначения части, например: *Вот испанка молодая Оперлася на **балкон*** (А. С. Пушкин), ср. «оперлася на перила балкона».

2. Фигура **pars pro toto** («часть вместо целого») – употребление названия части для обозначения целого:

У костров, как только отвернутся капралы с понукалами, сходятся нос к носу люди.

— Ну, как, братухи, неужто это и впрямь Пётр Третий к нам шествует? — раскуривая от уголька трубку, шепчет бородач с подбитым глазом.

— Он, он, — враз отзываются **козьи борожки, длинные носы, сутулые спины.**

В. Шишков

Метонимия лежит и в основе так называемой **фигуры смещения**, или **гипаллаги** [греч. *hypallage* ‘подмена, замена’], состоящей в перемещении определителя от одного опорного слова к другому. Существует три типа смещения:

1) смещение из позиции определения в позицию обстоятельства: *Месяц бледно луч наводит На печальное лицо* (И. Козлов), ср. *Бледный месяц луч наводит* или *Месяц бледный луч наводит*;

2) смещение из позиции обстоятельства в позицию определения: *Главы их упадут под утренней секирой!* (А. С. Пушкин), ср. *Утром главы их упадут под секирой*;

3) смещение эпитета к другому опорному имени существительному: *запах белых нарциссов* → **белый** запах нарциссов, ср.:

Вдруг нас поразил необыкновенный, счастливый, белый весенний запах. Саша побежал в лес и сорвал вишневых цветов, но они почти не пахли; с обеих сторон были видны зеленые деревья и кусты без цвета. Сладкий одуряющий запах все усиливался и усиливался. Пройдя сотню шагов, с правой стороны кусты открылись, и покатая, огромная, бело-зеленая долина с несколькими разбросанными на ней домиками открылась перед нами. Саша побежал на луг рвать обеими руками белые нарциссы и принес мне огромный, невыносимо пахучий букет.

Л. Н. Толстой

Иногда приём смещения эпитета называют **эналлагой** [ср. греч. *enallage* ‘перемена, обмен’]. Приём смещения и, в частности, смещение эпитета — исключительная принадлежность художественной речи. Соответственно, смещённый эпитет является частной разновидностью художественной метонимии. **Смещённый** (или **перенесённый**) эпитет определяется как «эпитет, синтаксические связи которого не совпадают с семантическими связями, так что по смыслу он относится не к тому слову, с которым связан синтаксически» [Арнольд 1990: 92]:

Идет-гудёт  
Зелёный шум,  
Зелёный шум, весенний шум!  
Играючи расходится  
Вдруг ветер верховой.

Н. А. Некрасов.

В приведённом примере *зелёный шум* — это шум зелёных ветвей, зелёных деревьев, зелёной листвы.

Словосочетание *зелёный шум* «объединяет» два смежных ощущения: зрительное и слуховое, словосочетание *белый запах* — ощущения зрительное и обонятельное. Такого рода связи между ощущениями иногда именуются **синестетическими**, а интерсенсорное восприятие объекта — **синестезией** [см.: Елина 2003: 30-35; Кундик 1997; Тарасова 1985; Чернейко 1995]. Синестезия «состоит в том, что образ, возбуждая одни чувства, влечёт за собой косвенное, ассоциативное участие других (что в результате позволяет получить целостное художественное представление об изображаемом предмете или явлении)» [Вартанов 1982: 22].

Поскольку в основе фигуры смещения лежит метонимический перенос, смещённый эпитет иногда называют **метонимическим** [см., например: Голуб 1997: 140; Сиротина 1980: 72-77].

### 3. 4. Перифраза

В сфере теоретического осмысления перифразы у нас накопилось, пожалуй, больше вопросов, чем ответов. Чем отличается перифраза по своему устройству от неоднословных единиц других типов — к примеру, таких, как *поднять на кого-либо руку, произвести ремонт?* Как отличить образную перифразу от логической, метафорическую — от метонимической? Каково отношение перифразы к фразеологии? Зачем в языке существуют

перифразы, каково их назначение? Попробуем дать ответ на эти и некоторые другие вопросы, которые нередко приходится слышать от учащихся и которые в современной теоретической и, соответственно, учебной литературе освещены, на наш взгляд, не вполне достаточно.

**Перифраза** (от греч. *periphrasis* «окольная речь»; в старинных риториках этот термин переводился как *околичнословие*) представляет собой описательный оборот, образуемый для замены какого-либо общепринятого наименования: еще Б. В. Томашевский, говоря о назначении перифразы, определил последнюю как «типичный способ избежать называния обычным словом» [Томашевский 1996: 66].

Посредством перифразы можно обозначить предмет по одному, а иногда и по целому ряду характерных для него признаков: *Пиши ко мне хотя для того, что я в отчизне галушек, вареников, волов, мазанок и чубов* (Письмо К. Батюшкова Н. И. Гнедичу от 10 июля 1815 г.). Чем более характерен подмеченный признак, тем более удачна и выразительна сама перифраза.

**По своему устройству** перифраза похожа либо на фрагмент кроссворда (*автор романа «Война и мир»*; ответ: Лев Толстой), либо на загадку (*лесная флейта*; отгадка: иволга). В структуре перифразы можно выделить две части: ядерную и ключевую. К л ю ч е в а я («отгадочная», конкретизирующая) часть **прямо** называет какой-либо характерный признак обозначаемого объекта и тем самым обеспечивает возможность более или менее однозначной расшифровки перифразы: *ночное светило, царица ночи* (= луна), *дневное светило* (= солнце). Я д е р н а я часть перифразы **косвенно**, иносказательно – метафорически (*царица ночи*) либо с помощью более широкого по значению слова (ср. Фонвизин и *автор «Недоросля»*), в частности, родового наименования (ср. луна и *ночное светило*) – указывает на обозначаемый объект. Такой характер содержания ядерной части превращает перифразу в «обиняк, намёк, иносказательную речь» [Даль 1994: 18]. Если ядерная часть не очень информативна, она может быть устранена посредством метонимического свертывания перифразы (*люди в белых воротничках* → *белые воротнички*), однако это происходит не всегда (ср. *люди в белых халатах*).

**По характеру номинации** перифразы принято подразделять на образные и логические. **Образные** перифразы основаны на метафоре (*царь зверей, лесная флейта*) или метонимии (*голубые береты, белые воротнички, медленная смерть*), **логические** – на переносе с более широкого понятия на более узкое, в частности, на переносе «с рода на вид» [Аристотель 1957: 109], состоящем в замене видового наименования родовым, ср. *Погасло солнце и Погасло дневное светило* (А. С. Пушкин); *Луна и звезды вышли на небо* и *Вышли на небо светила* ночные (Н. А. Некрасов). Считается, что логические перифразы лишены образности; именно поэтому некоторые ученые называют их н е о б р а з н ы м и.

Разведение номинативных типов перифраз, представляющее сложность даже для специалистов, возможно только с помощью трансформационного анализа. Метонимическая перифраза может быть легко превращена в логическую путем развертывания (а именно – восстановления ядерной части): *белые воротнички* → *люди в белых воротничках*, *голубые береты* 'десантники' → *воины в голубых беретах*, *медленная смерть* 'наркомания' → *болезнь, несущая медленную смерть*. Компаративная развертка или хотя бы возможность пояснения через сравнение свидетельствуют о том, что мы имеем дело с метафорой: *царь зверей* → *лев как царь среди зверей*. Логические перифразы развертыванию не поддаются.

Перифразирование, как известно представляет собой «определение предмета вместо его прямого называния» [Томашевский 1983: 230]. Подобные определения **по степени номинативной адекватности** подразделяются на: 1) т о ч н ы е, фиксирующие существенные признаки объектов: *подняться в воздух* 'взлететь', *подняться на ноги* 'встать'; 2) н е т о ч н ы е, фиксирующие несущественные признаки объектов: *царь зверей, лесная флейта, остров свободы* [ср.: Ивин, Никифоров 1998: 248]. Неточная перифраза называет такие признаки объекта, которые не входят в типовое представление о нем и потому не отражаются в научных определениях, в частности, в словарных дефинициях, ср. *черное*

*золото* и «ископаемое твердое горючее вещество растительного происхождения». В дефиниции, выписанной нами из словаря С. И. Ожегова, не содержится указаний ни на цвет, ни на особую ценность угля как топлива. Таким образом, неточная перифраза, в отличие от точной, находится с перифразируемым словом в отношениях уточнения, информационного восполнения.

Довольно разнообразны функции, в которых используются перифразы; соответственно, вполне возможна их **функциональная классификация**.

1. Приведем пример употребления перифразы в пояснительной функции: *Розвальни – нечто среднее между дровнями и санями – служили для возки негромоздкой поклажи, для будничной и дальней езды* (В. Белов).

Для определения (пояснения) значений слов специально предназначены т о ч н ы е логические перифразы, именуемые **логическими дефинициями** (лат. *definitio* ‘определение’); последние широко используются в толковых словарях. Логическая (или родо-видовая) дефиниция состоит из двух частей:

1) слова-идентификатора, называющего ближайшее родовое понятие, напр.: «Лететь – п е р е д в и г а т ь с я по воздуху», «Глаз – о р г а н зрения»;

2) одного слова-конкретизатора, обозначающего основной признак объекта: «Лететь – передвигаться п о в о з д у х у», «Глаз – орган з р е н и я», либо нескольких слов-конкретизаторов, обозначающих ряд существенных признаков объекта: «Кресло – ш и р о к и й стул с р у ч к а м и - п о д л о к о т н и к а м и».

Как видим, перифраза «вместо отвлечённого слова ставит образ» [Потебня 1990: 170]; именно это свойство, видимо, и делает перифразу удобным средством пояснения.

2. Используются перифразы и в оценочной функции: *каменные джунгли, черное золото* и т. д. **Оценочные** перифразы характерны для газетной речи («газетные» перифразы собраны в словаре: [Новиков 1999]).

3. Перифраза дает возможность избежать тавтологии. Так, в стихотворении А. С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных» читаем: *Гляжу ль на д у б уединенный, Я мыслю: п а т р и а р х лесов Переживет мой век забвенный, Как пережил он век отцов*. Описательный оборот, образованный поэтом, избавил от необходимости дважды повторить либо слово *дуб*, либо местоимение *он*.

4. В художественной речи перифраза часто выполняет декоративную функцию: *розоперстая Эос* (вм. *заря*), *царица ночи, лесная флейта* и др. Такие перифразы называются **поэтическими**.

5. В игровой функции (с расчетом на комический эффект) используются так называемые **шутливые** перифразы, напр., *рыцарь вырезки* (вм. *мясник*), *лицевая часть головы* (вм. *лицо*; перифраза Ю. Германа), *нюхательная часть тела* (Н. В. Гоголь).

6. **Эвфемистические** перифразы употребляются «для избежания выражений низких и неблагородных» (Н. И. Греч): *Купфер, как и следовало ожидать, попал в её дом и стал к ней близким... злые языки уверяли: слишком близким человеком* (И. С. Тургенев).

Возможна и **тематическая классификация** перифраз – «по объектам перифразирования» [Грехнева 1996: 54]. Такими объектами часто становятся имена собственные известных лиц: учёных (*холмогорский мужик, холмогорский рыбарь* в.м. *Ломоносов*), государственных деятелей (*маленький корсиканец* в.м. *Наполеон, вождь мирового пролетариата* в.м. *Ленин*), поэтов (*певец Фелицы* в.м. *Державин*) и др. Перифразы имен собственных называются **апеллятивными**, а стилистический приём замены имени собственного такой перифразой – **антономазией** (от греч. *antonomasia* переименование).

Объектами перифразирования могут стать наименования городов (*город на Неве*), стран (*Туманный Альбион* в.м. *Британия*), материков (*черный континент*) гор, (*крыша мира* в.м. *Памир*), других географических объектов; соответствующие перифразы называются **топонимическими**.

Некоторые из подобных объектов (актуальных, важных для носителей языка) вызывают особенно активное образование перифраз: *Санкт-Петербург – северная столица,*

северная Пальмира, северная Венеция, град Петров, град Петра и др. Довольно значительным является количество перифраз, используемых для именовании ипостасей Святой Троицы: *Отец небесный, Господин Неба и Земли, Господин Жатвы, Царь небесный* (евангельские перифразы для именовании Бога-Отца), *Судия земли, Живущий во веки* (библейские перифразы), *Вечный Отец* (А. С. Пушкин), *Творец небесный* (М. Ю. Лермонтов), *Зиждитель мира* (М. В. Ломоносов) и др.; *Сын Человеческий, Сын Давидов, Сын Бога Живого, Сын Божий* (евангельские перифразы для именовании Иисуса Христа). Как видим, перифразирование является довольно мощным источником синонимии.

**По степени освоенности** языковой системой перифразы можно подразделить на речевые (*нюхательная часть тела, патриарх лесов*) и языковые, то есть общеизвестные, освоенные языком, вошедшие в его лексикон (*люди в белых халатах, черное золото*). Перифразы, получившие статус языковых, иногда именуют **фразеологизированными**, тем самым подчеркивая их принадлежность к сфере фразеологии.

**По наличию/отсутствию в тексте перифразируемого слова** среди перифраз можно выделить **зависимые** и **самостоятельные**; последние (если это речевые перифразы) требуют для своей дешифровки определенной сообразительности. В германо-скандинавской поэзии такие перифразы-загадки назывались **кеннингами** (ср. шотл. *kenning* 'узнавание'): *лебедь пота шипа ран* (вм. *ворон*); данный термин используется и теперь.

Обильная эксплуатация самостоятельных перифраз лежит в основе так называемого **перифрастического стиля**, который был особенно характерен для для сентиментализма: *Грозная царица хлада воссела на ледяной престол свой и дохнула выюгами на русское царство, то есть зима наступила* (вынужден пояснить Н. М. Карамзин), а также для русского романтизма: *Все прочие офицеры разошлись по каютам, но сын Эскулапа [военврач Стеллинский], по достохвальной привычке, остался для химического разложения вновь привезенного портвейна* (А. Бестужев-Марлинский). Использование самостоятельных перифраз нередко вступает в противоречие с требованием ясности речи [ср. трактовку А. И. Фёдорова 1985: 87-88], что отражено в следующей известной оценке романтизма, которую, на наш взгляд, вполне можно отнести и к сентиментализму:

Так он писал **темно** и вяло  
(Что романтизмом мы зовём).

А. С. Пушкин

**По наличию/отсутствию контакта** с перифразируемым словом среди зависимых перифраз можно выделить 1) дистантные перифразы; 2) присловные, используемые при перифразируемом слове в следующих синтаксических функциях: 1) как сказуемое: *Лев – (это) царь зверей*; здесь перифразируемое слово и перифраза находятся в отношениях к о р д и н а ц и и; 2) как приложение (*маленький корсиканец Наполеон, царица ночи луна*), в том числе – как обособленное приложение: *Ты мне душу тронул, слово ей, Маленький волшебник белой рожи* (А. Поперечный). В этом случае перифразируемое слово и перифраза находятся в о п р е д е л и т е л ь н ы х отношениях.

При **позиционной классификации** зависимые перифразы можно подразделить на те, которые следуют за перифразируемым словом, и те, которые ему предшествуют. Фигура предварения слова соответствующей перифразой называется **пролепсой**, или **пролеписом** (греч. *prolepsis* предчувствие): Ужален **небольшою Крылатой** я змеей, Которая пчелою Зовется у людей (Г. Р. Державин).

**В деривационном отношении** перифраза может быть простой и сложной. Сложная перифраза образуется из двух и более простых, напр.: *бледные обитатели каменных джунглей* 'горожане' < *бледные обитатели города* + *каменные джунгли*. Многие древнескандинавские кеннинги строились посредством нескольких деривационных шагов: *шип ран* 'меч' > *пот шипа ран* 'кровь' > *лебедь пота шипа ран* 'ворон' (пример Р. А. Будагова).

**По количеству компонентов** среди перифраз можно выделить двусловные (*царь зверей*), трехсловные (*нюхательная часть тела*) и др. Минимальный (и самый



распространенный) количественный тип перифраз – двусловные; поликомпонентные перифразы встречаются реже.

**По частеречной принадлежности** перифразы обычно подразделяются на субстантивные и глагольные. Глагольные перифразы, по нашему мнению, целесообразно отличать от **описательных предикатов** (иная точка зрения представлена в работах: [Балли 2001: 94; Шанский 1963: 67-68; Шубина 1973: 89-91] – глагольно-именных словосочетаний, синонимичных однокоренным глаголам (ср. *подвергать критике* и *критиковать*, *производить ремонт* и *ремонттировать*, *принимать пищу* и *питаться*). Характерная особенность описательного предиката, или расщепленного сказуемого, проявляющаяся при сопоставлении с синонимичным ему глаголом – более серьезные возможности в плане лексической сочетаемости, ср. *подвергнуть резкой (нелицеприятной, уничтожающей) критике* и *\*нелицеприятно, \*уничтожающе критиковать*. Эта функциональная особенность описательных предикатов, во-первых, оправдывает их существование в лексико-фразеологической системе языка, во-вторых, противопоставляет их перифразам, у которых, как это было показано выше, совершенно иные функции в речи.

Глагольное перифразирование желательно отличать и от так называемого металеписа [ср. греч. *metalepsis* ‘перемена, обмен’] – разновидности глагольной метонимии, представляющей собой обозначение одних действий, явлений и ситуаций через другие, смежные, так или иначе с ними связанные. Посредством этой фигуры речи ситуацию можно обозначить: 1) по предшествующему действию: *взяться за оружие* ‘начать войну’, *поднять на кого-л. руку* ‘ударить’, *поставить к стенке* ‘расстрелять’ 2) по действию, сопровождающему или составляющему эту ситуацию: *илепать* (по коридору) ‘идти’, *щелкать* (семечки, орехи) ‘грызть’, *махать кулаками* ‘драться’, *орудовать веслами* ‘грести’; 3) по результату: устар. *высок. преломить копьё с кем-л.* ‘сразиться’ и др. С помощью металеписа возможно обозначение реальных ситуаций через ситуации ирреальные, в той или иной степени неправдоподобные, например, *Ему медведь на ухо наступил* в значении ‘У него плохой слух’, *сосчитать ступеньки* ‘упасть’ и т. д. Если предположить, что выражения типа *поднять на кого-л. руку* и *сосчитать ступеньки* являются метонимическими перифразами, то они должны, согласно сформулированному выше правилу трансформационного анализа, поддаваться превращению в логические перифразы путем развертывания; этого, однако, не происходит, ср.: *белые воротнички* → *люди в белых воротничках*, но: *сосчитать ступеньки* → ? Невозможность трансформации говорит о том, что металепис и перифраза различаются по своему устройству.

Умение составлять перифразы – важная черта индивидуального стиля, определяющая его богатство и разнообразие. Перифразы образуются по определенным синтаксическим образцам, например: «родовое имя + конкретизирующее прилагательное» (*ночное светило, дневное светило*), «родовое имя + род. п. конкретизирующего имени существительного» (*светило ночи, светило дня*), «слово *невец* + род. п. темы» (*невец Фелицы* в м. *Державин*, *невец Литвы* в м. *Мицкевич*) и мн. др. Каждая из подобных моделей лежит в основе ряда одноструктурных (построенных по одному образцу) перифраз; количество перифраз, составляющих такой ряд, характеризует продуктивность модели. Очень продуктивны модели перифразирования на основе **прономинции** (лат. *pronominatio* ‘переименование’) – стилистического приёма, состоящего в замене нарицательного имени собственным: *русский Пинкертон, второй Обломов; Пеле мотоболы, Моцарт рисунка* и т. д. [см.: Андреева 1999: 1; Квятковский 1966: 227].

### 3. 5. Цитирование, аппликация, аллюзия, парафраз (фигуры интертекста)

В сфере лингвистической терминологии, особенно в части некоторых новейших направлений, мы, к сожалению, зачастую «довольствуемся операциями над единицами, как следует не определёнными» [Соссюр 1977: 143]. Слова Ф. де Соссюра как нельзя более

применимы к понятийно-терминологическому аппарату в настоящее время самым активным образом изучаемого феномена интертекстуальности.

Любая теория начинается с определения базисных понятий; одним из таковых для теории межтекстовых взаимодействий является понятие **цитирования**, которое может быть определено (в узком смысле) как дословное воспроизведение фрагмента какого-либо текста, сопровождаемое ссылкой на источник. Данная дефиниция включает три компонента: идентификатор «воспроизведение фрагмента какого-либо текста» (1), а также конкретизаторы «дословность» (2) и «ссылка на источник» (3).

В соответствии со сферой его использования можно говорить о цитировании официально-деловом, научном и **литературном**; последнее используется как фигура выразительной речи:

Иных уж нет, а те далече,  
Как Сади некогда сказал  
А. С. Пушкин

Место литературного цитирования в системе приёмов, так или иначе связанных с опорой на чужую речь (фигур интертекста), может быть выявлено с помощью указанных выше трёх координат. Наиболее близка к нему **аппликация** (лат. *applicatio* ‘присоединение’) – приём, состоящий в использовании адресантом в качестве «строительных блоков» для собственного текста: 1) различного рода устойчивых выражений – фразеологизмов, пословиц, поговорок; 2) фрагментов (например, словосочетаний, фраз, стихотворных строк) текста, известного адресату (ср.: [Квятковский 1966: 47]). Вторая разновидность этой фигуры (т е к с т о в а я аппликация) связана с ассоциативной опорой на чужую речь. От цитирования данный приём отличается отсутствием ссылочной части: *У частного поверенного Зельтерского сплались глаза. Природа погрузилась в потёмки. Затихли ветерки, замолкли птичек хоры и прилегли стада* (А. П. Чеховым использована «вставка» из басни И. А. Крылова «Осёл и соловей»).

К сожалению, в специальной литературе цитирование и аппликация до сих пор не разведены ни концептуально, ни терминологически и обозначаются дублетными терминами *цитация*, *цитирование* (см., например [Фоменко 1999: 496-506]). Не способствуют разведению этих двух понятий и словарные определения цитаты как «дословной выдержки из какого-либо текста» [Большой толковый словарь... 1998: 1464; Словарь русского языка 1988, т. 4: 647]: в приведённой дефиниции отсутствует конкретизирующее уточнение «с указанием на источник», а без такого уточнения цитирование и текстовую аппликацию противопоставить невозможно.

Текстовая аппликация используется в расчёте на то, что адресат речи в с п о м н и т текст, послуживший источником «цитаты без кавычек» (Р. Барт). Именно поэтому такие цитаты называют *коммеморатами* (лат. *commemoratio* ‘вспоминание, напоминание’), *литературными реминисценциями* (лат. *reminiscentia* ‘вспоминание’). Ещё два термина этого же дублетного ряда – *литературная цитата* и *цитата-реминисценция* – указывают на связь текстовой аппликации со сферой цитирования; опорная функция художественного текста подчёркивается определением *литературный*.

При условии длительного многократного использования коммемораты превращаются в к р ы л а т ы е с л о в а [Гвоздев 1965: 86; ср. Месеняшина 1988: 294 и 295] – «переходящие из уст в уста выражения, которые отличаются от пословиц и поговорок [добавим: и устойчивых выражений всех иных разрядов. – В. М.] тем, что они являются цитатами, восходящими к определённому литературному источнику» [Боровский 1982: 3] При более ш и р о к о м понимании крылатых слов к их разряду причисляют не только литературные цитаты, но и онимы (*типа Дон Кихот, Ловелас* и др.) – на том основании, что и те и другие восходят к определённому литературному источнику. Здесь, однако, следует поставить вопрос о разведении фигур аппликации и той разновидности антономасии, которая заключается в экспрессивном использовании имени собственного в апеллятивном значении (иногда эта фигура речи, в соответствии с античной традицией, именуется п р о н о м и н а ц и е й). Думается, что наименования типа *Эскулап, Ловелас* и др. – как единицы о д

н о с л о в н ы е – не имеют отношения к сфере фразеологии (и, соответственно, крылатым словам), так что более логичной представляется позиция тех учёных, которые придерживаются у з к о г о понимания термина *крылатые слова* (и тем самым признают в качестве одного из критериев фразеологичности не только, к примеру, экспрессивность, но и сверхсловность регулярно воспроизводимой единицы).

Основной функцией текстовой аппликации является ассоциативная отсылка к опорному тексту (тексту-ассоциату) и обогащение авторской речи соответствующими коннотациями и образами. Наличие такой отсылки делает возможной классификацию крылатых слов по опорному тексту и, соответственно, подразделение их на библеизмы, шекспиризмы и т. д.

Выше было сказано, что отличительная особенность крылатых слов – мотивированность текстом; этим крылатые слова отличаются от фразеологических единиц других разрядов. Ещё С. И. Ожегов указал на то, что как только крылатые слова «освобождаются от “авторских” ассоциаций, они тут же входят в ряды “безымянных” фразеологических единиц языка» (таких, как безгрешные доходы, галантерейное обхождение и др.) [Ожегов 1974: 224-225].

Как видим, текстовая аппликация является мощным источником номинативных единиц языка (крылатых слов) и речи (коммеморат).

Рассмотрим соотношение текстовой аппликации и а л л ю з и и (франц. *allusion* ‘намёк’); последняя может быть определена как приём, состоящий в ассоциативной отсылке к известному для адресата факту виртуальной либо реальной действительности. В соответствии со своим источником (литературный текст, историческое событие и т. д.) аллюзии подразделяются на литературные, библейские, мифологические (эти три вида аллюзий можно назвать т е к с т о в ы м и), исторические и бытовые. Приведём пример литературной аллюзии: *Идёмте в городской сад. Я вам устрою сцену у фонтана* (слова Бендера, обращённые к с а м о з в а н ы м сыновьям лейтенанта Шмидта – Балаганову и Паниковскому – в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой телёнок»). В приведённой фразе можно увидеть намёк на сцену встречи С а м о з в а н ц а с Мариной Мнишек в драме «Борис Годунов» А. С. Пушкина (ср.: «Ночь. С а д. Ф о н т а н»).

И. Р. Гальперин отмечает, что в структурном плане аллюзия представляет собой «слово или фразу» [Galperin 1977: 187]. Здесь, однако, возникает вопрос, чем «фразовая» аллюзия отличается от текстовой аппликации. Думается, что основой аллюзии целесообразно считать только о д н о с л о в н у ю единицу (либо ряд однословных единиц, не отражающих лексико-грамматической структуры исходного текстового фрагмента).

Таким образом, текстовая аппликация представляет собой полное и точное воспроизведение части какого-либо текста (как минимум, словосочетания), аллюзия – фрагментарное, неточное; от цитирования (если учесть, что объектом цитации, как известно, может стать и отдельное слово) эти две фигуры речи отличает лишь отсутствие ссылочной части.

По некоторым параметрам сближается, а по некоторым – противостоит рассмотренным выше фигурам речи так называемый п а р а ф р а з, состоящий в изменении лексического состава какого-либо выражения или текста, известных адресату. Рассмотрим технику этого приёма на следующем примере из журнала «Вокруг света»:

До сих пор на Пятой авениде в ряду б ю с т о в великих сынов трёх Америк вслед за президентом США Линкольном можно увидеть А. Сомосу, основателя клана никарагуанских диктаторов. Два года в парламенте идут дебаты о его упразднении, **но бюст и ныне там**.

Выразительный эффект в данном конкретном случае основан на «обновлении» известной цитаты из басни И. А. Крылова «Лебедь, Щука и Рак» (*а воз и ныне там*; эти слова давно стали крылатыми). В **исходную** фразу вместо слова *воз* введено тематически ключевое (для данного микроконтекста) слово *бюст*; в результате произошла тематическая переориентация исходной единицы на текст, в который эта единица вводится. Лексически изменённую цитату иногда называют **фрактагой** (ср. лат. *fractus* ‘сломанный’) [Хазагерев, Ширина 1999: 278-279].

Замена не должна нарушать ритмико-синтаксическую структуру исходной фразы, должна быть **н е з а м е т н а** в этом отношении (особенно если роль исходной единицы играет стихотворная строка). Наиболее удачными в этом плане следует признать замены: 1) равносложным словом (*бюст* вм. *воз*); 2) близкозвучным словом: *Из **ворюг** в греки* (заголовок статьи в журнале «Профиль»; статья посвящена деятельности Андрея Козленка, вывезшего из России 187 миллионов долларов и арестованного в Греции); 3) созвучным словом: *Как **говорят** в народе, в семье – не без **Мавроди*** («Комсомольская правда»; статья об известном предпринимателе Сергее Мавроди). Таковой, в общих чертах, представляется нам техника парафразы.

Довольно сложным является терминологический аспект проблемы. Для обозначения анализируемой фигуры речи применяется целый ряд дублетных терминов одного этимологического гнезда: *парафраз*, *парафраза*, *перифраз* и *перифраза* (от греч. *paraphrasis*, *periphrasis* ‘пересказ’) [ср., например: Кормилов 1996: 151-152; Бабичев, Боровский 1982: 664-665; Квятковский 1966: 209-210; Земская 1996: 24], эти же термины используются и в значении ‘описательный оборот, образуемый для замены какого-либо общепринятого наименования’ (например, *корабль пустыни* вм. *верблюды*), причём за последним значением к настоящему времени довольно прочно закрепился термин *перифраз*<*a*>; другие единицы указанного выше дублетного ряда в данном значении используются редко. Целесообразным поэтому кажется присоединиться к тем учёным (например, Н. Т. Бабичев, Я. М. Боровский, С. И. Кормилов и др.), которые в первом из названных выше значений употребляют только термины *парафраз* и *парафраза*. В этом случае фонетические дублеты *парафраз*<*a*> и *перифраз*<*a*> оказываются противопоставленными не только в звуковом отношении, но и семантически, а фигура лексико-тематической трансформации известного адресату выражения или текста получает чёткое терминологическое обозначение – *парафраз*<*a*>, по своему содержанию отчасти соотносимое с литературоведческим термином *парафраз* ‘передача своими словами какого-либо текста, его адаптация’.

Вполне возможной представляется классификация разновидностей парафразирования по его объектам, которые можно подразделить на три класса.

1. Практически любые неоднословные единицы языка, в частности терминологические словосочетания: *оружие массового оболванивания* («Аргументы и факты»; < *оружие массового поражения*); поговорки: *Неча на иго пенять* («Культура»; < *Неча на зеркало пенять [коли рожа крива]*); артонимы: *Явление Владимира Вольфовича народу* («Комсомольская правда»; < «Явление Мессии народу», название картины А. А. Иванова). Парафразироваться могут пословицы, поговорки, фразеологизмы (так называемое **о б н о в л е н и е** фразеологизмов) и т. д. Приведём пример игрового парафразирования фраземы:

– Да, это **перст божий**.

– А я скорее согласен видеть в этом чей-то **шиш**, а не перст.

Н. С. Лесков

В подобных случаях вряд ли можно говорить о «цитировании» фразеологизма [Голуб 1997: 124] или, к примеру, поговорки [Шмелёва 1993: 39].

2. Фрагмент текста: цитата, коммемората, крылатые слова. Парафраз цитаты представляет собой случай так называемой **п с е в д о ц и т а ц и и**: *Иных зубов уже нет, как сказал Саади, по уверению Пушкина* (И. С. Тургенев). Парафраз коммемораты и крылатых слов вполне допустимо именовать – например, вслед за Е. А. Земской, – **к в а з и ц и т а ц и е й**.

3. Текст. Парафраз текста принято называть **травестированием**, **травести**, **травестией** (франц. *travestir* ‘переодевать’), **перепевом**. Сравним два следующих стихотворения.

Исходный текст:  
Горные вершины  
Спят во тьме ночной;

Производный текст:  
Пьяные уланы  
Спят перед столом;

Тихие долины  
Полны свежей мглой;  
**Не** пылит дорога,  
Не дрожат листы...  
**Подожди немного,**  
Отдохнёшь **и ты.**

М. Ю. Лермонтов

Мягкие диваны  
Залиты вином.  
Лишь **не** спит влюблённый,  
Погружён в мечты...  
**Подожди немного:**  
Захрапишь **и ты!**

А. Н. Апухтин

Основу шуточного стихотворения А. Н. Апухтина составляет «ритмико-интонационный макет» (выражение Ю. Н. Тынянова) лирического стихотворения М. Ю. Лермонтова, в которое посредством лексических замен «включена инородная тема» [Тынянов 1977: 289]. Сменилась лексическая база исходного текста, однако необходимый опознавательный минимум (ритмико-интонационный и синтаксический каркас, некоторые слова), соотносящий производный текст с исходным, остался.

В основе стихотворения М. Ю. Лермонтова лежит пейзажная лексика (*горные вершины, ночная тьма, тихие долины* и др.); основу стихотворения А. Н. Апухтина составляет лексика антропоцентрическая (*пьяные уланы, стол, вино, мягкие диваны*); её использование и превратило пейзажное описание в описание жанровой сцены.

Практикуемое отдельными учёными употребление терминов *травестирирование* и *травестия* применительно к иным объектам парафразирования (например, *травестирирование фразеологизмов*) не представляется желательным, поскольку приводит к терминологической путанице, а ввиду того, что объектом цитирования является исключительно фрагмент текста (а не весь текст), вряд ли можно признать удачным (хотя бы по своей внутренней форме) используемый некоторыми специалистами термин *квазицитация текста* в значении ‘травестирирование’.

Литературный парафраз, литературная аппликация и литературная аллюзия являются формами *реминисценции* – «присутствующих в художественном тексте “отсылок” к предыдущим литературным фактам: отдельным произведениям и их группам» [Хализев 1999: 253]. В более широком значении (как ассоциативная отсылка к тексту любой стилистической принадлежности) используется термин *текстовая реминисценция* [Супрун 1995]; в соответствии с характером опорного текста среди текстовых реминисценций можно указать такие их виды, как фольклорная, библейская и др.

Ассоциативные базы текстовых реминисценций рассмотренных выше форм настолько различны, что здесь, видимо, имеет смысл говорить о двух видах опорных текстов, каковыми являются: 1) текст-источник, служащий ассоциативной опорой для таких извлечений из него, как коммемораты, крылатые слова и аллюзивные вкрапления, и связанный с ними синтагматическими ассоциациями («часть ~ целое»); 2) исходный текст, служащий ассоциативной опорой для травестирированного текста и связанный с последним деривационными ассоциациями («производящее ~ производное»); именно поэтому можно говорить, к примеру, о внутренней форме травестийного текста.

Возможна классификация опорных текстов и по степени известности носителям языка.

1. Известные узкому кругу лиц, например, только коммуникантам – отправителю и получателю сообщения (к примеру, личное письмо). 2. Известные широкому кругу носителей языка в течение непродолжительного времени (газетные тексты, тексты выступлений политиков, рекламные тексты). 3. Известные широкому кругу носителей языка в течение длительного времени (Евангелие, Библия, произведения классической литературы, фольклорные тексты) – именно этот класс опорных текстов принято, вслед за Ю. Н. Карауловым, называть *прецедентными*; последние определяются группой исследователей из МГУ как «хорошо знакомые любому среднему члену национально-культурного сообщества» [Гудков, Красных, Захарченко, Багаева 1997: 107; ср.: Караулов 1999: 155].

Текст, послуживший основой для аппликации, аллюзии или парафразы, должен быть обязательно известен получателю сообщения; в этом плане наиболее прочной опорой

указанных фигур считается прецедентный текст. Выразительный эффект приёмов, связанных с опорой на текст, не будет нулевым, если хотя бы один из их возможных адресатов знает текст-ассоциат; в противном случае «никакого диалога с автором не возникает. Он [адресат. – В. М.] не видит “текста в тексте”, а иной раз может испытать недоумение и даже раздражение; возникает минус-эффект коммуникации», – справедливо считает Е. А. Земская [Земская 1996: 159]. Если автор не вполне уверен в «прецедентной компетенции» читателя, он может использовать различного рода предтекстовые опоры – к примеру, на соответствующую литературную цитату, предваряющую парафраз:

Затем рыжий разбойник ухватил за ногу курицу и всей этой курицей плашмя, крепко и страшно так ударил по шее Поплавского, что туловище курицы отскочило, а нога осталась в руках Азазелло. **Всё смешалось в доме Облонских, как справедливо выразился знаменитый писатель Лев Толстой.** Именно так и сказал бы он в данном случае. Да! **Всё смешалось в глазах у Поплавского.**

М. Булгаков

Заметим, что цитируемый текст может быть совершенно неизвестен адресату. На этом, кстати, основан один софистический приём (разновидность аргумента к авторитету) – так называемое **ложное цитирование**, когда придуманная, несуществующая цитата, служащая для подтверждения нашего тезиса и приписываемая определённому авторитету в соответствующей области, «выдаётся за истинную»; с этой же целью используется «ложный факт, ложное обобщение» и т. д. [Поварнин 1990: 115].

В современной специальной литературе термин *цитирование* довольно часто используется в неоправданно широком смысле, обозначая практически все описанные выше способы использования чужой речи, чужого слова. В этом случае под цитированием (или цитацией) понимается любая форма межтекстового взаимодействия, определяемого как «“подключение” к другим текстам, другим кодам (сфера *интертекстуальности*), связанное тем самым с обществом, с Историей, но связанное не отношениями детерминации, а отношениями цитации» [Барт 1994: 424]. Такое (на наш взгляд, аморфное) понимание цитации, ведущее к трактовке любого текста как «мозаики цитаций» [Кристева 1995: 99], не способствует ни размежеванию, ни, соответственно, адекватному анализу различных видов цитирования и текстовых реминисценций по названным выше параметрам.

### 3. 6. Игра на внутренней форме

Этот приём примыкает к фигурам экспрессивной деривации, поскольку «высвечивает», восстанавливает словообразовательную структуру, а иногда «реанимирует» полузабытую и даже полностью забытую деривационную историю соответствующего слова. «Внутренняя форма слова, — отмечает В. А. Звегинцев, — если она ещё доступна языковому чувству, может быть иногда нарочито подчеркнута в целях придания речи большей выразительности» [Звегинцев 1957: 195], например:

Все **наместники** на месте

В царстве голого короля.

Б. Окуджава

Такое «подчёркивание» именуется **игрой на внутренней форме, актуализацией внутренней формы**, реже – **обнажением внутренней формы**. Актуализируя внутреннюю форму, автор «как бы ищет и открывает в слове его “ближайшие этимологические значения”, которые для него ценны не своим этимологическим содержанием, а заключёнными в них возможностями образного применения» [Винокур 1959: 249].

Данная фигура речи используется в следующих функциях.

1. В оценочно-характеризующей функции. Как пример приведём эпиграмму Л. Трефолева на К. Победоносцева (в XIX веке последний служил прокурором в синоде):

**Победоносцев** — для синода,

Обедоносцев — для двора,

Бедоносцев — для народа

И Доносцев — для царя.

В этом четверостишии наблюдаем довольно любопытное взаимодействие двух фигур. Если в первой строке актуализируется реальная внутренняя форма онама *Победоносцев*, то далее фамилия прокурора вплетена в ложноэтимологическую цепочку *Победоносцев* > *Обедоносцев* > *Бедоносцев* > *Доносцев*, члены которой связаны отношениями последовательной ложноэтимологической деривации. Последняя, как известно, лежит в основе **логогрифа** [греч. *logos* ‘слово’, *griphos* ‘сеть’] – речевого жанра, построенного «путём подбора таких слов, последовательное сочетание которых даёт картину постепенного убывания звуков (или букв) первоначального длинного слова» [Квятковский 1966: 146].

2. В игровой функции, в частности с расчётом на комический эффект. В этом, как и в предыдущем случае, нередко подчёркивается либо соответствие, либо несоответствие названия объекту — как, например, в следующей шуточной загадке:

— Почему **чёрная** смородина **жёлтая**?

— Потому что **зелёная**.

Приведём ещё один случай шуточного обыгрывания несоответствия названия объекту. Летом 1998 года по радио было передано сообщение о крушении близ берегов Шотландии грузового судна. Как выяснилось, команду составляли сирийцы, карты на корабле были российского производства (хотя ни один человек на корабле ни слова не знал по-русски), а капитаном был бедуин, объяснявшийся с командой в основном с помощью знаков и «ранее управлявший лишь кораблём пустыни» (Радио «Россия», 15 июля 1998 г.).

3. В художественной речи актуализация внутренней формы применяется в целях образного обогащения текста:

Бегут по морю голубому

**Барашки** белые, резвясь.

И. Северянин

«Слово особенно звучит, — отмечает В. Хлебников, — когда через него просвечивает иной, “второй смысл”, когда оно стекло для смутной, закрываемой им тайны, спрятанной за ним. Тогда через слюду обыденного смысла светится второй, сверкая тёмной избой в окне слов». Слово *барашки* в значении ‘гребни волн’ уже не связывается в сознании большинства носителей русского языка с образом реальных барашков — бегущих или резвящихся в поле. Это стёртая метафора, практически утратившая свою внутреннюю форму. Внутренняя форма такой метафоры может быть актуализирована средствами контекста; этот приём именуется **обновлением метафоры**, а также **реконструкцией метафоры**.

Обыгрывание забытой или неизвестной большинству носителей языка внутренней формы слова (а точнее – его деривационной истории) называется фигурой **этимологии**. Марина Цветаева (ср. лат. *mare* ‘море’, *marina* ‘морская’), используя данную фигуру речи, так пишет о своём имени:

Но имя Бог мне иное дал:

Морское оно, морское!

Разновидностью игры на внутренней форме является **буквализация** — нарочито-буквальное употребление слова или устойчивого выражения: **Коренастые деревья, обуреваемые ветром, рвались прочь отсюда** (А. Белый); ср. также:

А там, в торжественном покое,

**Разоблачённая** с утра,

Сияет Белая Гора,

Как откровенье неземное.

Ф. Тютчев

Приём буквализации нередко используется в игровой функции: *Скоро лето. Время солнца, тепла и заслуженного отдыха* (А. Курляндский, А. Хайт).

Как известно, «есть люди, склонные ощущать внутреннюю форму слабее или сильнее средней нормы» [Ермакова, Земская 1985: 520]. Приёмы игры на внутренней форме, особенно фигуры реконструкции и этимологизирования, используют прежде всего те носители языка, которые проявляют интерес к деривационным связям слов и,

соответственно, «чувствуют» эти связи. Суть рассмотренных приёмов замечательно выразил Д. Самойлов:

Люблю обычные слова,  
Как неизведанные страны.  
Они понятны лишь сперва,  
Потом значенья их туманны.  
Их протирают, как стекло.  
И в этом наше ремесло.

Внутренняя форма слова может быть актуализирована разными способами (ср: Хижняк 1975: 96 и 97; Хижняк 1976: 37 и 42]. Укажем некоторые из них.

1. Восстановление сочетаемости производящего слова: *Бегут по морю голубому Барашки белые, резвясь*.

2. Восстановление смысловых и тематических связей производящего слова: *чёрная* [смородина] — *жёлтая* — *зелёная*.

3. Использование слова в непосредственном контакте с единицами того же словообразовательного гнезда: *Все наместники на месте; По части собак Собакин собаку съел* (Н. Задорнов). Морфемную структуру, отражающую деривационную историю слова, можно «высветить» и с помощью графических средств: *БезМЯТЕЖный город* (заголовок в газете «Вечерняя Москва»; пример Е. А. Земской), а также посредством слоговой парцелляции (на письме выраженной посредством дефисного членения): *Со-страдание испытывают, в основном, те, кто знает, что такое страдание* (М. Шагинян); *Природа каждой страны есть текст, исполнена смыслов, сокрытых в Матери-и* (Г. Д. Гачев) — в последнем случае подчёркнута этимологическая внутренняя форма слова *материя*, объединяющая его в одном этимологическом гнезде со словом *мать*. Иногда с этой целью используется «вращение слова» (термин В. Хлебникова): *Мыслящий инако* (заголовок в газете).

Говоря об использовании производных единиц, нельзя обойти вниманием один чрезвычайно распространённый речевой недочёт, который довольно часто отмечают авторы курсов стилистики и пособий по культуре речи, а также некоторых специальных статей [см., например: Воротников 1990], — впрочем, не используя ныне практически забытые термины *катахреза* (от греч. *katachresis* злоупотребление) и *ломаная метафора*. По нашим наблюдениям, существует две разновидности этой стилистической ошибки [Москвин 1998: 74].

Первая из них заключается в противоречии между внутренними формами сочетающихся слов, например: *Он засыпал меня потоком слов*. «Засыпать потоком нельзя, — отмечает в этой связи В. М. Жирмунский, — можно залить потоком» [Жирмунский 1996: 310] (или *засыпать песком*, — добавим мы); *Расцвет и закат Российской империи* (Название книги).

Вторая разновидность катахрезы (ломаной метафоры) состоит в противоречии между внутренней формой одного и смыслом другого слова в словосочетаниях типа: *ужасная красавица, страшно красив* (ср. *настоящая красавица, очень красив*), *мясорубка для овощей* (Из ценника); *Литературные вечера народного артиста СССР Василия Ивановича Качалова. 20 (вечером) и 21 (д н ё м)* (Афиша, привлёкшая внимание Р. А. Будагова).

Вряд ли можно согласиться с С. Е. Никитиной и Н. В. Васильевой в том, что основой катахрезы является только метафора [см.: Никитина, Васильева 1996: 84]. Катахреза может возникать и в случае неаккуратного использования метонимических наименований (*На стене висел Пушкин*, ср. *портрет Пушкина*), а также средств прямой номинации (*мясорубка для овощей*). Античные учёные, как известно, иногда именовали катахрезу «вынужденной метафорой», «ломаной метафорой». Однако из этого вовсе не следует то, что в основе катахрезы лежит метафора в современном (узком) понимании этого термина. Напомним, что в античной традиции под метафорой понимался л ю б о й перенос.

Катахреза считается речевой ошибкой (Цицерон именует ее «фигурой злоупотребления»); вместе с тем, в языке немало катахрез, к которым мы уже привыкли,



например, *красные чернила, розовое бельё, старый Новый год, путешествовать по морям, стрелять из ружья (стрелять — от стрела)* и др. «Древность, — отмечает А. П. Сумароков, — и безобразные речения благообразными делает» [Русские писатели... 1955: 43]. Принятые языком катахрезы с угасшей внутренней формой иногда именуется **обиходными**. Обиходная катахреза стилистической ошибкой не является.

В заключение отметим, что катахреза может быть нарочитой, то есть может использоваться как фигура речи: *Самое синее в мире Чёрное море моё* (Эстрадная песня 50-х гг.).

### 3.7. Ложное этимологизирование

Приём **ложного этимологизирования** заключается в приписывании внутренней формы слову, либо вовсе её не имеющему, либо имеющему совсем другую внутреннюю форму: *Ла Скала показывает оскал* («Собеседник»); *Мели, Емеля, твоя неделя* и др. Суть этого приёма, как справедливо указывает Г. О. Винокур, «состоит в установлении подобия семантического родства между разными словами через звуковое их сближение» [Винокур 1929: 311-312].

Ложное этимологизирование и описанная выше актуализация внутренней формы — приёмы, очень близкие по своей логической основе. И в том, и в другом случае ход мысли примерно таков: 1) «**Наместник** — значит, должен быть на месте» (игра на внутренней форме слова *наместник*); 2) «**Емелей** зовут — значит, языком мелет» (ложноэтимологическое осмысление имени собственного *Емеля*); этот же ход мысли наблюдаем в некоторых народных поверьях и приметах: «Женился в **мае** — всю жизнь маять ся будет», «Видеть во сне **вино** — быть обвинённым, **груши** — грустить»; «В **апреле** земля преет».

И в том, и в другом случае стилистический эффект чаще всего одинаков (ср.: [Хижняк 1975: 95]), что, в частности, доказывается возможностью использовать как приём языковой игры и действительно существующую (реальную), и ложную внутреннюю форму одного и того же слова, ср.: *дугатая радуга* (С. Кирсанов) и *Радуга радует* (Статья о детской изостудии «Радуга»). Приведём любопытный пример взаимодействия этих двух приёмов в пределах одного контекста: «**Немец**» = «*н е м о й*», «*н е м ы*» тут слышится. «*Мы*» — всегда ближайшая мерка и эталон «человека» вообще (Г. Д. Гачев).

По нашим наблюдениям, существует две техники ложного этимологизирования.

1. Нарочитое ложноэтимологическое переосмысление слова — например, посредством контекстуального соотнесения со словами «чужой» тематической сферы. В этом случае окказиональное («ложноэтимологическое») значение слова обычно опирается на предтекст. В романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой телёнок» есть следующая сцена. Некий мужичок приносит в контору «Рога и копыта» мешок с рогами:

— Р о г а кто будет принимать? — спросил он, сваливая кладь на пол.

Великий комбинатор косо посмотрел на посетителя и его добро. Это были маленькие кривые грязные р о г а , и Остап взирал на них с отвращением.

— А товар хороший? — осторожно спросил начальник отделения.

— Да ты посмотри, рожки какие! — загорячился мужик, поднося жёлтый рог к носу великого комбинатора. Р о ж к и первый сорт. Согласно кондиций.

Кондиционный товар пришлось купить. Остап напоминал человека, зря потерявшего пятнадцать рублей.

— Если Паниковский пустит еще одного рогоносца, — сказал Остап, дождавшись ухода посетителя, — не служить больше Паниковскому.

Общеязыковое значение слова *рогоносец* — «обманутый муж», окказиональное значение, опирающееся на предтекст — «человек, который принёс рога». В приведённом контексте эти значения вступают в конфликт, на что, собственно говоря, и рассчитан данный стилистический приём.

Ложноэтимологический окказионализм может опираться не только на левый контекст (предтекст), но и на правый; в этом случае приём усиливается **эффектом обманутого**

**ожидания:** Ноздрёв был в некотором отношении **исторический** человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без *истории* (Н. В. Гоголь).

Переосмыслению могут быть подвергнуты не только слова, но и их отдельные части. Такие фрагменты могут быть выделены средствами графики: *ТРИкотаЖ* (Из рекламы), с помощью замены омофоничным знаком – к примеру, как в моностихе А. Шепетчука *АсиммеЗчные неи100вством 40и* или шуточном стихотворении В. Хотомской «100-сто»):

У про100го 100рожа  
 Непро100рный дом;  
 Ча100 в нем 100ножка  
 Бродит под 100лом.  
 Вме100 двух не про100  
 Вычистить все 100.  
 100лько чи100й обуви  
 Не носил никто.  
 У про100й 100ножки  
 100ит по100ять.  
 И у той 100ножки  
 Опыт перенять.

Этот же эффект возникает в результате соотнесения переосмысляемой части слова с тематически или семантически близкой единицей. Как пример приведём шутку, которую в прежние времена (когда в гимназиях изучали латынь) знал каждый гимназист: *Почему плюсквамперфект, а не плюскнимперфект?* Назовём данный приём **ложноэтимологическим членением** слова.

Еще один приём выделения переосмысленных частей лексемы В. Хлебников удачно назвал «вращением слова». Эта фигура речи использована в старом гимназическом каламбуре *падение сов* (из *совпадение*) [Григорьев 1983: 124].

К фигурам ложного этимологизирования отнесём и так называемый **нотарикон** [лат. *nota* ‘знак, буква’], состоящий в трактовке какого-либо слова как аббревиатуры. «Наиболее известный случай применения принципа нотарикона – обычай ранних христиан толковать слово *ichtis* (греч. “рыба”) как *Iesus Christos Theu Yios Soter* (“Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель”)» [Аверинцев 1997: 216].

Ещё один способ связать слово с тем или иным смыслом – чтение наоборот:

Наоборот прочтите **ропот** –  
 И обозначится **топор**.  
 В. Шефнер

Возможность обратного прочтения дают: 1) словесные пары типа *ропот* – *топор*, *ценен* – *ненец* и др.; 2) лексемы типа *казак* и *ротор*, допускающие одинаковое прочтение как слева направо, так и справа налево. Слова указанных двух классов, связанные отношениями **палиндромии**, именуются **палиндромными**, или **словами-палиндромами** [ср. греч. *palindromeo* ‘бегу назад’]. Подбор палиндромных слов может быть использован как языковая игра; в качестве примера приведём следующий текст А. Вознесенского:

ПОТ-ПОТ	ТОП-ТОП
ПОТ-ПОТ	ТОП-ТОП
ИДИ	ИДИ
ИДИ	ИДИ
ВОТ	ТОВ.
«ВОЛГУ»	УГЛОВ
О К ЧЕРТУ	УТРЕЧКО
ЛИДУ	УДИЛ

...нину б ха, ха	бунин... ах, ах
алимен тен я – 007 иди унижу к голод	немила нет 700 R иди к ужину долг
ремарк	крамер
иди иди -и в никуда	иди иди ви- адукин

Видимо, именно к такой словесной игре генетически восходит речевой жанр, именуемый **палиндромом** (этот игровой жанр известен также как **палиндромон**, **перевертень** и **перевёртыш**; в XVII-XVIII вв. палиндром именовали **рачьими стихами** [калька латинского термина *carmen cancrinum*]). Палиндром представляет собой фразу или текст, дающие возможность одинакового прочтения в обе стороны: *Ненец ценен; Лом о смокинги гни комсомол!* (И. Фоянков), *А луна канула* (А. Вознесенский), *Аргентина манит негра* (Н. Булгаков) и др. [подробнее см.: Береговская 1999]. Как пример палиндромного текста приведём стихотворение С. Кирсанова «Лесной перевертень»:

Летя, дятел  
ищи пищи.  
Ищи, пищи!  
Веред дерев  
ища, тащи  
и чуть стучи  
носом о сон.

Буди дуб,  
ешь еще.

Не сук вкусен –  
червь в речь,  
тебе – щebet.

Жук уж  
не зело полезен.  
Личинок кончил?  
Ты – сыт?  
Тепло ль петь?

Ешь еще  
и дуди  
о лесе весело.

Хорошо. Шорох.  
Утро во рту,  
и клей елки  
течет.

Жанр палиндрома накладывает существенные ограничения на выбор слов, поэтому палиндромные тексты редко бывают удачными.

2. Второй способ наделить слово «чужой» внутренней формой — замена части этого слова близкозвучной или созвучной единицей, ср. *приватизация* и *прихватизация* (нарочитое ложноэтимологическое и с к а ж е н и е слова).

Приём ложного этимологизирования используется в следующих целях.

1. В оценочно-характеризующей функции: *прихватизация* (характеристика приватизации), *исторический человек* (о Ноздрёве).

2. С расчётом на комический эффект. В этом случае часто подчеркивается либо соответствие, либо несоответствие названия объекту. Приведём пример из романа В. Крестовского «Петербургские трущобы»:

Средний этаж фасадного наружного флигеля сполна занят трактирным заведением, над внешним входом коего висит почернелая вывеска с надписью, лаконически гласящей: «**Заведение**».

Однажды я полюбопытствовал узнать у одного своего трущобного приятеля, почему этот трактир не имеет какого-нибудь особенного имени, вроде «Синопа», «Полтавы», «Китая», а по вывеске знаменует себя просто **заведением**?

— Да на что ему еще имя? — отвечивал приятель. Ему, кроме только как «заведение», никакого иного имени и не нужно, потому, как ежели заведёшь туда подходящего гостя, то уж сам себя он не выведет.

Попытка привести содержание слова в соответствие со своеобразно понятым наименованием лежит в основе жанра шуточных толкований: *капельмейстер* — самогонщик, *куропатка* — ненормальная курица, *баталия* — возглас похудевшей женщины, *мышьяк* — чудо селекции (М. Дубовский. Толкования слов).

Те, кто читал рассказ Теффи «Взамен политики», помнят описание одной старой игры, также основанной на ложном этимологизировании:

В комнату влетел краснощекий третьеклассник-гимназист и громко закричал:

— Скажите: отчего гимн-азия, а не гимн-африка?

Данную функциональную разновидность ложного этимологизирования иногда называют **шутливым (комическим) переосмыслением**.

3. В художественной речи ложное этимологизирование применяется в целях ассоциативно-образного обогащения текста:

Знала ли что? Или в Бога ты верила?

Что там услышишь из песен твоих?

**Чудь** на чудила, да **Меря** на мерила

Гатей, дорог да столбов верстовых...

А. Блок

Как видим, «поэтическая рефлексия оживляет в языке мёртвое, мотивирует немотивированное» [Винокур 1959: 249]. Ложное этимологизирование, используемое как приём образного обогащения художественного текста, именуется **поэтической этимологией**; данная фигура речи именуется также **художественной этимологией**. Поэтическая этимология, по справедливому мнению М. Л. Гаспарова, создаёт «рябь смежных значений, которая делает стихотворение богаче и многозначнее» [Гаспаров 1997: 265]. «Всплеск» таких значений даёт многократное ложноэтимологическое осмысление одного и того же слова:

Пусти меня, отдай меня, **Воронеж**, —

Уронишь ты меня иль проворонишь,

Ты выронишь меня или вернешь, —

Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож!

О. Мандельштам

Не очень большим преувеличением выглядит на фоне подобных примеров утверждение Г. О. Винокура о том, что в поэтическом языке «всё стремится стать мотивированным со стороны своего значения» [Винокур 1959: 248].

Здесь особо отметим, что следует различать ложное этимологизирование (фигуру речи) и так называемую **народную этимологию** (речевую ошибку). Одна из разновидностей последней заключается в переосмыслении слова под влиянием ассоциаций по близкозвучию и нередко приводит к неправильному словоупотреблению. В этом плане очень любопытной представляется история старославянизма *куща*. Первоначальное значение слова — «жилище, хижина». Так, в Евангелии от Матфея читаем: *Сделаем здесь три кущи: тебе одну, и Моисею одну, и одну Илии* (17; 5).

Первый случай неправильного употребления слова *куща* имеет место в одном из стихотворений Н. М. Карамзина: *В безмолвной куще сосн густых, Согбенных времени рукою...* А. С. Шишков задаётся по этому поводу вопросом: «*Куща* ничего другого не значит, как шалаш или хижина; что же такое *кущи сосн?*» «У Н. Карамзина, — отмечает Е. С. Копорская, — встречается и другой пример неправильного употребления этого слова в стихотворении «Осень» в первой редакции: *Пение в куцах умолкло...* В издании сочинений Карамзина 1803 г. слово *кущи* заметно *рощами*» [Копорская 1988: 194].

Своим переосмыслением славянизм *куща* обязан близкозвучным словам *роща*, *чаща*, *пуща* и *куст*, входящим в тематическую группу «Растения» (аналогия со словом *куст* поддерживается, на наш взгляд, не только тождеством начальных звуков, но и привычным чередованием *ст-щ*, ср. *пустить* — *пущу*, *растить* — *ращу*, *часто* — *чаще*, *куститься* — *кущение*). В XIX веке, вследствие регулярного неправильного употребления, паразитарное значение «листва, крона дерева (деревьев)» закрепилось за словом *куща*, а в XIX веке это значение уже фиксируется словарями наравне со значением «шатёр, хижина, жилище» — первоначально единственным.

Ещё одна разновидность народной этимологии — искажение слова, которое заключается в замене какого-либо его фрагмента близкозвучной единицей, например, *устрицы черноморские* (надпись в ценнике, замеченная А. Блоком); *грейпфрут* и даже *гриб-фрут* вм. *грейпфрут* (надписи в ценниках начала 80-х гг. XX в.). Как известно, такому искажению подвергаются в первую очередь малопонятные (книжные, заимствованные) слова.

Примеры народной этимологии «свидетельствуют о стремлении народа так или иначе сроднить поток незнакомых и малознакомых слов с уже известными, пролить на их значение довольно своеобразный свет» [Баранников 1919: 79]. Случаи народноэтимологического искажения слов (*стинжак* вм. *пиджак*, *гульвар* вм. *бульвар*, *плитуар* вм. *тротуар* и т. д.) характерны для речи малограмотных людей, поэтому активно используются при стилизации простречия: *А те лица, которым курьер нимфозорию сдал, сию же минуту её рассмотрели в самый сильный мелкоскоп и сейчас в публицейские ведомости описание, чтобы завтра же на всеобщее известие клеветон вышел* (Н. Лесков).

К сожалению, игра на внутренней форме (в частности этимологизирование), фигуры ложного этимологизирования и народная этимология в теоретической литературе до сих пор не разведены с достаточной чёткостью. Здесь (и, соответственно, в учебной литературе) наблюдаем некоторую понятийно-терминологическую неопределённость: термин *этимологизирование* (*этимологизация*) используется для обозначения как случаев игры на внутренней форме, так и случаев ложного этимологизирования; термином *народная этимология* обозначают не только соответствующую ошибку, но и фигуру ложного этимологизирования; при рассмотрении игры на внутренней форме «заодно» рассматривают и ложное этимологизирование, а также случаи народной этимологии.

#### 4. ФИГУРЫ ДВУСМЫСЛЕННОЙ РЕЧИ

Как известно, одним из достоинств хорошей речи является её однозначность. Двусмысленность, предполагающая возможность инотолкования, может быть неоправданной и в этом случае считается речевой ош и б к о й, а может быть и

нарочитой. К числу п р и ё м о в нарочито двусмысленной речи принадлежит целый ряд фигур, рассмотренных ниже.

**Антифразис** [греч. *antiphrasis* ‘противоположное сказанному’; в старинных риториках эта фигура речи именовалась *вспятословием*] «употребляется, когда мы говорим противоположное тому, что думаем» [Лами 2002: 127]. Эта фигура речи чаще всего используется как средство выражения иронии: *Крейсеры [англичан]... в 1811 году показались в Белом море, с **набожным** намерением разграбить Соловецкий монастырь* (А. Бестужев-Марлинский). В этой функции антифразис довольно часто встречается в басне: *Откуда, **умная**, бредёшь ты, голова?* (обращение лисы к ослу в одной из басен И. А. Крылова). Как видим, тот, кто использует данный приём, «превратно хвалит те свойства, которые по существу отрицает» [Борев 1970: 98]. Разновидностью антифразиса является так называемая **элевация** [лат. *elevatio* ‘поднятие’] – ироническое восхваление. Как пример элевации приведём фрагмент пародийной «Оды его сиятельству графу Дм. Ив. Хвостову» А. С. Пушкина:

А я, **неведомый** Пиита,  
В **восторге** новом воспою  
Во след Пиита **знаменита**  
**Правдиву похвалу** свою.

«Лукавое и предательское похваление» [Переверзев 1982: 73] – излюбленный приём Н. В. Гоголя: *Есть на селе у нас козак Шептун – хороший козак! Он любит иногда украсть и соврать без нужды, но... хороший козак.*

Используется антифразис и как средство выражения сарказма — злой иронии, связанной с издёвкой, насмешкой. В этой функции антифразис является неизменным атрибутом сатирических стихов. В качестве примера процитируем эпиграмму князя П. А. Вяземского на известного русского драматурга и театрального деятеля А. А. Шаховского:

В комедиях, сатирах Шутовского  
Находим мы **весёлость** псалтыря,  
**Затейливость** месяцеслова  
И **соль** и **едкость** букваря.

Антифразис используется и в расчёте на комический эффект. Тот, кто читал роман В. Я. Шишкова «Емельян Пугачёв», помнит разговор, состоявшийся при первой встрече Петра Первого с Александром Меншиковым:

— Да свежие ль у тебя пироги-то?  
— Помилуйте-с... самые **свежие**, третий день пар валит!

Иногда антифразис может быть употреблён как средство эвфемии: *Ну и аромат здесь!* В русской дворянской среде слова *вонь*, *вонять* считались очень грубыми. Ф. Булгарин в одной из своих рецензий пишет: «Теперь порядочный лакей не скажет: “суп воняет...”, “чай воняет рыбой...”, а скажет: “дурно пахнет, пахнет рыбой”». Дамы, изображенные Н. В. Гоголем в романе «Мертвые души», выражались в этом случае только самым косвенным образом: *Ни в коем случае нельзя было сказать: этот стакан... воняет... А говорили: этот стакан нехорошо ведет себя.* И. А. Гончаров, родившийся, как известно, в купеческой семье, возмущается: «Нельзя, видите, сказать “воняет”, нельзя выговорить при дамах... слово *блоха* и т. п. Послушать этих привередников..., так придётся не говорить по-русски».

Разновидностью антифразиса является **астейзм** — фигура речи, выражающая положительную оценку под видом отрицательной:

Ой, Вань, какие акробатики!  
Смотри, как вертится, **нахал!**  
В. Высоцкий

Как доказать, что предложение содержит антифразис? Рассмотрим приведённую выше фразу из повести А. Бестужева-Марлинского «Мореход Никитин»: *Крейсеры [англичан]... в 1811 году показались в Белом море, с **набожным** намерением разграбить Соловецкий монастырь.* **А л о г и з м** соединения в одном словосочетании слов

*набожный* и *разграбить* заставляет нас прийти к выводу о том, что прилагательное *набожный* использовано в прямо противоположном смысле ('кошунственный').

Смысл фразы, содержащей антифразис, может вступать в противоречие с тем, что мы знаем об окружающей действительности (то есть с различного рода *п р е с у п п о з и ц и я м и*, представляющими, по определению В. Г. Гака, «совокупность предварительных знаний собеседников о предмете речи» [Гак 1998: 258]):

Боже мой, какие есть прекрасные должности и службы! Как они возвышают и услаждают душу! Но, увы! я не служу и лишён удовольствия видеть **тонкое** обращение с собою начальников.

Н. В. Гоголь

Пресуппозиция «начальники обычно не отличаются тонкостью обращения» подсказывает, что прилагательное *тонкий* использовано Н. В. Гоголем в прямо противоположном смысле ('грубый').

С т и л и с т и ч е с к а я р а с с о г л а с о в а н н о с т ь также может подсказать, что фразу следует понимать в прямо противоположном смысле. Рассмотрим пример из рассказа И. С. Тургенева «Собака»:

— А впрочем, я такого мнения: кому какая премудрость далась, тот той и придерживайся!

— Да вы, я вижу, **великий** филоз**о**бф, — вторично и с тою же усмешкой перебил Антон Степаныч.

Причина стилистической рассогласованности второй реплики в приведённом фрагменте диалога — архаизм екатерининских времён (*филоз**о**бф*), поставленный в один ряд со стилистически нейтральными словами.

Заметим, что в устной речи опорой антифразиса могут стать особая интонация [Склярская 1997: 173], мимика.

В учебной и научной литературе антифразис нередко именуется также **иронией** [греч. *eironeia* 'притворство']; это второе наименование данной стилистической фигуры — неоднозначное и потому неудобное (ср. *выразить и р о н и ю* = *насмешку*, но: *использовать и р о н и ю* = *антифразис*).

К сфере нарочитой неоднозначности отнесём и **незамкнутую метафору**, особенность которой, как известно, состоит в отсутствии опорного контекста (так называемого ключевого слова, подсказывающего смысл метафоры): *Скатерть бела весь свет одела* (Загадка). Подстановка ключевого слова превращает метафору в замкнутую, а фразу делает однозначной, ср.: *Белая с н е ж н а я скатерть весь свет одела*.

Незамкнутая метафора используется не только в игровой функции (например, в загадках), но и как средство эвфемии: [Врач, взяв шприц — больному:] *Приготовь-ка для работы **плацдарм!*** (Кинофильм «По улицам комод водили»).

Развёрнутая незамкнутая метафора, выполняющая пояснительную функцию, именуется **аллегорией**. Аллегория может сопровождаться истолкованием, «моралью», как, например, в апологе И. Дмитриева «Репейник и Фиалка»:

Между репейником и розовым кустом  
Фиалочка себя от зависти скрывала;  
Безвестною была, но горестей не знала.—  
Тот счастлив, кто своим доволен уголком.

Аллегорию с отсутствующим истолкованием иногда называют **энигмой** [греч. *ainigma* 'загадка']. В качестве примера энигмы приведём евангельскую притчу о сеятеле:

Вот, вышел сеятель сеять, и когда он сеял, иное < зерно > упало при дороге; и налетели птицы, и поклевали то. Иное упало на места каменистые, где немного было земли: и скоро взошло, потому что земля была не глубока. Когда же взошло солнце, увяло; и, как не имело корня, засохло. Иное упало в терние, и выросло терние и заглушило его. Иное упало на добрую землю, и принесло плод: одно во сто крат, а другое в шестьдесят, иное же в тридцать. Кто имеет уши слышать, да слышит!

Подобные метафорические аналогии иногда «дают нам возможность увидеть какой-либо предмет или идею как бы “в свете” другого предмета или идеи» [Минский 1988: 291]. Считается, что приём иносказания «отличается скрытым выражением смысла»

[Тюхтин, Ларкин 1984: 47; ср. Мосткова и др. 1967: 6]. Смысл здесь, действительно, скрывается за внутренней формой текста: ещё Аристотель отметил, что «всё иносказательное неясно» [Аристотель 1978: 463].

Рассмотренные выше антифразис и астеизм основаны на ассоциировании понятий по контрасту, незамкнутая метафора — на смысловом сближении по сходству. Основой фигур двусмысленной речи могут служить не только смысловые, но и звуковые ассоциации; именно на них опирается так называемая **паронимическая замена**, или «фонетическая аллюзия» (термин А. Домбровской), представляющая собой замену близкозвучным словом — к примеру, в игровой функции: *Из **ворюг** в греки* (заголовок статьи в журнале «Профиль»; статья посвящена деятельности Андрея Козленка, вывезшего из России 187 млн. долларов и арестованного в Греции); *Как говорят в народе, в семье — не без **Мавроди*** («Комсомольская правда»; статья об известном предпринимателе Сергее Мавроди). Как пример употребления паронимической замены в эвфемистической функции (ср. *тьма тараканов* и *Тмутаракань*) приведём стихотворение «Станция» П. А. Вяземского:

А долго ли прикажешь мне,  
Платя в избе терпению дани,  
Истории **тьму-таракани**  
Учиться по твоей стене?

В стихотворных текстах как приём двусмысленной речи используется так называемая **параграмм** — нарушающая рифму (а иногда — и ритм) замена, производимая обычно либо по цензурным соображениям, либо с целью эвфемистической зашифровки. Как пример параграммы рассмотрим стихотворение Влад. Вас. Воинова (1878-1938) «Мы» с подзаголовком «Прозаические стихи или стихотворная проза»:

Мы — сыны равнины дикой,  
Мы — враги кривых **путей**,  
Мы идём к мечте великой  
Под весёлый свист... **полевого ветра**.

Наше право за границей  
Широко блюдут **послы**,  
Указуя нам десницей  
Путь, куда идут... **осторожные люди**.

Наши боги очень строги,  
Но режим у нас не **строг**,  
По бокам прямой дороги —  
Что ни сажень, то... **отдыхай, сколько влезет**.

Даровых «постановлений»  
Намело вокруг **сугроб**.  
Вместо «мирных обновлений»  
Нам всучили прочный... **государственный порядок**.

Вам видны теперь причины,  
Почему мы по **ночам**  
Просим «мирных кончины»  
Нашим добрым... **покровителям из участка**.

Звуковые ассоциации и некоторые исторические пресуппозиции подсказывают нужную рифму: *путей — плетей, послы — ослы, строг — острог, сугроб — гроб, ночам — палачам*.

**Дилогия** представляет собой фигуру речи, основанную на употреблении омонимов или полисемичных слов в таком контексте, который исключает их однозначное истолкование. Как омонимия, так и многозначность имеют своей опорой полное звуковое



тождество означающих, чем, видимо, и объясняется давно отмеченная учёными идентичность стилистических функций омонимов и полисемантов.

Приведём пример использования диалогии с расчётом на комический эффект:

В глуши, измучась жизнью постной,  
Изнемогая **животом**,  
Я не парю — сижу орлом  
И болен праздностью **поносной**.

А. С. Пушкин

В старославянском языке слово *живот* имеет значение 'жизнь', прилагательное *поносный* употребляется в значении 'позорный'. Во времена А. С. Пушкина эти слова довольно активно использовались в книжной речи. «Это стихотворение, — отмечает Б. А. Успенский, — написано как бы одновременно на двух языках: если мы читаем его в высоком (славянизированном) стилистическом коде, перед нами предстает поэт, ведущий рассеянный образ жизни; в другой перспективе перед нами предстаёт человек, страдающий от несварения желудка» [Успенский 1994: 182]. С формальной точки зрения оба истолкования **а б с о л ю т н о р а в н о п р а в н ы**, что и составляет суть диалогии.

На диалогии основаны так называемые шуточные аббревиатуры, например *ГРОБ* (гражданская оборона), *главначпунс* Победоносиков (главный начальник по управлению согласованием, один из героев В. В. Маяковского), *НИИЧАВО* (научно-исследовательский институт чародейства и волшебства, созданный фантазией братьев Стругацких). Одну из таких каламбурных аббревиатур вспоминает К. И. Чуковский: «Когда в начале революции возник Третий Петроградский университет, студенты, смеясь, говорили, что сокращённо его следует называть Трепетун».

Нарочито двусмысленный характер имеют многие заголовки в современной прессе: *Дорогая невеста; Дорогой мой первоклассник. Лебедь набирает высоту* (статья посвящена генералу А. И. Лебедю) и др.

Диалогия лежит в основе некоторых шуточных загадок: *Что делал слон, когда пришёл на поле он?* (Ответ: *Травку жевал*); *За чем язык во рту?* (Ответ: *За зубами*); *Три телёнка — сколько ног?* (Ответ: *Сколько ни три — все равно будет четыре*).

Цицерон считал «самыми остроумными... шутки, основанные на двусмысленности». Великий оратор приводит такой пример: "Зачем вести меня ко злу?" — эти слова Филиппа человеку, от которого дурно пахло, насмешливы» [Цицерон 1994: 181]. В данном случае диалогия основана на так называемом **сдвиге** — омофоническом осмыслении двух слов или их контактирующих фрагментов как одного слова (ср. *ко злу* и *козлу*). С помощью сдвига может быть выражен и намёк:

Между столоначальниками и клиентами происходили примерно такие диалоги, больше похожие на анекдот: «Прошу сделать доклад по моему делу» — говорит посетитель. «Надо ждать», — отвечал столоначальник. Но понимать это следовало так: «Надо ж дать».

Н. Д. Телешов

Иногда диалогия опирается на сдвиг, возникающий при повторении слова. Приведём примеры из стихотворений А. Вознесенского: *Я назвал столицу Питер. Ты терпи, терпи, терпи, терпи...; Бегу в камыш-камыш-камыш, Я — мышка-мышка-мышка*.

Нарочитая двусмыслица может служить выражению злой насмешки. Приведём следующий диалог из журнала «Сатирикон» (XIX в.):

— Какой здесь прелестный уголок! Вообще, я **от природы без ума**.

— Я и раньше замечала, что вы **без ума от природы**.

Языковая игра основана здесь на омонимии фразеологизмов и свободных словосочетаний: в первой реплике фразеологической является единица *быть без ума от чего-л.* (в значении 'быть в восторге'), во-второй — *от природы* (в значении 'от рождения') [ср.: Санников 1999: 95].

Дилогия, выражающая сарказм, довольно часто используется в сатире; в качестве примера напомним известную эпиграмму Д. Д. Минаева, написанную им после посещения академической художественной выставки 1863 г.:

Здесь в указатель глядеть не приходится,  
Можно здесь разом постичь,  
Что на картинах пред нами находится  
Дичь, господа, только дичь.

Особенность дилогии, отличающая её от всех других описанных выше фигур, заключается в том, что она успешно маскируется под оговорку, случайную двусмыслицу (источником которой в большинстве случаев также являются омонимия и многозначность), ср. «Зачем вести меня **ко злу?**» (дилогия) и «Можно ли быть равнодушным **ко злу?**» (случайный сдвиг, так называемый к а к э м ф а т ó н); «Изнемогая **животом**» (дилогия) и «Уста мои, сердце и весь мой **живот** Подателя благ мне да Господа славят» — русский перевод трагедии «Эсфирь» Ж. Расина; переводчик (П. А. Катенин) «употребляет слово *живот* в смысле 'жизнь', совершенно отвлекаясь от обычного значения этого слова» [Успенский 1994: 157], в результате «у него [Катенина] даже животом славят Всевышнего» (А. А. Бестужев-Марлинский).

Нарочитая двусмысленность самым активным образом используется как приём манипулятивного воздействия на подсознание – в частности, в рекламных текстах: *Новый «Dixan». Отстирывает лучше* (по сравнению со всеми другими стиральными порошками или по сравнению со старым «Dixan'ом?»); *Сиф. Чистит до блеска и не царапает* (только «Сиф» не царапает? В этом случае вполне естествен вывод о том, что «все другие чистящие средства царапают очищаемую поверхность» [Пирогова 2002: 221]).

Рассмотрение фигур двусмысленной речи показывает, что в их основе могут лежать: 1) смысловые ассоциации: а) по контрасту (антифразис и астеизм); б) по сходству (незамкнутая метафора, в частности, аллегория); 2) звуковые ассоциации, опорой которых являются: а) частичное звуковое тождество слов (на таком тождестве основаны паронимическая замена и параграмма); б) полное звуковое тождество (такое тождество лежит в основе дилогии). Таким образом, приёмы данного типа выражают либо смысловой, либо звуковой намёк.

## 5. Фигуры ясной и нарочито неясной речи

Одно из важнейших качеств хорошей речи – ясность, понятность, наглядность. Аристотель и Эпикур полагали даже, что от говорящего не следует требовать ничего, кроме ясности изложения [Меликова-Толстая 1996: 169].

Существует целый ряд **приёмов пояснения**. Пояснить какое-либо понятие можно, в частности, следующими способами.

1. С помощью **логической перифразы**, предполагающей соотнесение с ближайшим родовым понятием, например: *Глаз – это орган зрения; Ухо – это орган слуха*. Данный способ пояснения активно используется в толковых словарях.

2. Посредством так называемой **фигуры этимологии**, которая состоит в «раскрытии значения слова через его происхождение или значение составляющих» [Волков 2001: 325]: *Со-страдание испытывают, в основном, те, кто знает, что такое страдание* (М. Шагинян); *Теоретическое знание – философия – есть любовь к мудрости, любо-мудрие* (П. Флоренский).

3. Путём **с о п о с т а в л е н и я** с другим понятием – посредством так называемых **пояснительных сравнений и метафор**, довольно часто применяемых в учебной литературе (здесь они нередко именуется «педагогическими», «дидактическими»). Вот как использует дидактическую метафору академик Л. В. Щерба: *В литературном языке, являющемся сложной системой, все настолько связано, что ничего нельзя **затронуть**, не **приведя в движение** целого ряда **колесиков***. Развернутая пояснительная метафора (именуемая **аллегорией**) лежит в основе трёх жанров назидательно-дидактической речи –

басни, притчи и **аполóга** [греч. *apologos* ‘притча’]; последний, по сравнению с басней и притчей, отличается краткостью. Примером аполóга может послужить стихотворение И. Дмитриева «Деревцо»:

Березка выросла пред домом кривобока:  
Пришлось выкапывать; но корни так ушли  
Далёко в глубину, что вырыть не могли.—  
История порока.

4. Путём **противопоcтавления** другому понятию; этой цели служат **фигуры контраста**. Рассмотрим их.

Принцип контраста (например, противопоставление черного изображения белому фону) применяется, как известно, в живописи: «Известно, что противопоставленные друг другу предметы познаются один через другой: белизна сияет ярче рядом с чёрным цветом», – отмечает автор старинной риторики [Лами 2002: 142]. В фигурах словесного контраста одно из противопоставляемых слов играет роль фона, на котором яснее и нагляднее воспринимается смысл другого слова.

В основе контраста может лежать противопоставление однокоренных слов либо форм одного слова. При таком противопоставлении нередко предполагается, что адресат не видит разницы между соответствующими понятиями: *Служить бы рад – Прислуживаться тошно* (А. С. Грибоедов). Примеры противопоставления грамматических форм: *Все знают, как **сделан** «Дон-Кихот», но никто не знает, как его **сделать*** (К. Федин); *В этой жизни помереть не **трудно**. Сделать жизнь **значительно трудней*** (В. Маяковский).

Фигура речи, основанная на противопоставлении однокоренных слов либо разных форм одного слова, называется **аллеотётой** [греч. *alleotes* различие], или **грамматической антитезой**.

Аллеотета может быть усилена паронимазией: *Он вообще дворян разделял на три разряда: на **путных**, «коих маловато», на **распутных**, «коих достаточно», и на **беспутных**, «коими хоть пруд пруди»* (И. С. Тургенев). К сожалению, в современной научной и учебной литературе аллеотета часто отождествляется с паронимазией; эти две фигуры речи, по сути, не разведены.

Приём контрастного противопоставления синонимов именуется **парадиáстолой** [греч. *paradiastole* ‘различие’]; Н. М. Шанский называет эту фигуру речи антонимизацией синонимов – «превращением ... их из названий одного и того же в наименования как бы разных явлений» [Шанский 1972: 59]:

Настанет день, — печальный, говорят! —  
Отцарствуют, оплачут, отгорят! —  
Остужены чужими пятаками, —  
Мои глаза, подвижные, как пламя.  
И — двойника нащупавший двойник —  
Сквозь лёгкое **лицо** проступит — **лик**.

М. Цветаева

Как видим, при противопоставлении синонимов «особенно ярко вырисовываются их отличия в значении и экспрессии» [Гвоздев 1965: 47].

Парадиастола может быть развернутой; посмотрим, как использует эту фигуру речи князь П. А. Вяземский в одной из своих эпиграмм на Ф. В. Булгарина:

Синонимы: **гостиная, салон**.  
Недоумением напрасно ты смущен:  
**Гостиная** – одно, другое есть **салон**.  
**Гостиную** найдешь в порядочном трактире,  
**Гостиную** найдешь и на твоей квартире,  
**Салоны** ж созданы для избранных людей.  
**Гостиные** видал и ты, Видок Фиглярин,  
В **гостиной**, может быть, и ты какой-то барин,  
Но уж в **салоне** ты решительно лакей!

Контраст представляет собой понятие градуируемое, а следовательно, поддаётся усилению. Сказанным может быть объяснено наличие целого ряда средств усиления практически каждой из фигур контраста.

Контрастное противопоставление усиливается при использовании однокоренных синонимов, а также синонимов, принадлежащих одному этимологическому гнезду (например исконно русского *венок* и церковнославянского *венец*):

И прежний сняв **венок** – они **венец** терновый,  
Увитый лаврами, надели на него.

М. Ю. Лермонтов

Парадиастола может быть усилена отрицанием:

Ополоумевший дирижёр, не отдавая себе отчёта в том, что делает, взмахнул палочкой, и оркестр **не заиграл**, и даже **не грянул**, и даже **не хватил**, а именно, по омерзительному выражению кота, **урезал** какой-то невероятный, ни на что не похожий по развязности своей марш.

М. А. Булгаков

Приведём пример комбинации двух указанных средств усиления парадиастолы: *Я по-прежнему верю в добро, в истину; но я **не** только **верю**, – я **верую** теперь* (И. С. Тургенев).

Контрастное противопоставление синонимов может быть подчёркнуто и паронимазией (созвучием используемых единиц): ***Скоро**, да **не скоро*** (Поговорка).

Синонимы, не противопоставленные семантически (либо абсолютные, либо стилистические) могут каламбурно использоваться таким образом, как будто они чем-то различаются в смысловом отношении:

— Умерла Клавдия Ивановна, — сообщил заказчик.

— Ну, царствие небесное, — согласился Безенчук. — **Преставилась**, значит, старушка... Старушки, они всегда **преставляются**... Или **богу душу отдают**, — это смотря какая старушка. Ваша, например, маленькая и в теле, — значит, **преставилась**. А, например, которая покрупнее да похудее — та, считается, **богу душу отдаёт**...

— То есть как это считается? У кого это считается?

— У нас и считается. У мастеров. Вот вы, например, мужчина видный, возвышенного роста, хотя и худой. Вы, считается, ежели, не дай бог, **помрёте**, что **в ящик сыграли**. А который человек торговый, бывшей купеческой гильдии, тот, значит, **приказал долго жить**. А если кто чином поменьше, дворник, например, или кто из крестьян, про того говорят: **перекинулся** или **ноги протянул**. Но самые могучие когда **помирают**, железнодорожные кондуктора или из начальства кто, то, считается, что **дуба дают**. Так про них и говорят: «А наш-то, слышали, **дуба дал**».

Потрясённый этой странной классификацией человеческих смертей, Ипполит Матвеевич спросил:

— Ну, а когда ты **помрёшь**, как про тебя мастера скажут?

— Я — человек маленький. Скажут: «**Гигнулся** Безенчук». А больше ничего не скажут.

И. Ильф и Е. Петров

Ряд фигур контраста основан на использовании антонимов. Рассмотрим эти фигуры речи.

**Антитеза** [ср. греч. *anti* ‘против’, *thesis* ‘утверждение’] – фигура речи, основанная на сочетании антонимов, характеризующих разные объекты при их контрастном противопоставлении: ***Сырой** овраг **сухим** дождем **росистых** ландышей **унизан*** (Б. Пастернак). Разновидностью антитезы является так называемая **антанагога** [греч. *antanago* ‘выводить против’], состоящая в компенсирующем уравнивании отрицательной характеристики характеристикой положительной: *Мал **золотник**, да **дорог**; Мал, да **удал***.

Антитеза может быть усилена различного рода повторами, в частности корневым; в этом случае лексической основой данной фигуры речи являются однокоренные антонимы: *У **сильного** всегда **бессильный** виноват* (И. А. Крылов). «Однокорневые антонимы, – справедливо полагает В. С. Соловьёва, – используются автором для выражения крайних противоречий» (разрядка наша. – В. М.) [Соловьёва 1980: 49; см. также: Баранова 1991: 53]. Данный лексический тип антитезы довольно характерен для газетных заголовков,

например: *Неблаговидные* дела под *благовидным* предлогом, *Неюбилейные* мысли по *юбилейному* поводу и др.

Ещё один способ усиления антитезы – синтаксический параллелизм (повтор конструкции):

На плече моём на правом  
Примостился голубь-утро,  
На плече моём на левом  
Примостился филин-ночь.

М. Цветаева

Разновидность антитезы, основанная на противопоставлении образных наименований (*голубь-утро* – *филин-ночь*), называется **синкрíзисом**, или **синхризисом** [ср. греч. *syn* ‘вместе’, *krisis* ‘поворот, образ’].

В виде антитезы в сочетании с синтаксическим параллелизмом нередко оформляются заголовки газетных статей: *Бразилия ликует*, *Италия рыдает*; *Музыка одна – исполнители разные*.

Антитеза, усиленная синтаксическим параллелизмом, – важнейший способ структурно-семантической организации пословиц и поговорок: *С умным найти, с дураком уронить*. Здесь синтаксический параллелизм часто сочетается с такими приёмами усиления антитезы, как параномазия и корневой повтор: *С умным речи к разговору, а с безумным в ссору*; *Здоровому и нездоровье здóрово, а нездоровому и здоровье нездóрово*.

Видимо, следует согласиться с мнением И. Р. Гальперина о том, что «противоположные черты двух объектов или явлений легче воспринимаются, если они оформлены одинаковыми конструкциями» [Galperin 1977: 222].

Существует два количественных типа антитезы: 1) **простая антитеза**, основанная на использовании одной антонимической пары: *Живые и мертвые* (К. Симонов), *Тёмный день в светлом городе* («Труд», заголовок статьи); 2) **сложная антитеза**, основанная на использовании двух и более антонимических пар.

Сложная антитеза часто используется при развёрнутой контрастной характеристике двух объектов:

Ты **богат**, я очень **беден**;  
Ты **прозаик**, я **поэт**;  
Ты **румян**, как маков цвет,  
Я как **смерть** и тощ, и **бледен**.

А. С. Пушкин

Данную функциональную разновидность сложной антитезы иногда называют **аллойбóзисом**, или **аллойбóзой** [ср. греч. *alloiosis* изменение].

Вторая функция сложной антитезы – парное противопоставление ряда объектов: *Эффекты эти во всех искусствах состоят преимущественно в контрастах: в сопоставлении ужасного и нежного, прекрасного и безобразного, громкого и тихого, темного и светлого, самого обыкновенного и самого необычайного* (Л. Н. Толстой).

Рассмотрим стилистические фигуры, близкие к антитезе (это так называемые амфитеза, диатеза и акротеза, выявленные в своё время Л. А. Введенской). При анализе данных приёмов учащиеся нередко отождествляют их с антитезой; ниже представлена методика разведения указанных четырех фигур.

**Амфитеза** [ср. греч. *amphi* ‘с обеих сторон’] может быть определена как прием описания целого путем указания на крайние точки:

От **Москвы** до самых до **окраин**,  
С **южных** гор до **северных** морей  
Человек проходит как хозяин  
Необъятной Родины своей.

В. И. Лебедев-Кумач

Приведем случай усиления амфитезы посредством параномазии: *Стихи Михалкова читали все – от пионеров до пенсионеров* (Телепередача).

Амфитеза допускает однословную замену: *и стар и млад* (= *все*), *зимой и летом* (= *всегда*), *вдоль и поперек* (= *полностью*), что отличает данную фигуру речи от антитезы, такой замены не допускающей.

**Диатеза** [греч. *dia* ‘между’] – фигура речи, используемая для «утверждения среднего признака путём отрицания противоположных признаков» [Введенская 1991: 50]: *ни то ни сё, ни стар ни молод*; приведем пример сложной диатезы: *В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако и не так, чтобы слишком молод* (Н. В. Гоголь).

Диатеза допускает замену словами *средний, так себе* и подобными: *ни стар ни молод* (= *средних лет*), *не умный и не глупый* (= *серый*), *не жарко и не холодно* (= *нормально, так себе, ничего*); *не красавец, но и не дурной наружности* (= *ничего особенного*). По этому признаку диатезу легко можно отличить от других фигур речи, основанных на использовании антонимов.

**Акротеза** [греч. *akros* ‘крайний’] представляет собой утверждение, усиленное отрицанием противоположного: ***Нет, не слабость – великая жизненная сила и твердость*** нужны для того, чтобы оборвать свою жизнь так, как он оборвал! (Ю. Казаков). Отличительной чертой акротезы является возможность использования соответствующей фразы без отрицательной части (то есть без усиления), ср.: ***Не ленись, а трудись, на чужое не льстись*** (Пословица) / ***Трудись, на чужое не льстись***.

Перейдем к рассмотрению неясности и основных её источников.

Затрудняют восприятие текста незнакомые слова (точнее, слова с незнакомыми, как правило – корневыми морфемами). Назовем основные категории таких слов.

1. **Устаревшая лексика**, в особенности архаизмы: Ц а р ь. ***Мне свейский*** государь *Через послов союз свой предложил* (А. С. Пушкин. Борис Годунов). Несколько примеров из «Илиады» Гомера в переводе Н. И. Гнедича: ***лилейнораменная Гера, пышнопоножные мўжи ахейцы; Там они [корабли] кўтвы бросают; прекрасного вида плеснўцы, стрелы и сўлицы, черный понт*** и мн. др.

2. **Узкоспециальные слова**, элементы профессионального жаргона. Приведем пример из поэмы М. Ю. Лермонтова «Тамбовская казначейша»:

Любил налево и направо  
Он в зимний вечер прометнуть,  
**Четвертый куш перечеркнуть,**  
**Рутеркой понтирнуть** со славой,  
И талью скверную порой  
Запить цимлянского струей.

3. **Редкие онимы**: *Оять, Ижма* и т. д. Такие имена собственные следует употреблять в сопровождении соответствующих д е т е р м и н а т и в о в: *река Оять, деревня Ижма*.

4. **Слова иноязычного происхождения**. Особенно остро эта проблема стоит в научной речи, а именно – в сфере терминологии. Стремлению научной речи к ясности отвечает производство так называемых **ориентирующих терминов** (Д. С. Лотте), то есть терминов, внутренняя форма которых «подсказывает» их значение, ср. *электромагнитные волны* и менее ясное *фотоны*, аналогично: *акустические волны* и *фононы*, *языкознание* и *лингвистика*, *единоначатие* и *анафора* и т. д. «Термин должен более или менее объяснять себя» (мнение американского физика Д. Роллера); как видим, данному требованию не удовлетворяют иноязычные термины, оторванные от словообразовательных гнезд заимствующего языка и потому с трудом запоминаемые. Это обстоятельство является одним из источников **терминологического пуризма** (то есть стремления к изгнанию иноязычных терминов), ср. замены, предложенные декабристом П. И. Пестелем: *штаб – управа, батальон – сразин, штандарт – знамя*; В. И. Далем: *автомат – самодвиг, гимнастика – ловкосилие*; математиками XVIII в.: *диаметр – размер, сегмент – иссек, пропорция – подобенство*. Данная тенденция терминотворчества отражает «стремление во

что бы то ни стало избежать появления слов с новыми корнями» [Будько 1971: 67].

5. «Тёмным» становится текст и в том случае, если нам **неизвестны некоторые значения**, казалось бы, самых обычных слов. Приведем несколько «странных» (с точки зрения тех, кто давно не перечитывал русскую классику) употреблений слова *судьба*: *Судьба свершилась* (А. С. Пушкин), *судьбы Всевышнего* (Н. М. Карамзин), *последняя судьба всего живого* (Е. А. Баратынский) и т. д. (подробнее см.: [Москвин 1999: 56-58]).

В таких случаях нужно обращаться к толковым словарям. Если словари помочь не могут, можно попытаться определить значение «тёмного» слова по контексту.

6. **Не только содержание, но и форма речи может стать непонятной, неясной.** В письменной речи затрудняет понимание, к примеру, **небрежный почерк**. Так, известно, что С. Есенин писал ч как г, отсюда – следующее (абсурдное) прочтение его стихов: *Голова моя машет ушами, Ей на шею ноги Маячить больше невмочь* («Чёрный человек»). В устной речи понимание затрудняется быстрым её темпом («скороговоркой»), а также **неполным стилем произношения**. Для того, чтобы устная речь была понятной, применяется **полный произносительный стиль**, при котором звуки артикулируются четко, а использование звукового эллипсиса сводится к минимуму, ср. *Сан Санна, тыща, плени[тн]ый* (неполный стиль) и: *Александра Александровна, тысяча, пленительный* (полный стиль).

В определенных случаях речевой практики следует применять так называемое **буквенное произношение**, при котором, по определению Л. В. Щербы, «проявляется идеальный фонемный состав» произносимых слов. Буквенное произношение используется при озвучивании «редких, для собеседника малоизвестных слов» [Щерба 1957: 22]: [к'е]н[о]тáф («Ксения, Егор, Николай, Олег...»), [э]мб[о]лiя, [э]к[о]сé[з] (без оглушения в конце слова!), в частности аббревиатур: м[ос]г[о]рсy[д], ср. менее понятное м[ъз]г[А]рсy[т]. При обычном, «небуквенном» произношении звуковая форма («фонемный состав») таких слов будет неясна для адресата (слушающего).

7. Неясным делает текст (особенно это касается научной речи) отсутствие **иллюстративных примеров** (ср. лат. *illustris* ясный, светлый).

Примеры «конкретизируют с помощью частного случая абстрактное правило» или утверждение; именно поэтому некоторые учёные «склонны видеть в них образ, “живую картинку абстрактной вещи”» [Перельман, Ольбрехт-Тытека 1987: 216-217]. Отсутствие примеров делает информацию сложной для восприятия. В соответствии с характером их использования выделяются два способа изложения: 1) **индуктивный** (от примеров, материала – к обобщениям, утверждениям, теории); 2) **дедуктивный** тип изложения (от утверждений к примерам). Индуктивный способ «часто используется в дидактических целях» [Бондалетов, Вартапетова, Кушлина, Леонова 1989: 158], что «делает изложение более интересным и развивает у читателя (слушателя) навыки эвристического мышления» [Логика 1994: 265].

8. Затемняют смысл речи различного рода длинноты, **отсутствие рубрикации**, усложненные синтаксические построения, в частности так называемая **генитивная цепочка** – ряд примыкающих друг к другу форм родительного падежа, например: *И напоследок вошли в кабинет Валицкой, матери любимой подруги Цецилии Ольги Алексеевны* (К. Павлова. Двойная жизнь), ср. также *дом племянника жены кучера брата доктора* (каламбурное речение, составленное профессором А. М. Пешковским). Сказанное наиболее актуально для устной речи: здесь фразы должны быть короче, чем в речи письменной, ибо «если к тому времени, когда говорящий заканчивает фразу, слушатели забыли её начало, работа оратора окажется бесплодной» [Гольдинер 1968: 41].

Облегчает восприятие речи её р а с ч л е н ё н н о с т ь на обозримые части; этому служат: 1) **рубрикация** текста, то есть подразделение его на главы, разделы, подразделы, параграфы; 2) абзацное членение текста; 3) фигура **расчленения** (именуемая также фигурой **разделения, эпáнодом** [греч. *epanodos* ‘возвращение’], а также **энумерацией**) – перечисление частей сложной мысли в виде пунктов и подпунктов, сопровождаемое либо

цифровой нумерацией, либо соответствующими вводными словами (*во-первых, во-вторых* и т. д.). Вот как использует фигуру эпанода Д. С. Лихачёв:

Три стилистических слоя могут быть обнаружены во всех списках «Задонщины»: 1) стилистический слой, близкий к «Слову о полку Игореве» и буквально повторяющий отдельные элементы «Слова»; 2) стилистический слой «делопроизводственного» характера, совершенно чуждый «Слову», и 3) слой фольклорный.

Обычно неясность речи трактуется как речевой недочёт. У категории неясности есть, однако, и другая сторона, на которую обратили внимание ещё античные ученые: «Все слова, о смысле которых лишь догадываются, производят впечатление особенно сильное... И, наоборот, всё ясное и открытое обыкновенно не вызывает уважения» [Деметрий 1978: 255]. ***Нарочитая неясность является коммуникативно значимой категорией***; существует целый ряд **приёмов построения нарочито неясной речи**. Рассмотрим их.

1. Один из таких приёмов – **искусственная книжность** – заключается в нагнетании усложненных синтаксических конструкций, свойственных книжной речи, а также книжной, в частности терминологической лексики с целью придать своей речи глубокомысленный либо наукообразный характер. Вот как, например, в одном курсе введения в языкознание определяется (видимо, для студентов первого курса, которым, как известно, предназначается указанная дисциплина) термин *имя*: «Имя – это смысловой предел символично-смыслового становления эйдоса как умозрительной картины апофатической сущности предмета». Великолепный пример использования приёма искусственной книжности – рассказ А. П. Чехова «Письмо к учёному соседу»:

Давно искал я случая познакомиться с Вами, жаждал, потому что наука в некотором роде мать наша родная, всё одно как и цивилизация и потому что сердечно уважаю тех людей, знаменитое имя и звание которых, увенчанное ореолом популярной славы, лаврами, кимвалами, орденами, лентами и аттестатами гремит как гром и молния по всем частям вселенного мира сего видимого и невидимого, то есть подлунного. Я пламенно люблю астрономов, поэтов, метафизиков, приват-доцентов, химиков и других жрецов науки, к которым Вы себя причисляете через свои умные факты и отрасли наук, то есть продукты и плоды.

Искусственная книжность часто сопровождается многословием, нарочитыми длиннотами (ещё Аристотель отметил, что пространность речи затрудняет понимание, ибо «трудно одновременно обозреть многое» [Аристотель 1978, т. 2: 562]. В одной диссертации по лингвистике, к примеру, читаем:

Этот вопрос рассматривается в плане формирования прагматики метаязыковой субстанциональности трёхкомпонентных локутивных логико-грамматических универсальных средств выражения модальных отношений, гипотетически способных стать элементами моделируемых ингредиентов модальности.

Такого рода игра учёными словами нередко становится объектом справедливой критики и пародирования. В качестве примера приведём пародию В. Новикова, имитирующую стиль научных работ одного известного филолога:

В многоуровневой иерархической структуре густого тёмного леса отчетливо выделяется оппозиция «Красная Шапочка — Серый Волк» с полной парадигмой противопоставлений (красное — серое, шапочка — хвост, хищность — вегетарианство, симпатичность — отвратительность). Здесь мы имеем дело не с одним текстом сказки, а по крайней мере с двумя поведенческими текстами, обусловленными различными социальными кодами и семиотическими нормами.

Поведение Красной Шапочки отличается высокой структурной сложностью и семантической плюралистичностью. По отношению к своей матушке она выступает как дочь, по отношению к бабушке — как внучка, а в аспекте связи с Серым Волком — как случайная знакомая. На протяжении сказки мы наблюдаем рост семиотичности, повышение социально-знаковой роли действий героини. Так, если поначалу она появляется как носитель корзины с пирожками, то, будучи съеденной Серым Волком, она предстает уже носителем высоких духовных идеалов (добавим, что ношение в быту шапочек красного цвета, по свидетельству ряда современников, воспринималось как знак известного вольномыслия).

Было бы крайне ошибочно осуждать Красную Шапочку за чрезмерную «разговорчивость»,



за ту «откровенность», с которой она передает Волку информацию о нахождении бабушки, о способе открывания двери. За всем этим стоит сознательная установка: Красная Шапочка пользуется контекстом непринужденной светской беседы для пропаганды среди серых волков новых, ещё не ведомых им представлений и знаний.

Что же касается поведения Серого Волка, то оно характеризуется крайней бедностью регуляторов, фатальной предсказуемостью процессов. Оно актуализирует, по сути дела, одну единственную стратегию – пищеварительную.

Анализ семиотической природы жестов и поступков, сложных отношений между текстом и внетекстовой реальностью дает основание определить поведение Красной Шапочки как хорошее, а поведение Серого Волка — как плохое.

Встретив незнакомое слово, мы обязательно пытаемся уяснить его значение по контексту, а также путём сравнения с однокоренными или хотя бы близкозвучными, структурно сходными словами. Эту особенность человеческого восприятия можно использовать – к примеру, включив заведомо незнакомые для читателя вполне безобидные по своему содержанию термины в отрицательно-оценочный контекст. Так, один американский сенатор потерпел на выборах поражение, поскольку один из его соперников сделал следующее заявление для прессы:

Всё ФБР и каждый член конгресса знают, что Клод Пеппер бесстыдный **экстраверт**. Более того, есть основания считать, что он практикует **непотизм** по отношению к свояченице, сестра его была **фестианкой** в греховном Нью-Йорке. Наконец, и этому трудно поверить, хорошо известно, что до женитьбы Пеппер практиковал **целибат**.

Избиратели были возмущены, и в результате Пеппер проиграл выборы; подавать в суд за оскорбление личности он не имел никаких оснований: *экстраверт* означает ‘общительный человек’, *непотизм* – ‘покровительство родственникам’, *фестианка* – ‘поклонница драматического искусства’, *целибат* – ‘безбрачие’ [Павлова 1988: 40-41].

При устной аргументации (в частности, в процессе спора) приём искусственной книжности может сопровождаться лестью; такая уловка именуется **подмазыванием аргумента**. Вот как описывает её С. И. Поварнин: «Довод сам по себе не доказателен, и противник может опротестовать его. Тогда выражают этот довод в туманной, запутанной форме и сопровождают таким, например, комплиментом противнику: “вы, как человек умный, не станете отрицать, что” и т. д.; или “нам с вами, конечно, совершенно ясно, что” и т. д., и т. д.» [Поварнин 1990: 104].

Что нужно сделать для того, чтобы (к примеру, во время дискуссии) не попасться на «удочку» искусственной книжности? Вот что советует Аристотель: «Следует противиться там, где говорят неясно и употребляют многозначные выражения. <...> Совершенно очевидно, что, если сказанное [собеседником] неясно, отвечающему следует прежде всего сказать без колебания, что он не понимает. Ибо часто, когда с чем-то не соглашаются, отвечая на неясный вопрос, попадают в затруднительное положение» [Аристотель 1978, т. 2: 519]. Приём искусственной книжности «удаётся, когда собеседник либо стесняется переспросить о чём-то, либо делает вид, что понял, о чём идёт речь, и принял приводимые доводы» [Панкратов 2001: 17].

2. Как стилистический приём поэтической речи используется замена более употребительного слова менее употребительным, например:

– *Селена* или *Геката* вм. *луна*:

Над ними лик склоняется **Гекаты**,  
Им лунной Греции цветут сады.  
М. Цветаева

– *денница* вм. *утренняя звезда*:

В живые чаши этих роз,  
Как в ароматные слезницы,  
И на закате дня, и с выходом **денницы**,  
Заря хоронит тайну слёз  
В. Бенедиктов

– *Филомела* вм. *соловей*:

В полях блистает май весёлый!  
Ручей свободно зажурчал,  
И яркий голос **Филомелы**  
Угрюмый бор очаровал

К. Батюшков

Редкие, малопонятные слова, в поэтике иногда именуемые, в соответствии с античной традицией, **глоссами** [греч. *glossa* 'устаревшее или диалектное слово'], делают речь, с одной стороны, менее ясной, с другой – более необычной, «благородной и не затасканной» [Аристотель 1957: 113]. Вот что пишет об этом приёме М. А. Волошин: «Слова от употребления устают, теряют свою заклинательную силу. Тогда необходимо обновить язык, взять часть от древних сокровищ, скрытых в тайниках языка, и бросить их в литературу. Надо идти учиться “у московских просвирен”..., идти к словарям, летописям, областным наречиям, всюду, где можно найти живой и мертвой воды, которую можно брызнуть на литературную речь» [Волошин 1989: 508].

Ещё В. В. Виноградов отметил, что поэтические глоссы имеют «специфические правила сочетаемости»: «Например, если для обозначения соловья в стихотворном языке и орнаментальной прозе второй половины XVIII и начала XIX в. употреблялась «глосса» *Филомела*, то на неё отнюдь не переносились все формы связей с другими словами, присущие общеупотребительному слову-синониму *соловей*. Так, о Филомеле нельзя было сказать – без сатирического или периодического [пародического? – В. М.] умысла, – что она свищет или свистала, что она “защёлкала, засвистала” и т. п.» [Виноградов 1963: 121; об этом слове см. также Гин 1996: 156-163; Гин 1990: 32-39].

3. Как приём искусственной книжности используется так называемая **метономазия** [ср. греч. *metonomasia* переименование] – замена «своих» слов синонимами иноязычного происхождения: *негативный* вм. *отрицательный*, *вербальный* вм. *словесный* и т. д. Люди, склонные к метономазии, «гостиную называют холлом, плащ – мантием, буфет – сервантом» (Ю. Герман). Одним из приёмов метономазии является использование иноязычных вкраплений, в частности **латинских крылатых слов**, что «сообщает слогу колоритность», а говорящему «дает вид, будто он нечто знает, но только не все сказать хочет» (М. Е. Салтыков-Щедрин).

Метономазия используется в двух функциях. 1) Для самовозвышения: человек нередко бывает «искренне убеждён, что чем больше насаждает в речь иностранных слов, тем это красивее, эффектнее, «благороднее» или больше выказывает его образование и ум», – считает С. И. Поварнин. 2) С целью сбить с толку адресата: «Иногда трезвон иностранных слов пускается в ход в споре с целью... отуманить, оглушить противника или слушателей (или читателей). У них получается “туман в голове” от этой “премудрости”. Одурманенные головы перестают понимать и то, что могли бы понять, и тупая мысль тупого софиста может легко сойти за бездну глубокомыслия» [Поварнин 1990: 81].

Довольно обычный способ сделать свою речь непонятной для третьих лиц – перейти на иностранный язык. В эпоху Петра I дворянам предписывалось «вести между собой беседу на иностранном языке, дабы разговор не был понятен прислуге, а дворян можно было бы “отличать от незнающих болванов”» (сборник советов «Юности честное зеркало», 1717) [Мальшев 1971: 32].

4. С тем, чтобы скрыть предмет речи от третьих лиц (то есть как приём **т а й н о р е ч и я**) может быть употреблена и **незамкнутая метафора** (и простая, и развернутая); вспомним услышанный Гринёвым разговор хозяина постоялого двора с Пугачёвым в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка»:

Хозяин вынул из ставца штоф и стакан, подошёл к нему [Пугачёву] и, взглянув ему в лицо: "Эхе, — сказал он, — опять ты в нашем краю! Отколе бог принес?" Вожатый мой мигнул значительно и отвечал поговоркою: "**В огород летал, конопли клевал: швырнула бабушка камешком — да мимо. Ну, что ваши?" "Да что наши!** — отвечал хозяин, продолжая и н о с к а з а т е л ь н ы й разговор. — Стали было **к вечерне звонить, да попадья не велит: поп в гостях,**

**черти на погосте**". – "Молчи, дядя, — возразил мой бродяга, — **будет дождик, будут и грибки; а будут грибки, будет и кузов.** А теперь (тут он мигнул опять) **заткни топор за спину: лесничий ходит.** Ваше благородие! За ваше здоровье!» — При сих словах он взял стакан, перекрестился и выпил одним духом. Потом поклонился мне и воротился на полати.

Я ничего не мог тогда понять из этого в о р о в с к о г о разговора, но после уж догадался, что дело шло о делах Яицкого войска, в то время только что усмиреного после бунта 1772 года.

5. Ещё один приём построения нарочито неясной речи – нагнетание бессмысленных слов и фраз (так называемый **заумный язык**). Элементы заумного языка использовались в старинных заговорах, заклинаниях, например: *Шагадам, магадам, вагадам...* Использование «зауми» в игровой функции наблюдаем в известной детской считалке:

Эни-бени, рекс,  
Фандер, финдер, жекс,  
Эни-бени, ряба,  
Фандер, финдер, жаба!

Заумный язык активно использовали поэты начала XX в. – Д. Хармс, В. Каменский, А. Кручёных, А. Введенский, В. Хлебников. Наиболее оправданным представляется применение заумных стихов в расчете на комический эффект. В этом плане довольно удачным показалось нам следующее шуточное стихотворение Ильи Зданевича (1894-1975):

Ослу  
гизалом к арыньку арык уряк  
лапушом карыньку арык уряк  
алирь кийчи  
гадавырь кисайчи  
ой балавачь  
ой скакунога канюшачь

Несколько опытов в этом роде принадлежит перу выдающегося русского лингвиста Р. О. Якобсона; всем знакома фраза другого известного русского языковеда – Л. В. Щербы (*Глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокрѣнка*), составленная им на заумном языке с целью показать возможности и некоторую автономность грамматической семантики.

На использовании элементов «зауми» основан речевой жанр **нонсенса** [англ. *nonsense* ‘нелепость, бессмыслица’]. Приведём написанный в этом жанре фрагмент первой главы «Алисы в зазеркалье» Л. Кэрролла (перевод Д. Г. Орловской):

#### БАРМАГЛОТ

Варкалось. Хливкие шорьки  
Пырялись по наве,  
И хрюкотали зелюки,  
Как мюмзики в мове.

О бойся Бармаглота, сын!  
Он так свирлеп и дик,  
А в глуще рымит исполин—  
Злопастный Брандашмыг!

Но взял он меч, и взял он щит,  
Высоких полон дум.  
В глушобу путь его лежит  
Под дерево Тумтум.

Он стал под дерево и ждёт,  
И вдруг граахнул гром —  
Летит ужасный Бармаглот  
И пылкает огнем!

Раз-два, раз-два! Горит трава.  
Взы-взы — стрижает меч.  
Ува! Ува! И голова  
Барбардает с плеч!

О светозарный мальчик мой!  
Ты победил в бою!  
О храброславленный герой,  
Хвалу тебе пою!

Варкалось. Хливкие шорьки  
Пырялись по наве,  
И хрюкотали зелюки,  
Как мюмзики в мове.

6. Как приём нарочитой неясности используется и так называемое **остраннение** (термин введён В. Б. Шкловским). Суть этого приёма состоит в том, что автор «не называет вещь её именем, а описывает её, как в первый раз виденную» [Шкловский 1997: 114]: *Я почувствовал, что по спине у меня течёт что-то тёплое* (Телепередача; из рассказа ветерана войны в Афганистане), ср. *течёт кровь*. В романе Н. В. Гоголя «Мёртвые души» с помощью фигуры остраннения создан следующий известный портрет:

У одного из строений Чичиков скоро заметил какую-то фигуру, которая начала вздорить с мужиком, приехавшим на телеге. Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот, на голове колпак, какой носят деревенские дворовые бабы, только один голос показался ему несколько сирым для женщины. „Ой баба! — подумал он про себя и тут же прибавил: — Ой нет!“ „Конечно баба!“ — наконец сказал он, рассмотрев попристальнее. Фигура с своей стороны глядела на него тоже пристально... По висевшим у ней за поясом ключам и по тому, что она бранила мужика довольно поносными словами, Чичиков заключил, что это, верно, ключница.

— Послушай, матушка, — сказал он, выходя из брички, — что барин?..

— Нет дома, — прервала ключница, не дожидаясь окончания вопроса, и потом, спустя минуту, прибавила: — А что вам нужно?

— Есть дело!

— Идите в комнаты! — сказала ключница...

Пока он рассматривал всё странное убранство, отворилась боковая дверь и вошла та же самая ключница, которую встретил он на дворе. Но тут увидел он, что это был скорее ключник, чем ключница: ключница по крайней мере не бреет бороды, а этот, напротив того, брил, и, казалось, довольно редко, потому что весь подбородок с нижней частью щеки походил у него на скребницу из железной проволоки, какой чистят на конюшне лошадей. Чичиков, давши вопросительное выражение лицу своему, ожидал с нетерпением, что хочет сказать ему ключник. Ключник тоже с своей стороны ожидал, что хочет ему сказать Чичиков. Наконец последний, удивленный таким странным недоумением, решился спросить:

— Что ж барин? у себя, что ли?

— Здесь хозяин, — сказал ключник.

— Где же? — повторил Чичиков.

— Что, батюшка, слепы-то, что ли? — сказал ключник. — Эхва! А вить хозяин-то я!

Замена названия предмета его описанием лежит и в основе **загадок**: *Два кольца, два конца, посередине — гвоздик* (Ножницы). Подобно заумным стихам, загадка представляет собой один из жанров нарочито неясной речи.

Считается, что неясность речи является её существенным недостатком. Мнение, безусловно, вполне справедливое. Нельзя, однако, отрицать и того, на наш взгляд, очевидного факта, что некоторые коммуникативно и даже эстетически значимые стороны имеются и у «тёмной» речи.

## 6. Фигуры и средства точной и нарочито неточной речи

Т о ч н о с т ь речи заключается в четком разграничении понятий и употреблении слов в соответствии с их словарными значениями. Стремление к номинативной точности свойственно всем функциональным стилям. Возможность подразделения стилей на «точные и неточные» Р. А. Будагов считает «весьма наивным убеждением» [Будагов 1970: 48], однако только в двух из них – прежде всего в научном и (в меньшей степени) официально-деловом – сложились особые системы специальных единиц, служащих выполнению номинативной точности; такими единицами являются **термины** (ср. лат. *terminus* ‘граница’) – слова или словосочетания, создаваемые для точного обозначения понятий, принадлежащих какой-либо сфере науки, техники, культуры [ср.: Ахманова 1969: 474]: физ. *протон, атом*, анат. *трахея, аппендикс*, архит. *котрфорс, цоколь*, мед. *аппендицит, фарингит* и др.

Сравним значения тематически близких слов *взрослый* и *совершеннолетний*. Первое из них, не являющееся термином, в толковых словарях определяется как «достигший з р е л о г о возраста»; слово *зрелый*, также не являющееся термином, определяется как «следующий за юностью (о периоде жизни, возрасте)» [Большой толковый словарь... 1998: 371] Указать точную возрастную «границу», отделяющую зрелость от юности, невозможно; соответственно, значение слова *взрослый* нельзя признать вполне определенным. Последнее обстоятельство позволяет применить это прилагательное не только к юноше, но даже к ребенку: *Ты уже взрослый, решай сам*. Юридический термин *совершеннолетие* абсолютно точно определяет возраст, отделяющий человека *несовершеннолетнего* от *совершеннолетнего*: это 18 лет (так называемое *трудовое совершеннолетие* наступает по достижении 16 лет).

Как средство точной номинации используются в научном и официально-деловом стилях и так называемые **номенклатурные наименования** (или **номенны**), обозначающие: 1) единичные объекты – в качестве примера можно привести наименования организаций: *Московский государственный университет, Мордовский государственный университет, Владимирский государственный педагогический институт, Воронежский государственный педагогический институт* (соответствующие аббревиатуры *МГУ, ВГПИ* неоднозначны и потому неточны), наименования языков: *санскрит, иврит, суахили, дары, фарси* и т. п.; 2) ряды абсолютно одинаковых объектов: *истребитель МИГ-29, духи «Москва»* и др. (более краткое название, например «*Москва*», допускает целый ряд толкований и потому не может быть признано точным, ср. *гостиница «Москва», ресторан «Москва»* и т. д.). Совокупность номенов образует **номенклатуру** соответствующей сферы деятельности; так, применительно к лингвистике можно говорить о номенклатуре языков, номенклатуре фонем, префиксов etc. Заметим, что традиционное определение номенклатуры как перечня знаков, соответствующих такому же количеству вещей [Соссюр 1998: 66], а номенов – как обозначений «единичных понятий» [Канделаки 1970: 8] представляется неполным, поскольку не учитывает второго из названных выше семантических типов номенклатурных наименований.

В специальной (научной и официально-деловой) речи широко употребительны в уточняющей функции так называемые **логические определения**, которые (в отличие от э п и т е т о в, дающих образную характеристику предмета) используются для членения родового понятия на ряд видовых, ср.: *береза – карельская, карликовая, каменная...* (логические определения); *белая, белоногая, раскидистая...* (эпитеты) [ср.: Томашевский 1996: 57-58]. По модели «логическое определение + имя существительное» образуется огромное количество составных терминов и составных номенклатурных наименований: *язык – английский, русский, французский, китайский...*; *масло – подсолнечное, кукурузное, растительное, оливковое, деревянное, топленое, машинное* и др.; видимо, именно поэтому «по употребительности прилагательных научный стиль превосходит все остальные стили (до 17 % лексики, ср. в деловом – 10 %, в художественном – 7 %, в разговорном – 3,5 % [Бондалетов и др. 1989: 167; Богданова 1993: 40]). Настоятельной потребностью в

логических определениях объясняется и активность научной речи «в области словообразования прилагательных»: *технология – технологический, процесс – процессуальный, реанимация – реанимационный, жидкость – жидкостный* и др. [Васильева 1976:101].

Ученые не раз отмечали тот факт, что «русской научной [и, шире – специальной. – В. М.] речи, вопреки обычному употреблению (т. е. в других стилях), свойственно широкое использование форм множественного числа от отвлеченных и вещественных существительных» [Кожина 1977: 12]. Причиной данного общеизвестного феномена является следующая закономерность: если понятие членится на ряд видовых (напр.: *масло – подсолнечное, кукурузное, машинное...*), то соответствующее наименование может получить форму множественного числа: *масло – спец. масла'*. Посмотрим, как ведет себя в этом плане отвлеченное существительное *риск* в следующем специальном тексте (ниже приведена выдержка из «Общих положений о риске» Московского клуба внутренних аудиторов):

Риск, с банковской точки зрения, определяется как возможность неблагоприятного воздействия ожидаемых или непредвиденных событий на капитал и доходы банка. Регулирующие органы выделяют различные виды риска. Хотя каждый из этих органов может называть виды риска по-разному, все они сходятся во мнении относительно тех **рисков**, которые присущи банковской деятельности. Основные **виды риска**, которые выделяют регистрирующие органы, включают:

- *кредитный* риск;
- *процентный* риск;
- *ценовой* риск;
- *валютный* риск;
- *операционный* риск...

Возможность обильного использования различного рода уточняющих определений дает **имя существительное**, ср. *анализировать текст* и *Текст является т р а д и ц и о н н ы м о б ъ е к т о м л и н г в и с т и ч е с к о г о а н а л и з а*. С указанным преимуществом **именного строя** речи перед глагольным связано активное употребление в научном и официально-деловом стилях так называемых **описательных предикатов** («фразовых глаголов», «расщепленных сказуемых») – глагольно-именных словосочетаний, синонимичных глаголам: *произвести ремонт* (ср. *отремонтировать*), *совершать движения* (ср. *двигаться*). Сочетаемостный потенциал описательных предикатов значительно превосходит возможности соответствующих глаголов, ср. *совершать колебательные движения* и *двигаться – как? произвести текущий ремонт* и *отремонтировать – как?* Анализ приведенных соответствий убеждает в следующем: «Преимущество номинативно-глагольных сочетаний по сравнению с глаголом < состоит > в том, что субстантивный характер имен действия позволяет квалифицировать действие, присоединяя к ним определения с различными смысловыми оттенками, которые не могут быть выражены сочетанием глагола с наречием» [Кузьмина 1970: 68].

Рассмотрим фигуры уточнения. Они, как кажется, вполне поддаются позиционной классификации. Так, фигурой интерпозитивного уточнения является **парентеза** [греч. *parenthesis* ‘вставка’], или **интерпретация** [лат. *interpretatio* ‘истолкование’], состоящая в использовании грамматически не связанной с контекстом вставки, развивающей либо поясняющей основную тему повествования: *Как многие из наших великих писателей (а у нас много великих писателей), он не выдерживал похвал и тотчас же начинал слабеть, несмотря на своё остроумие* (Ф. М. Достоевский).

Разновидностью парентезы считается **анаподатон** [греч. *anapodizo* ‘отступать, возвращаться’] – вставка большой протяжённости, вынуждающая автора повторить уже сказанное при возвращении к основной теме повествования [ср.: Хазагеров, Ширина 1999: 250]: *Цирюльник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте, фамилия его утрачена, и даже на вывеске его – где изображён господин с намыленной щекою и*

**надписью:** «*И кровь отворяют*» – не выставлено ничего более, цирюльник Иван Яковлевич проснулся довольно рано (Н. В. Гоголь).

К приёмам постпозитивного уточнения отнесём две фигуры речи.

1. Так называемую **эксплецию** [лат. *expletio* ‘завершение, доведение до полноты’], или **эксполицию** [лат. *expolitio* ‘полировка, отделка’], которая состоит в конкретизации слов с отвлечённым значением посредством слов с более узким или образным значением:

О, огромное большинство наших интеллигентных русских и тогда, **при Пушкине**, как и теперь, **в наше время**, служили и служат мирно в чиновниках, в казне или на железных дорогах и в банках, или просто наживают разными средствами деньги, или даже науками занимаются, **читают лекции** – и все это регулярно, лениво и мирно, с получением жалования, с игрой в преферанс, безо всякого поползновения бежать в цыганские таборы или куда-нибудь в места более соответствующие нашему времени.

Ф. М. Достоевский

Пример образного уточнения: *Это господин чиновник | берёт мою краснокожую паспортину. | Берёт – как бомбу, берёт – как ежа, | как бритву обоюдоострую, | берёт, как гремучую в двадцать жал | змею двухметроворостую* (В. Маяковский).

2. **Эпифраз** [греч. *epi* ‘после’, *phrasis* ‘выражение, оборот речи’], именуемый также **присоединением** и **конкатенацией** [лат. *concatenatio* ‘присоединение’]. Данный приём состоит в добавлении уточняющих слов к уже законченной фразе: *Дети требуют заботы. И внимания* (Из газет).

В разговорно-бытовом, публицистическом, а также художественном стилях, в отличие от научного и официально-делового, допускается определенная мера неточности, нечеткости в разграничении понятий. К примеру, в ботанике ракита и ветла считаются видами ивы. Терминологические определения этих слов таковы: «**Ракита**. Дерево или кустарник сем. ивовых, растущие обычно по берегам рек», «**Ветла**. Дерево сем. ивовых с узкими, острыми серебристыми листьями; белая (серебристая) ива, белотал» [Большой толковый словарь... 1998: 122 и 1084]. В разговорной и художественной речи слова *ива*, *ветла* и *ракита* используются как синонимы. В одном из рассказов К. Паустовского читаем: – *Ветлой пахнет, ивовым листом, честное слово!* И дальше: *Прибрежная ива, родная ракита!* В словарях синонимов все три слова фиксируются как равнозначные [Словарь синонимов 1977: 176]. В разговорной речи Великобританию именуют *Англией*, США – *Америкой*; в языке дипломатии такая неточность, конечно же, никак недопустима. Ряд подобных примеров может быть продолжен.

Языковая картина мира, в отличие от научной, не всегда точна, именно поэтому её называют *н а и в н о - б ы т о в о й*. В наивной картине мира, к примеру, существует два ночных светила: луна и месяц. Вспомним: *Татьяна на широкий двор В открытом платьице выходит, На месяц зеркальце наводит, но в темном зеркале одна Дрожит печальная луна* (А. С. Пушкин). Научная же картина мира, с присущими ей строгостью и реализмом, фиксирует лишь одно: луну (зеркальце можно навести и на луну, и на месяц, а вот исследовать, изучать, облететь на ракете можно только Луну). Д. С. Лихачев совершенно верно отмечает: «Наука... основывается на концепции точного измерения. Искусство [в том числе – словесное – В. М.] не основывается на измерении, – оно... в основе своей “неточно”» [Лихачёв 1999: 161]. Так, **и м п р е с с и о н и з м**, как известно, основан на нарочитой размытости контуров, некоторой нечёткости образов, а также отсутствии линий, определяющих границы таких образов.

Рассмотрим **фигуры нарочитой неточности**, используемые в современном русском языке. Нарочитая неточность, неопределенность смысла (характерная, в частности, для **с и м в о л и з м а**) может быть достигнута «употреблением указательных частиц и местоимений по отношению к словесно не названным “предметам”» [Виноградов 1976: 445]; этой же цели служит использование **незамкнутой метафоры** (или, в иной терминологии, **симфоры**):

Здесь не надо свиданья. Мы встретимся там,  
Где на правду я правдой отвечу;

Каждый вечер по легким и зыбким мостам  
Мы выходим друг другу навстречу

М. Цветаева

З а м к н у т ы е метафоры (*мосты снов, мосты грёз*) однозначны и точны. Заметим, что в данном конкретном случае точность и неточность не представляют собой оценочно-ортологических понятий: здесь «понятие языковой точности означает не запрет какого-либо индивидуального применения средств языка, а соответствие этих средств тому поэтическому заданию, которое ставится писателем» [Шмелёв 1964: 24].

Так называемая **гиперонимизация**, состоящая в замене слова наименованием соответствующего родового понятия, используется как средство эвфемии, напр. *насекомое* вм. более грубых или просто «неприятных» слов *блоха, вошь, клоп, таракан*. Такая замена может быть произведена и с целью избежать тавтологии: *А вот попробуй – / от окна оттяни к о т а / А если животное интересуется улицей, / то мне это – просто необходимо* (В. Маяковский).

Сравним два варианта известных строк стихотворения М. Ю. Лермонтова «Смерть поэта»: *Его убийца хладнокровно Навёл удар... Спасенья нет*. В одном из черновых вариантов читаем: *Его противник хладнокровно Наметил выстрел...* Чем объяснить замену конкретного и точного «наметил выстрел» более обобщённым выражением? Точность и конкретность нужны для свидетельских показаний, для протокола. В данном конкретном случае эти качества речи неуместны.

Так называемое «перенесение с вида на вид» [Аристотель 1957: 109] употребляется как прием эвфемии, напр. *сочинять* вм. более грубого *врать*. Эта же фигура речи используется и как прием языковой игры: *Дамы нанесли с собой целые облака всякого рода благоуханий: одна дышала розами, от другой несло* [вм. *вевло* – В. М.] *весной и фиалками* (Н. В. Гоголь), ср. также шутил. *рюмка чая* вм. *рюмка водки*.

Разновидностью перенесения с вида на вид является **мейозис** [греч. *meiōsis* ‘уменьшение’], который заключается в замене слова синонимом, выражающим меньшую степень интенсивности. Данная фигура речи представляет собой, по Ю. М. Скребневу, средство выражения нарочито «сдержанной оценки» (*неглупый* вм. *умный*), а «при характеристике отрицательных свойств объекта... создает эвфемистический эффект» [Скребнев 1979: 138], например, *полный* вм. *толстый*.

Средства нарочито сдержанной оценки, рассчитанные на эвфемистический эффект, часто образуются с помощью префикса *не-* (*нетрезвый* вм. *пьяный*). Последние Б. А. Ларин именовал «эвфемизмами через отрицание» [Ларин 1977: 113], Ю. Д. Апресян – «полуэвфемизмами» [Апресян 1995: 312]. Отрицание противоположного содержат и многие эвфемистические фраземы русского языка: *пороха не выдумает* (вм. *глупый*), *не самым лучшим образом* (вм. *плохо*) и др.

Перенесение с вида на вид, реже – мейозис используются как основа так называемой **мелиоративной номинации** – «улучшающего», «возвышающего» переименования: *кафе* (вм. *столовая*), *университет* (вм. *институт*), *высший сорт* (вм. *первый*) и т. д.

Как приём языковой игры иногда используется перенесение с вида на род: *Не повернув / головы кочан / и чувств / никаких / не изведав, / берут, / не моргнув, / паспорта датчан / и разных / прочих / шведов* (В. Маяковский).

Перенесение с рода на вид (гиперонимизация), с вида на вид (и, в частности, мейозис), а также фигура перенесения с вида на род основаны на переносах внутри одной гипонимической группы, одной родо-видовой иерархии.

Неразличение понятий внутри определенной смысловой (родо-видовой, тематической) сферы ведёт к так называемому **неточному словоупотреблению** – речевой ошибке, состоящей в неправильном выборе слова [ср.: Дмитриева, Орлова 1993: 163], например, *вырезать аппендицит* (вместо *аппендикс*); *Родители выпускников, наконец, отмучились* (чиновник – о выпускных экзаменах в школе) и т. д.; отметим также, вслед за



С. И. Ожеговым, неточное использование слова *именинник* – «“тот, у кого день рождения, новорождённый” (забвение литературного значения)» [Ожегов 1974: 66; см. также: Иванова 1997: 27-34]. Как известно, причиной неточного употребления слов может стать и их звуковая близость (так называемая *п а р о н и м и я*). В романе Н. Сухова «Казачка» читаем: – *Это вам не царский прижим!* – всё пуще вскрикивал казак, превращая непонятное слово «режим» в понятное «прижим».

Особо отметим так называемый **приём оговорки** [Ефимов 1957: 271], когда точность «маскируется» под оговорку (то есть под неточность). Приведём пример из разговорной речи: *Опять пришёл этот мерз... то есть я, конечно же, хотел сказать – хороший человек.* Пример из публичной речи: – *Ужасная! Извините... Страшная! То есть... Ужасно, страшно красивая – миссис Москва-2002!* (Николай Фоменко, представляя победительницу конкурса красоты). Приём нарочитой оговорки может быть использован даже в официальной речи (председатель счётной комиссии, зачитывая на заседании диссертационного совета документ:): *Зоклюю... Ой! Заключение.*

Подводя итоги рассмотрению точности и неточности, подчеркнём, что эти категории принадлежат исключительно плану *с о д е р ж а н и я* речи. Применение терминов *точность* и *неточность*, вслед за некоторыми специалистами, к различного рода искажениям *ф о р м ы* речи «в орфоэпии, орфографии, слово- и формообразовании, в синтаксисе словосочетания и предложения» [Ерёмина 1981: 249] стирает границу между категориями точности и правильности.

## 7. Приёмы и средства уместной речи. Вопрос об эвфемизмах

В одной из своих работ Б. А. Ларин говорит о «характерном для социалистической эпохи разоблачении эвфемизмов и предпочтении прямых, иногда резких и грубоватых выражений» [Ларин 1977:110]. К сожалению, употребление подобного рода «резких и грубоватых выражений» постепенно стало нормой нашей жизни: прямые именованья проникают в средства массовой информации (что не было характерно даже для «социалистической эпохи»), всё чаще используются в быту. Соответственно, активность употребления эвфемистических коррелятов таких наименований снижается.

На этом фоне вполне естественным представляется отсутствие в отечественной лексикографической традиции такого жанра аспектных словарей, как словарь эвфемизмов. Не включены эвфемизмы и в толковые словари русского языка.

В современных курсах стилистики и риторики (учебники И. В. Арнольд, Ю. А. Бельчикова, М. Н. Кожиной, Н. Н. Кохтева, Д. Э. Розенталя и мн. др.) эвфемизмы не рассматриваются; в лучшем случае лишь констатируется факт существования такого стилистического средства (пособия И. Б. Голуб, Б. В. Томашевского). В курсах введения в языкознание преобладает диахронический подход к рассмотрению проблемы: здесь эвфемизмы увязываются с первобытными табу и суевериями и анализируются преимущественно на индоевропейском, славяно-балтийском либо общеславянском фоне в виде различного рода смысловых и лексических изоглосс с соответствующими весьма любопытными, однако не имеющими прямого отношения к современному состоянию языка этимологическими разысканиями (Л. А. Булаховский, Б. А. Ларин, Ю. С. Маслов и др.).

В литературе, посвященной данному вопросу, нам представляется не вполне четким отделение эвфемии от других явлений (к примеру, криптолалии). Отсюда — спорность названных некоторыми учеными отдельных функций эвфемии, а также размытость самого объекта исследования, поскольку при неразличении, в частности, эвфемии и криптолалии (тайноречия) к эвфемизмам, на наш взгляд, совершенно необоснованно причисляются слова воровского жаргона (см., например, соответствующий раздел в словаре Дж. С. Нимэн и К. Дж. Сильвер [Neaman, Silver 1995: 185 - 238]), медицинские термины и латинизмы, к которым прибегают врачи с целью скрыть предмет

разговора от пациентов, а также различного рода зашифровки (например, *город N*), которые используются в речи военных с целью сохранить секретность информации [Реформатский 1996: 106] и проч. Думается, понятие эвфемии нуждается в дальнейшем теоретическом осмыслении. По уточнении данного понятия окажется возможным составление реестра функций и способов эвфемистической номинации, который, на наш взгляд, до сих пор далек от исчерпывающей полноты. Уточнить объём понятия эвфемии можно, лишь определив её место в системе смежных феноменов.

## 7. 1. Эвфемия и смежные явления

Эвфемистическая замена входит в число приёмов и средств, связанных с выполнением либо нарочитым несоблюдением так называемых требований к речи, именуемых также качествами речи. Список коммуникативно значимых качеств речи: достоинств (*αρεται λεξεις*, *virtutes dicendi*), к которым нужно стремиться, и недостатков (*κακια*, *vitia*), которых следует избегать, сформировался ещё в античности — в трудах Феофраста, Аристотеля, Деметрия, Цицерона, Квинтилиана, других греческих и римских ученых V - I вв. до н. э. Основными качествами (или «требованиями») в эллинистическо-римской традиции признавались правильность, однозначность, логичность (связность), понятность (ясность), точность, благозвучие, красота, разнообразие, изобразительность (наглядность), краткость и уместность речи, а также правдоподобие её содержания. Различные варианты этого списка, модифицированные либо в сторону детализации, либо в сторону обобщения, либо в количественном отношении, либо чисто терминологически, находим и в работах современных ученых (Б. Н. Головин, Г. П. Грайс и мн. др.).

Невыполнение указанных требований приводит к непонятности, нелогичности, однообразию речи и прочим её недостаткам. Здесь, однако, отметим, что случаи несоблюдения данных требований и, соответственно, непонятность (неясность), двусмысленность и алогизм речи, неправдоподобие содержащейся в ней информации могут быть коммуникативно неоправданными, случайными (и в этом случае должны оцениваться как недостатки), а могут быть и нарочитыми: есть целый ряд приёмов и средств построения нарочито неясной, нарочито нелогичной, нарочито двусмысленной, нарочито неправдоподобной речи [ср. Санников 1999: 386 - 433]. Так, диалогия и антифразис являются приёмами нарочито двусмысленной (в частности, "эзоповой") речи, оксюморон и зевгма используются как приёмы нарочитого алогизма. Ещё Деметрий в трактате «О стиле» отметил, что гипербола «основывается на невозможности» [Античные теории... 1996: 240], то есть является фигурой нарочитого неправдоподобия; к этой же категории фигур отнесём литоту («обратную гиперболу») и реализацию метафоры. Для построения нарочито непонятной (неясной) речи используются приёмы так называемой искусственной книжности, состоящей в нагнетании книжных слов (в частности, терминов) и усложнённых книжных синтаксических конструкций; этой же цели служат приёмы криптолалии. К числу фигур нарочито неточной речи отнесём названное ещё Аристотелем «перенесение с вида на вид» [Аристотель 1957: 109], а также мейозис; фигуры повтора могут быть определены как приёмы нарочитого однообразия. Средствами нарочито неправильной речи являются, к примеру, макароническая речь и метатеза, в частности, метатезное словообразование («Позвольте у вокзая трамвал остановить»).

Есть средства и приёмы, с помощью которых перечисленные выше требования к речи выполняются. Так, ассонанс и аллитерация используются для придания речи благозвучия (например, мелодичности, ритмичности), звукопись применяется как средство изобразительности; к числу фигур краткой речи принадлежат эллипсис, а также три позиционных разновидности зевгмы: протозевгма, мезозевгма и гипозевгма; тропы являются средством украшения речи. Эвфемизация служит соблюдению одного из условий, определяющих уместность речи. Таких условий, как известно, два.

1. Слова и выражения должны быть уместны по отношению к теме (содержанию) речи. Согласно известной античной теории, высоким стилем следует говорить о предметах возвышенных (см., например, оду «Бог» Г. Р. Державина), средним — о предметах обычных, житейских (вспомним начало поэмы А. С. Пушкина «Евгений Онегин»), низким — на темы малозначительные, ничтожные (яркий пример использования сниженного стиля — рассказы М. Зощенко). Нарочитое несоблюдение условия т е м а т и ч е с к о й уместности речи лежит в основе **бурлескного стиля**, или **бурлеска** [ср. итал. *burla* ‘шутка’], иногда именуемого также **ироикомическим** (или **ирои-комическим**) стилем. Приведём пример текста, выдержанного в этой тональности:

На дворе была ещё ужасная грязь; в самых воротах стояла лужа, которая, вливаясь во двор, принимала в себя лужи, стоявшие у каждого подъезда, а потом уже с шумом и журчанием **величественно впадала** в помойную яму; в окраинах ямы копались две свиньи, собака и четыре ветошника, громко распевавшие:

Полно, барыня, не сердись,  
Вымой рожу, не ленись!

Н. А. Некрасов

Одним из приёмов создания бурлеска является рассмотренное выше травестирование. Хрестоматийный пример травестирования в бурлескной функции – знаменитая античная поэма «Батрахомиомахия» («Война мышей и лягушек»), «комически повторявшая «Илиаду» Гомера, с той разницей, что вместо Ахилла и Агамемнона и прочих доблестных героев там сражались друг с другом мелкие представители фауны, причем победа досталась лягушкам, на помощь которым олимпийские боги в решающий момент направили еще и раков» [Новиков 2000: 8].

2. Слова и выражения должны быть уместны по отношению к адресату речи и другим участникам общения, то есть соответствовать требованиям ситуации, в которой происходит общение. В этом случае можно говорить о с и т у а т и в н о й уместности (либо неуместности) отдельных слов, выражений или даже речи (текста) в целом. Одним из средств реализации условия ситуативной уместности речи и являются, на наш взгляд, эвфемизмы. Их назначение, как справедливо отметил И. Р. Гальперин [Galperin 1977: 173], вполне разъясняется происхождением соответствующего термина. Поморфемный перевод последнего А. П. Квятковский даже включает в словарную дефиницию: «Эвфимизм, или эвфемизм... — б л а г о р е ч и е (Разрядка наша. – В. М.), вежливое выражение (порой мнимо вежливое), смягчающее прямой смысл резкого, грубого или интимного высказывания» [Квятковский 1966: 347]. Эвфемистическая замена используется в «стремлении избегать коммуникативных конфликтов и неудач, не создавать у собеседника ощущение коммуникативного дискомфорта» [Крысин 1996: 391], с тем, чтобы «смягчить остроту события, “ослабить эмоциональный удар”» [Манн 1987: 244].

Так, в общих чертах, может выглядеть (в свете античной теории качеств речи) классификация приемов и средств выразительной речи и таким представляется нам место эвфемизации в этой системе.

Прежде чем приступить к рассмотрению функций эвфемизмов, следует определить (в рамках представленной выше системы) соотношение: 1) эвфемии и криптолалии; 2) эвфемии и дезинформации; 3) эвфемии и тропики. На наш взгляд, именно эти понятия ученым не всегда удается развести с достаточной четкостью.

Эвфемия представляет собой использование словесных зашифровок с целью смягчить, завуалировать, изящно «упаковать» предмет сообщения, оставив все-таки возможность л ю б о м у носителю языка догадаться, о чем идет речь. И в этом плане эвфемизмы следует отличать от реализующих «конспиративную» (В. Д. Бондалетов) функцию слов и выражений тайных языков, которые, по определению О. С. Ахмановой, представляют собой «языки особых социальных групп, создаваемые в целях замкнутого общения в пределах данной группы» и «непонятные для тех слоев общества, которые не входят в данную социальную группу»; в качестве примера можно привести воровские

жаргоны [Ахманова 1969: 534]. Использование средств тайного языка в речи условимся именовать к р и п т о л а л и е й (тайноречием) [ср. Ахманова 1969: 211].

Насколько нам известно, вопрос о соотношении эвфемии и криптолаллии был затронут всего один раз: «В некоторых жаргонах, например в воровском, наряду с "украшающими" эвфемизмами типа *пришить* (вместо *убить*), *купить* (вместо *украсть*) и т. п. встречаются еще и "обратные" эвфемизмы, когда приличные наименования заменяются неприличными; в жаргонах эвфемистика служит целям тайноречия (криптологии)» [Реформатский 1996: 106-107]. Комментируя мысль и пример ученого, заметим:

1) эвфемию и криптолаллию, видимо, целесообразнее трактовать как две вполне самостоятельные, функционально противопоставленные речевые стратегии;

2) вызывает сомнение трактовка жаргонизма *пришить* как «благоречия», «смягчающего смысл резкого, грубого или интимного высказывания» (А. П. Квятковский), дабы «не создавать у собеседника ощущение коммуникативного дискомфорта» (Л. П. Крысин);

3) в жаргонах и просторечии, в отличие от литературного языка, метафора зачастую служит не столько эвфемистике и тайноречию, сколько своего рода эпатажной выразительности; думается, именно в этом контексте может быть рассмотрен и приведенный А. А. Реформатским глагол.

Дж. Нимэн и К. Сильвер, анализируя речь профессиональных разведчиков, причисляют к эвфемизмам такие профессионализмы, как *объект (target)* — 'лицо, за которым производится слежка', *источник (source)* — 'агент', *больной (ill)* — 'арестованный', *госпиталь (hospital)* — 'тюрьма' [Neaman, Silver 1995: 339-340 и 346]. Приведённые единицы более похожи на средства профессиональной криптолаллии, нежели на средства эвфемии. В предисловии к указанному словарю отмечено следующее: «Сленг часто эвфемистичен, поскольку он достаточно скрытен (argane), иначе говоря, поскольку он является принадлежностью ограниченной группы "своих" людей» (*people "in the know"*) [Neaman, Silver 1995: VIII]. Как видим, и здесь эвфемия недостаточно последовательно отделена от тайноречия.

Вряд ли можно признать вполне эвфемистическим употребление слова *хозяин* для обозначения домового [Булаховский 1953: 51] или медведя (например, [Арапова 1997: 636]); здесь, пожалуй, мы также имеем дело со случаем криптолаллии. Недостаточно чёткое проведение границы между эвфемией и тайноречием наблюдаем и в целом ряде других работ, посвященных эвфемии.

Эвфемию и криптолаллию нередко можно противопоставить только ситуативно. Так, термин *педикулез* в устах врача может быть квалифицирован: 1) как эвфемизм — в случае, если врач говорит пациенту, знающему содержание этого термина: «У вас педикулез»; 2) как средство криптолаллии — если врач говорит своему коллеге при пациенте, заведомо не знающем медицинской терминологии: «У больного педикулез».

Ситуация тайноречия противостоит ситуации эвфемии по составу коммуникантов. Состав участников ситуации тайноречия: 1) адресант (говорящий, пишущий); 2) адресат (слушающий, читающий); 3) контрагент (коммуникант, от которого адресант и адресат пытаются скрыть информацию). В случае присутствия контрагента субъекты речи (адресант и адресат) прибегают либо к элементам криптолаллии (например, к иносказанию, недомолвкам, намекам и т. д.), либо к так называемой иллюкутивной блокаде — речевому акту, целью которого является прекращение коммуникации: *Замолчи, Не при детях, Не по телефону* и др. Состав участников ситуации эвфемии более прост: 1) адресант; 2) адресат речи. Заметим: в ситуации эвфемии фактор слушателя (третьего лица) также бывает важен, однако третье лицо здесь не является контрагентом (лицом, от которого что-то скрывают); скорее, при эвфемии присутствие третьего лица может послужить стимулом для использования более мягких, однако

вполне понятных для этого третьего лица выражений (подробное о типах криптолалии, а также о соотношении эвфемии и криптолалии см. [Москвин 1999: 9-14]).

К сожалению, попыток решения вопроса о разграничении эвфемии и криптолалии до сих пор не предпринималось. Неразличение соответствующих языковых фактов, размытость самого понятия эвфемии при столь широком её истолковании, видимо, и явились причинами «стихийного» неприятия представителями прикладной лингвистики соответствующих теоретических разработок. Вероятно, именно отсюда — отсутствие разделов, трактующих эвфемии, в большинстве современных курсов стилистики и риторики.

Учёным не всегда удается с достаточной четкостью развести эвфемии и дезинформацию; последняя может быть определена как «заведомое искажение истины» [Galperin 1977: 175] либо, в терминах античной теории качеств речи, как нарочитое нарушение принципа точности, или правдивости (об этом качестве речи см. [Античные теории... 1996: 207 и 220], ср. «Будь правдив!» Г. П. Грайса), в терминах современной прагматики — принципа истинности [например, Санников 1999: 386]. Один и тот же приём, к примеру, мейозис, может быть использован как с целью смягчить выражение (*полный* вм. *толстый*), так и с целью обмана (*чернобыльская авария* вм. *чернобыльская катастрофа*). Политик, назвавший ядерную катастрофу аварией, может быть обвинен во лжи, однако вряд ли можно обвинить во лжи того, кто назвал толстого человека полным. Таким образом, эвфемия и дезинформация (ложь, обман, искажение истины) противопоставлены функционально (по своей коммуникативной цели).

Определим соотношение эвфемии и поэтической тропики. «По семантической структуре эвфемизмы, — считает Б. А. Ларин, — одна из разновидностей тропа, то есть метафоры, метонимии, синекдохи и др. Отличие этой разновидности в её назначении и в сфере применения. Эвфемизмы имеют целью не образное представление действительности, как тропы поэтического языка, а затемнение, прикрытие неприглядных явлений жизни или нескромных мыслей, намерений» [Ларин 1977: 110]. Как видим, эвфемия и поэтическая тропика также могут быть противопоставлены функционально. Эвфемизм является средством смягчения (например, *шут с ним* вм. более грубого *чёрт с ним*), поэтический троп выполняет в тексте декоративную функцию. Так, вряд ли можно счесть эвфемистической следующую метафорическую перифразу: *В то время, когда проворный фронт с хвостом и козлиной бородою летал из трубы и потом снова в трубу, висевшая у него на перевязи при боку ладунка, в которую он спрятал украденный месяц, как-то нечаянно зацепившись в печке, растворилась, и месяц, пользуясь этим случаем, вылетел через трубу Солохиной хаты и плавно поднялся по небу* (Н. В. Гоголь. Ночь перед Рождеством). Причисление некоторыми учеными эвфемизмов к разряду тропов (и, соответственно, истолкование термина *эвфемизм* через идентификатор *троп* — см., например, [Ахманова 1969: 521]) представляется не вполне обоснованным еще и по той причине, что в роли эвфемизмов нередко выступают семантически одноплановые слова и выражения — термины (*летальный исход* вм. *смерть*) и заимствования (*путана, куртизанка*).

## 7. 2. Функции эвфемизмов

Рассмотрим основные функции и, соответственно, функциональные типы эвфемизмов.

1. Ещё Л. А. Булаховский отметил, что эвфемизмы могут быть использованы для замены «точных названий пугающих предметов и явлений» [Булаховский 1953: 51]. Так, для замены слов тематической сферы «Смерть» в русском языке имеется довольно значительное количество эвфемистических наименований — например, *уйти из жизни* (вм. *умереть*) и мн. др. Объектом эвфемистической замены могут стать также

наименования некоторых заболеваний, приводящих к смерти (*новообразование* вм. *опухоль*).

2. Эвфемизмы используются и при нежелании называть что-либо неприятное, отвратительное своим прямым именем. К примеру, вместо слов *вошь*, *клоп*, *блоха* используются такие не прямые наименования, как *паразит* и *насекомое*.

3. Эвфемистически может быть обозначено то, что в данную эпоху и в данном конкретном социуме считается неприличным. Приведём пример использования эвфемизмов этого функционального класса. В романе Н. В. Гоголя "Мертвые души" читаем: *Дамы города N отличались, подобно многим дамам петербургским, необыкновенною осторожностью и приличием в словах и выражениях. Никогда не говорили они: я высморкалась, я вспотела, я плюнула, а говорили: я облегчила себе нос, я обошлась посредством платка*. Такого рода эвфемизмы Б. А. Ларин именовал **бытовыми**. Учёный справедливо полагал, что для этого разряда наименований характерны «ограничение кругом представлений из области физиологии и анатомии человека», а также употребительность «по преимуществу в разговорной речи» [Ларин 1977: 113].

4. Следующий функциональный тип эвфемизмов связан с этикетом. **Этикетные эвфемизмы** используются, когда говорящий избегает прямых наименований из боязни обидеть либо собеседника, либо третье лицо. В этом случае эвфемистической замене подвергаются слова вполне приличные, однако, с точки зрения говорящего, обидные для того, о ком идёт речь. Так, о глупом человеке говорят: *пороха не выдумает, ограниченный, неумный; верхний этаж у него слабо меблирован* (пример Л. А. Булаховского).

Во второй половине XIX в. в дворянском обществе избегали слов *любовник* и *любовница*. Вот каким деликатным способом выражает эту идею И. С. Тургенев в повести «Клара Милич»: *Купфер, как и следовало ожидать, попал в ее дом и стал к ней близким ... злые языки уверяли: слишком близким человеком*. А вот ещё более изящная зашифровка указанного понятия (на этот раз — из современной разговорной речи): *У нас с ней ... [пауза] романтические отношения*.

5. Довольно значителен в русском языке пласт эвфемизмов, используемых, по определению Н. С. Араповой, «с целью искажения или маскировки подлинной сущности обозначаемого» [Арапова 1990: 590, ср. Шмелев 1979: 402, Крысин 1996: 392]. В качестве примера приведем фрагмент одного известного диалога.

Насчет главного предмета Чичиков выразился очень осторожно: никак не назвал душ **умершими**, а только **несуществующими**.<...>

— Вам нужно **мертвых** душ? — спросил Собакевич очень просто, без малейшего удивления, как бы речь шла о хлебе.

— Да, — ответил Чичиков, и опять с м я г ч и л (Разрядка наша. – В. М.) выражение, прибавивши: «несуществующих».

Н. В. Гоголь. Мертвые души.

Примеры такого рода маскирующих эвфемизмов — глаголы *позаимствовать*, *не вернуть*, *взять* вместо *украсть* (ср.: «Я не украл, а взял»). Разновидностью маскирующих эвфемизмов являются так называемые **политические эвфемизмы**, цель которых, по определению И. Р. Гальперина, — «обмануть общественное мнение и выразить что-либо неприятное более деликатным способом» [Galperin 1977: 175]. В качестве примера приведём слово *зачистка* (в контекстах типа «ОМОН произвел зачистку села»), в этом значении не зафиксированное ни в одном из современных толковых словарей русского языка, а также оборот *восстановление конституционного режима* (о войне в Чеченской республике). Назовём несколько политических эвфемизмов, используемых в американском варианте английского языка: *guards of the Constitution* 'стражи конституции' и *knights of the night camelia* 'рыцари ночной камелии' (вм. *куклуксклановцы*), *electronic surveillance* 'электронное наблюдение' (вм. *illegal wiretapping* 'незаконное прослушивание телефонных разговоров'). Очень активны здесь эвфемистические зашифровки военной

тематики: *the Vietnam efforts* 'вьетнамские усилия' (вм. *война во Вьетнаме*), *push-button war* 'война кнопок' (вм. *ядерная война*), *peacekeeping mission* 'миротворческая миссия' (вм. *агрессия*) и т. д. [см.: Lakoff 1992: 463-482].

Вслед за И. Р. Гальпериним заметим, что следует различать политическую эвфемию и политическую дезинформацию. Так, именование чернобыльского взрыва «чернобыльским событием» является эвфемией, а «чернобыльской аварией» (как это было первую неделю после взрыва) — ложью, дезинформацией, «заведомым извращением истины», поскольку имела место не авария, а катастрофа.

б. Отдельно отметим случаи, когда посредством эвфемизмов обозначают непрестижные, с точки зрения данного социума, профессии, организации и т. п. Так, *манекеничка* (*манекеницу*) сейчас предпочитают именовать *моделью*. Довольно значителен класс эвфемизмов, осуществляющих функцию «возвышения профессий, связанных с неквалифицированной и черной работой» (*to elevate menial or unskilled jobs*), в современном английском языке: *sanitation engineer* 'санитарный инженер' и *waste-reduction manager* 'менеджер по сокращению отходов' вм. *garbageman* 'мусорщик', *building maintenance engineer* 'инженер по уходу за домом' вм. *janitor* 'дворник' [Neaman, Silver 1995: 289-290]. В качестве русской аналогии приведем эвфемизмы *техничка* 'уборщица', а также шутил. *инженер по укладке грузов* 'грузчик'. Л. П. Крысин приводит следующие примеры: *оператор на бойне*, *оператор машинного доения* [Крысин 1996: 400].

Если говорить о социальной сфере бытования эвфемизмов, то небезосновательной представляется точка зрения тех ученых, которые считают основным носителем эвфемизмов средний класс; с ослаблением позиций именно этого социального класса принято связывать рост функциональной активности прямых наименований [Neaman, Silver 1995: 4-7].

### 7. 3. Способы образования эвфемизмов

Первый в отечественной науке о языке перечень способов эвфемизации составлен Ж. Ж. Варбот: замена посредством заимствования, описательного выражения, определения, обобщенного названия, местоимения и др. [Варбот 1979: 345]. Ранее такими учеными, как Л. А. Булаховский, Б. А. Ларин, А. А. Реформатский, Б. В. Томашевский, назывались лишь отдельные способы образования эвфемизмов. Еще один список эвфемизации находим в работе Л. П. Крысина «Эвфемизмы в современной русской речи»: «номинации с достаточно общим смыслом», «иноязычные слова и термины», «аббревиатуры», «некоторые слова, обозначающие неполноту действия или слабую степень свойства» и др. [Крысин 1996: 400-402].

Польский филолог С. Видлак называет следующие способы образования эвфемизмов: 1) заимствования из других языков («поскольку иноязычные слова меньше шокируют и кажутся более благородными»); 2) «частичный антоним (литотес)», например, *неправда* вм. *ложь*, «литотическое *довольно трудный*» вм. *трудный* (речь идет о мейозисе); 3) «метафорическое употребление слов» и т. д. [Видлак 1967: 275-281]. А. Домбровская указывает, в частности, такие приемы эвфемизации, как «фонетическая аллюзия», метафора, метонимия, перифразирование, антономазия, мейозис («литота»), антифразис («ирония») и др. [Dabrowska 1994: 262-376].

Способы образования эвфемизмов особенно активно изучают американские ученые, что, видимо, объясняется потребностями прикладной лингвистики (подготовка словарей эвфемизмов, традиция включения эвфемизмов в толковые словари). Американские лексикографы Дж. С. Нимэн и К. Дж. Сильвер в предисловии к своему словарю приводят следующие способы образования эвфемизмов: 1) использование иноязычных, в частности, греческих и латинских заимствований (например, *halitosis* 'несвежее дыхание' от лат. *halitus* 'дыхание'); 2) генерализирующую номинацию (*widening*), например, *growth* 'новообразование' вм. *cancer* 'рак, раковая опухоль'; 3)

метонимическую номинацию; 4) метафорический перенос; 5) аббревиацию (напр., *the Big C* вм. *cancer* 'рак', *the Big D* 'дьявол') и др. [Neaman, Silver 1995: 9-11]. Б. Уоррен среди приёмов эвфемистической зашифровки называет использование: 1) иноязычных слов; 2) метафоры; 3) мейозиса (*understatement*; например, *нетрезвый* вм. *пьяный*, *drug habit* 'наркотическая привычка' вм. *addiction* 'пристрастие') и др. [Warren 1996: 128-142].

Те формулировки, которые показались нам спорными, и термины, которые показались не вполне адекватными, мы опустили; о некоторых из них речь пойдёт ниже.

Обычно способы эвфемистической зашифровки подаются списком. Нам представляется, однако, что приёмы эвфемизации можно подразделить на четыре разряда (то есть представить в виде классификации).

1. Эвфемизация нередко возникает на основе нарочито двусмысленной речи, построению которой могут служить следующие приёмы.

1.1. Метонимическая номинация (в частности металеписис). Важность этого способа образования эвфемизмов подчёркивал ещё Б. В. Томашевский: «В метонимической форме обычно образуются и эвфемизмы... Так, на многих заброшенных заборах и стенах глухих закоулков можно прочесть надпись: *Останавливаться строго воспрещается*. Слово *останавливаться*, употребляемое здесь не в первичном значении, является эвфемизмом» [Томашевский 1996: 65-66].

1.2. Метафора (как правило, незамкнутая): В р а ч — б о л ь н о м у (взяв шприц): — *Приготовь-ка для работы плацдарм!* (К/ф «По улицам комод водили»). Как прием эвфемии может быть использована и метафорическая п р о н о м и н а ц и я (стилистически значимая замена апеллятива онимом), ср. *куртизанка* — поэт. *Лауса*, книжн. *Магдалина* и др.: *Восторгов исступленьё — Минутное забвеньё; Отринь их, разорви Лаус коварных узы* (В. А. Жуковский) [Андреева 1999: 10].

1.3. Антифразис – например, при обозначении неприятного запаха: *Ну и аромат!* (вм. более грубого *Ну и вонь!*) [Сунь Хуэйцзе 2000: 296].

1.4. Замена близкозвучным словом, или, по А. Домбровской, «фонетическая аллюзия» (мы назвали эту фигуру двусмысленной речи паронимической заменой). В XIX веке в дворянском обществе такие слова, как *блоха*, *вошь*, *таракан*, считались вульгарными. Видимо, не желая использовать одно из указанных слов, П. А. Вяземский обратился к созвучному наименованию известного древнерусского княжества (ср. *тьма тараканов* и *Тмутаракань*): *А долго ли прикажешь мне, Платя в избе терпенью дани, Истории тьму-таракани Учиться по твоей стене?* (П. А. Вяземский. Станция). Ещё один пример паронимической замены как способа эвфемизации: *Только, может, посмотрел он на одну надпись, вдруг в Ригу поехал. Потому очень тепло в зале, публика дышит и темнота на психику благоприятно действует* (М. Зощенко. Прискорбный случай). Истолковывая смысл и способ образования приведённого эвфемизма, А. А. Реформатский пишет: «вместо *его вырвало* говорят *он поехал в Ригу* (по каламбурному созвучию)» [Реформатский 1996: 106].

Паронимическая замена как способ эвфемистической зашифровки специалистами отмечена, однако трактуется, на наш взгляд, не всегда вполне адекватно. Так, Дж. Нимэн и К. Сильвер приводят примеры замены по близкозвучию (прост. *cripes* 'вот те на!' вм. *Christ* 'Христос' и *gad* 'острие, острый шип' вм. *God* 'бог'), однако называют этот способ «фонетическим искажением» (*phonetic distortion*). Б. Уоррен именует данный способ эвфемизации «меной фонем», С. Видлак — «эвфемистической контаминацией» и «эвфемистической фонетической деформацией слова» (например, франц. *sacrebleu* вм. *Sacre Dieu!*) [Видлак 1967: 280]. На наш взгляд, здесь уместнее говорить о паронимической замене. О «замене некоторых звуков соответствующего слова» как средстве эвфемизации писал ещё Л. А. Булаховский: «Это имеет место, например, во французских проклятьях: *corbleu, morbleu* и т. п. вместо *corps, mort de dieu* и т. п.; в немецком *Potzblitz* вместо *Gottesblitz* — "божья молния", *Potztausend* (букв. 'тьфу, пропасть тысячу раз!' — В. М.) — [вместо] *Gottestausend* (буквально "божья тысяча")»



[Булаховский 1953: 52]. В приведенных примерах, однако, мы видим не «замену некоторых звуков», а замену созвучными словами (парономазами): франц. *bleu* 'синий' вм. *Dieu* 'бог', нем. *Potz* 'тьфу, пропасть!' вм. словоформы *Gottes* 'бога, божий'.

2. Основной эвфемии может стать и нарочитая неясность (при том условии, что она полностью снимается контекстом либо конситуацией). Отсюда – использование следующих приёмов.

2.1. Пронаминализация (замена местоимением), например: *зайти кое-куда*, "Про это" (название поэмы В. В. Маяковского).

2.2. Замена слова наименованием соответствующего родового понятия (по Ж. Ж. Варбот — замена «обобщенным названием»): *насекомое* вм. *вошь* или *таракан*, *новобразование* вм. *опухоль*. Иногда «перенесение с рода на вид» (Аристотель), или гиперонимизация, приводит к сужению значения. Так, в некоторых словарях, например, в «Толковом словаре русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова, слово *насекомое* фиксируется в значении 'вошь' (в указанном словаре — с пометами «разг.» и «эвф.»). Сюда же отнесём логическое перифразирование (основанное, как известно, на гиперонимизации). Эвфемистическая зашифровка может осуществляться посредством использования логических перифраз двух разновидностей: 1) с определением, называющим какую-нибудь отличительную особенность объекта (например, *модная болезнь*); 2) с определением, выражающим нежелание говорящего называть такую особенность и, соответственно, производить уточнение: *шлёпнуть ребенка по одному месту* — в последнем случае получается двойная зашифровка (осложненная пронаминализацией). Перифразы, построенные по схеме «определение + родовое наименование», часто используются при эвфемистическом обозначении некоторых заболеваний и болезненных пристрастий. Приведём отрывок стихотворения И. Северянина, посвящённый спившемуся поэту Фофанову:

Большой талант дала ему судьба,  
В нём совместив поэта и пророка.  
Но властью **виноградного порока**  
Царь превращен в безвольного раба

Этот же тип эвфемистической зашифровки встречаем в «Сцене из Фауста» А. С. Пушкина:

Корабль испанский трехмачтовый,  
Пристать в Голландию готовый:  
На нем мерзавцев сотни три,  
Две обезьяны, бочка злата,  
Да груз богатый шоколата,  
Да **модная болезнь**: она  
Недавно нам подарена.

«Считалось, — комментирует предпоследний стих Д. Д. Благой, — что сифилис привезли в Европу матросы Колумба» [Благой 1969: 521].

Здесь следует отметить, что практикуемое некоторыми учеными истолкование эвфемизма как «разновидности перифразы» [Никитина, Васильева 1996: 149] представляется не вполне адекватным, поскольку: 1) эвфемизмы могут быть и однословными единицами; 2) перифраза является лишь одним из довольно многочисленных средств эвфемии.

2.3. Антономасия: *Его бухарский халат разъехался спереди, и обнаружили препротивные нижние невыразимые* (И.С. Тургенев. Несчастливая).

2.4. Искусственная книжность – при том обязательном условии, что содержание речи может быть правильно истолковано благодаря конситуации. Вот как пользуется этим приёмом Остап Бендер, решив наказать Паниковского за невежливое поведение:

— Адам Казимирович, остановите на минуточку машину. Благодарю Вас. Шура, голубчик, **восстановите**, пожалуйста, **статус-кво** (Ср. «вышвырни этого мерзавца». — В. М.).

Балаганов не понял (Разрядка наша. – В.М.), что означает «статус-кво». Но он ориентировался на интонацию, с какой эти слова были произнесены. Гадливо улыбаясь, он принял Паниковского под мышку, вынес из машины и посадил на дорогу.

И. Ильф и Е. Петров. Золотой теленок

3. Эвфемистическая зашифровка может возникать на основе нарочито не точной речи; этому могут служить три приема.

3.1. «Перенесение с вида на вид» [Аристотель 1957: 109]: *гурман* вм. *обжора* (пример Б. Уоррена), *храбрость* вм. *безрассудство*, *щедрость* вм. *расточительность* (примеры Квинтилиана), *сочинять* вм. *врать*, *позаимствовать* вм. *украсть* и др. Сюда же отнесем замену наименования непрестижной профессии наименованием профессии, имеющей более высокий рейтинг в обществе, например, рус. *техничка* (< *техник*) вм. *уборщица*, англ. *sanitary engineer* 'санитарный инженер' вм. *garbageman* 'мусорщик' (Б. Уоррен такую эвфемистическую субституцию называет, на наш взгляд, не совсем правомерно, гиперболой).

3.2. Синекдоха (в частности, перенесение с целого на часть): *Барыня в летах, но нарядная и авантажная, ... с большим бюстом, подтянутым корсетом к самому носу, сидела на диване* (М. Кузмин. Круг царя Соломона).

3.3. Мейозис — замена словом, выражающим «неполноту действия или слабую степень свойства» (Л. П. Крысин): *Он недослышит* (о глухом), *Он прихрамывает* (о хромом), *приостановить* (деятельность организации, членство в партии и т. п.) [Крысин 1996: 402]. Сюда же отнесем эвфемизм *полный* (вм. *толстый*). Разновидность данного типа смягчающих выражений представляют собой эвфемизмы, образованные посредством номинации «от противоположного» — с помощью префикса *не* от соответствующего антонима, например: *нечистый* вм. *грязный*, *нетрезвый* вм. *пьяный*. Эвфемизмы, основанные на отрицании противоположного (по Ю. Д. Апресяну, «полуэвфемизмы»), выражают «сдержанное порицание... для отрицательно оцениваемых свойств» [Апресян 1995: 312]. Следует заметить, что данный разряд эвфемизмов («эвфемизмы через отрицание») был выделен ещё Б. А. Лариным [Ларин 1977: 113]. Отрицание противоположного содержат и многие эвфемистические перифразы русского языка: *пороха не выдумает*, *звезд с неба не хватает*, *не блещет умом (чистотой)*, *не страдает от избытка ума (от скромности)*, *не (самым) лучшим образом (сделать что-л.)* и др. К этому же разряду эвфемизмов («через отрицание») отнесём и выражения, содержащие косвенное отрицание, например: *Её трудно назвать красавицей* (пример Л. П. Крысина), *Вряд ли это можно считать приличным* и проч.

Использование метонимии, метафоры, мейозиса, переноса «с вида на вид», «с рода на вид» и других способов непрямого обозначения предмета речи делает эвфемизм «своеобразным намеком, предлагающим читателю или собеседнику самому догадаться, о чем идёт речь» [Бартон 1994: 92]. Заметим, что определение эвфемии зачастую увязывается лишь с использованием не прямых, образных, иносказательных (Л. П. Крысин), семантически двуплановых («двусмысленных») наименований.

4. С другой стороны, эвфемистическим вполне может являться и прямое обозначение предмета речи. Этому служит два разряда наименований, которые не отягощены различного рода бытовыми ассоциациями и именно поэтому могут быть использованы в эвфемистических целях.

4.1. Книжные слова и выражения (в частности, термины), например, *педикулёз*, *испражнения* etc. Ещё С. Видлак указал, что в эвфемистической функции могут «выступать ... заимствования из специальных языков и «более высоких» сфер языка в отношении к повседневному языку, то есть административный, юридический, литературный язык. Так, вместо слова *porco* в более утонченном разговоре по-итальянски употребляют синоним *suino*, а вместо *merda – sterco*» [Видлак 1967: 275].

4.2. Неосвоенные языком (и, соответственно, ещё не успевшие «обрасти» бытовыми ассоциациями) иноязычные слова. Использование последних в эвфемистической функции отмечено еще А. А. Реформатским — в речи медицинских

работников, которые «часто прибегают к латинским названиям болезней (заменяют русские слова латинскими синонимами)», например, *cancer* вм. *рак* [Реформатский 1996: 106; ср. Крысин 1998]. В книге «Путь слова» Л. Боровой приводит следующий пример использования иноязычных слов в указанной функции:

— **Эрутировать**, Санчо, значит рыгать. Но рыгать — одно из самых гадких слов в испанском языке, хотя оно и очень выразительно. Поэтому люди просвещенные обратились к латыни и слово «рыгать» заменили словом «эрутировать», а вместо «рыганье» говорят «эрутация».

М. Сервантес. Дон  
Кихот

Подводя итог рассмотрению приёмов эфемии, можно (с некоторой долей осторожности) утверждать, что эфемистическая зашифровка возникает на основе: 1) нарочито двусмысленной речи (при использовании металеписа, незамкнутой метафоры, паронимической замены, антифразиса); 2) нарочито неясной речи (с этой целью могут быть употреблены прономинализация, перенесение с рода на вид, антономасия, эллипсис, искусственная книжность); 3) нарочито неточной речи — этому могут служить перенесение с вида на вид, с целого на часть, мейозис; 4) речи, не отягощенной бытовыми ассоциациями. Соответственно, выявив те фигуры нарочитой двусмысленности, нарочитой неясности и нарочитой неточности, а также способы «освобождения» от бытовых ассоциаций, которые используются с тем, чтобы сделать речь ситуативно уместной, мы поучим исчерпывающий перечень способов эфемизации.

#### 7. 4. Место эфемизмов в лексической системе языка

При рассмотрении феномена эфемии целесообразно различать: 1) приём эфемистической замены; 2) эфемизм как номинативную единицу, которая, при условии регулярного воспроизведения, может получить определенную «клетку» в языковой системе. Таким образом, можно говорить: 1) о системных связях эфемизации как фигуры речи; 2) о системных связях эфемизмов как языковых единиц.

Выше было определено место фигуры эфемизации в системе приёмов и средств выразительной речи, что дало возможность уточнить круг функций и способов образования эфемизмов. Рассмотрим место эфемистических наименований в лексической системе языка.

Появление нового слова всегда приводит к более или менее заметным сдвигам в лексической системе (пусть даже на очень ограниченном её участке). Каков характер взаимодействия эфемизмов с другими единицами языка?

Прежде всего следует отметить синонимическое сближение эфемизмов с теми словами и выражениями, которые в определенных ситуациях этими эфемизмами регулярно заменяются. Следовательно, эфемизация является источником синонимии (и довольно заметным). Здесь мы выделяем два случая.

1. Использование эфемизмов приводит к пополнению уже существующего в языке синонимического ряда, например: *лгать*, *врать*, эвф. *сочинять* («Не сочиняйте!»), *ошибаться* и *заблуждаться*; *выгнать*, *выставить (кого-л. за дверь)*, эвф. *попросить*.

2. Появление эфемизма ведёт к образованию новой синонимической пары или нового синонимического ряда: *опухоль*, эвф. *новообразование*; *пенсия*, эвф. *заслуженный отдых*; *вошь*, эвф. *насекомое, паразит*.

Эфемистическая замена представляет собой стилистический приём, поэтому эфемизация является источником стилистической синонимии. Соответствующую стилистическую помету (эвф. — «эфемистически») использовали составители «Толкового словаря русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова, поясняя её следующим образом: «употребительно эфемистически, для замены прямого обозначения чего-нибудь описанием с целью скрыть, прикрыть что-нибудь».

предосудительное» [Толковый словарь... 1994: XXVII]. К сожалению, в современных словарях эта помета не используется, а информация об эвфемизмах отсутствует.

Иногда взаимодействие эвфемизма с какой-либо единицей лексической системы приводит либо к уходу этой единицы из языка, либо к снижению частотности её употребления. Существует два вида такого «отрицательного» взаимодействия: 1) вытеснение эвфемизмом соответствующей производящей единицы; 2) вытеснение одним эвфемизмом другого из активной зоны синонимического ряда в пассивную. Рассмотрим эти явления.

1. Некоторые слова и словосочетания, производящие по отношению к соответствующим эвфемизмам, приобретают довольно неприятные эпидигматические ассоциации. Так, ещё 10-15 лет назад (до появления известного эвфемистического наименования) при прочтении списка действующих лиц пьесы А. Блока "Незнакомка" ассоциаций указанного рода не возникало:

"Незнакомка.  
Голубой.  
Звездочет.  
Поэт.  
Посетители кабачка и гостиной.  
Два дворника".

Подобные ассоциации обычно учитываются носителями языка.

2. Чем чаще используется эвфемизм, тем быстрее он теряет свои «облагораживающие свойства» и тем быстрее «требуется новой подмены» [Ларин 1977: 110]. Этим объясняется смена эвфемизмов в активной зоне соответствующего синонимического ряда (*известного рода девица* → *девушка по вызову* → *девушка без комплексов* и т. д.). Процесс утраты эвфемистическими наименованиями своих «вуалирующих» свойств именуется **девальвацией эвфемизмов** (термин А. Д. Швейцера).

Как видим, «результаты употребления слова-эвфемизма влекут за собой явные изменения в структуре лексики языка» [Видлак 1967: 270]. Такие изменения затрагивают прежде всего парадигматику, в меньшей степени — эпидигматическое измерение языковой системы и наблюдаются в лексических микросистемах двух типов: в пределах словообразовательной мотивационной пары и в пределах синонимического ряда.

\* \* \*

Подводя итоги рассмотрению эвфемизмов, отметим, что в отечественной и зарубежной науке о языке, к сожалению, доминирует широкое понимание эвфемии, не способствующее адекватному её описанию. Исчерпывающая непротиворечивая функциональная и деривационная классификация эвфемизмов, разработки которой ждёт прикладная лингвистика, возможна, на наш взгляд, только при четком отделении эвфемии от других речевых стратегий (прежде всего криптолалии), то есть при узком понимании этого непростого феномена.

## 8. Фигуры нарочитого неправдоподобия

Ещё античные и средневековые мыслители среди достоинств речи (таких, как ясность, однозначность и др.) называли правдоподобие, среди недостатков — неправдоподобие её содержания. Французский критик и теоретик классицизма Н. Буало в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674 г.) пишет:

Невероятное растрогать неспособно.  
Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:  
Мы холодны душой к нелепым чудесам,  
И лишь возможное всегда по вкусу нам.

Вместе с тем, при всей своей высокой коммуникативной значимости данные категории до сих пор не стали предметом рассмотрения, адекватного их сложности.

Неправдоподобными принято считать описания событий, явлений и фактов, с точки зрения здравого смысла невозможных, нереальных. Такого рода описания или утверждения могут быть использованы с определённым стилистическим заданием, то есть как стилистический приём. В этом случае неправдоподобие носит нарочитый характер и может служить, например, образному усилению выражаемого смысла, ср. *Денег кот наплакал* и *Денег очень мало*; *Ему медведь на ухо наступил* и *Он начисто лишён музыкального слуха*.

Назовём основные приёмы нарочито неправдоподобного описания.

1. **Гипербола** [греч. *hiperbole* ‘преувеличение’] – фигура нарочитого преувеличения – используется для усиления, интенсификации; с тем, чтобы «ярко выделить», «крупно выставить те или иные стороны предмета» [Бушмин 1957: 50 и 54], например: *Я тебе уже тысячу раз говорил об этом* (ср. *очень много раз*); *Сто лет с ним не виделась* (то есть *очень давно*). «Гипербола, – полагает А. А. Потебня, – есть результат как бы некоторого опьянения чувством, мешающего видеть вещи в их настоящих размерах. Поэтому она редко, лишь в исключительных случаях, встречается у людей трезвой и спокойной наблюдательности» [Потебня 1990: 254]. И именно поэтому «наиболее благоприятная для неё сфера – бытовое общение», а в ситуациях, «более отдалённых от личной сферы, гипербола – под запретом, её употребление осознаётся говорящими как определённый коммуникативный риск» [Шмелёва 1988: 321].

Употребляется этот приём и для выражения иронии: *Княгиня Vabette — та самая, у которой на руках умер Шопен (в Европе считают около тысячи дам, на руках которых он испустил дух)* (И. С. Тургенев). Идея преувеличения может быть реализована не только посредством имён числительных, но и с помощью метафоры: *море цветов, гора книг* (данный деривационный тип гиперболы иногда называют либо **метафорической гиперболой**, либо **гиперболической метафорой**).

2. **Литота** [ср. греч. *litotes* ‘простота’], именуемая иногда **обратной гиперболой**, представляет собою нарочитое преуменьшение и также используется как средство усиления, интенсификации: *мальчик с пальчик* (ср. *очень маленький*), *в двух шагах отсюда* (то есть *очень близко*).

Особенности содержательной стороны этих двух фигур речи являются предметом разногласий. Ещё Деметрий Фалерский (354–283 гг. до н. э.) в трактате «О стиле» отметил, что гипербола «основывается на невозможности» [Античные теории... 1996: 240], иными словами, является фигурой нарочитого неправдоподобия [ср. Бушмин 1957: 19].

Не представляется целесообразным, как это предлагают некоторые учёные, связывать гиперболу (и, соответственно, литоту) с «отступлением от постулата истинности» [Санников 1999: 413] (один из постулатов Г. П. Грайса [см.: Грайс 1985: 222–227]) и тем более с ложью [Скиба 2000: 76], поскольку ложь (равно как любое преднамеренное либо непреднамеренное отступление от истины) может быть очень правдоподобна, а гипербола и литота – не могут (в противном случае они будут неудачны).

3. Стилистический приём **реализации метафоры** состоит в развёртывании метафоры, понятой в нарочито буквальном смысле. В. М. Жирмунский, который ввёл в научный оборот данное понятие и соответствующий термин, определяет указанный приём как «превращение метафоры в нечто реальное существующее» [Жирмунский 1996: 321].

В повести М. Е. Слтыкова-Щедрина «История одного города» (в главе «Опись градоначальникам») читаем: *Баклан, Иван Матвеевич, бригадир. Отличался непреклонностью. Переломан пополам во время бури, свирепствовавшей в 1761 году*. Реализована (понята в нарочито буквальном смысле, буквализирована) стёртая метафора *непреклонность*; буквализирующая развёртка представлена словосочетанием *переломан пополам*. Реализованная метафора и её развёртка логически связаны: то, что не гнётся («не преклоняется»), то ломается (о том, какая буря свирепствовала в указанное

время, можно догадаться, если вспомнить, что 1761 год — это год воцарения Петра III, проводившего антинациональную внешнюю политику, вызвавшую недовольство русского дворянства).

Реализации очень часто подвергаются антропоморфные метафоры, ср. *Месяц вышел из тумана* и:

**Вышел** месяц из тумана,  
**Вынул** ножик из кармана:  
**«Буду резать, буду бить,  
С кем останешься дружить?»**

Детская считалка

Известно, что многие сказки и мифы восходят в своей содержательно-тематической основе к реализованным метафорам. Как соотносятся метафора и ее реализация — миф? К примеру, представление древних греков о луне как о богине, едущей по небу в блестящей колеснице, запряжённой парой быков, рога которых символизируют серп луны — это метафора. Её реализацию представляет собой миф о любви богини луны Селены к прекрасному юноше Эндимиону, погружённому в непробудный сон. Селена, проехав в своей колеснице по небу, опускается в пещеру, где спит Эндимион, и с грустью любит его красотой; эта безнадёжная любовь и придаёт Селене столь печальный облик [см.: Иллюстрированный мифологический словарь 1994: 281-282], о котором так часто пишут поэты:

Люблю твой бледный лик, печальная Селена,  
Твой безнадёжный взор, сопутствующий мне.

И. А. Бунин

Как видим, то, что входит в метафору в качестве художественного образа, своего рода «словесной живописи», в мифе «становится действительностью» и трактуется «как существующее в буквальном смысле слова» [Лосев 1982: 58; ср. MacCormack 1976: 103; Потёбня 1990: 296, 300-301 и 303; Фрейденберг 1978: 173-487; Тахо-Годи, Лосев 1999: 515-535].

Функцию развёртки реализованной метафоры выполняют словосочетание, фраза или текст, в содержании которых нарушен принцип правдоподобия. Поэтому содержание такой развёртки воспринимается как нечто ирреальное, фантастическое, сказочное.

Реализованная метафора и её развёртка образуют тематическую цепочку. Собственно метафорой (семантически двуплановым выражением) является только исходное звено данной цепочки; развёртка метафорой не является. Таким образом, реализованной можно считать метафору, буквальное значение которой представлено в развёртке как реальное, действительно существующее, или, по В. М. Жирмунскому, «реализованное».

Принцип нарочитого неправдоподобия лежит в основе таких фольклорных жанров, как небылица и сказка. Гиперболизм считается «обязательной чертой раннего эпоса» [Бушмин 1957: 31]; в качестве примера можно вспомнить русский богатырский эпос. Активное использование различного рода фантастических преувеличений, реализованных метафор, «резко изменяющих очертания реальной действительности при их отражении в художественном произведении» [Адмони 1975: 92] — характерная черта **гротескного стиля**, или **гротеска** [франц. *grotesque* ‘смешной, комичный, причудливый’ < итал. *grottesca* < *grotta* ‘грот’: по названию фантастических орнаментов, найденных при раскопках древнеримских подземных сооружений – гротов]. В этом стиле, который, как известно, активно используется в сатирических произведениях, написаны, в частности, повесть Н. В. Гоголя «Нос», «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, стихотворение В. В. Маяковского «Прозаседавшиеся», сказки Е. Шварца. «То, что в гротеске выступает как необычное, взаимоисключающее, странное, отражает — через длинный ряд эстетических опосредствований — реальную необычность... Равным образом постижение гротеска и отыскание смысла в его прихотливой и как бы случайной эстетической логике — это прежде всего обнаружение таких качеств реального

противоречия, которые её вызвали и сформировали», — полагает В. Ю. Манн, определяя художественную сущность этого непростого явления [Манн 1966:70]. Справедливость приведённой мысли подтверждается внимательным прочтением, к примеру, следующего диалога:

1 - я к у р о р т н и ц а. Доктор, а отчего у меня под коленкой бывает чувство, похожее на задумчивость?

Д о к т о р. Под которой коленкой?

1 - я к у р о р т н и ц а. Под правой.

Д о к т о р. Пройдет.

2 - я к у р о р т н и ц а. А почему у меня за едой, между восьмым и девятым блюдом, появляются меланхолические мысли?

Д о к т о р. Какие, например?

2 - я к у р о р т н и ц а. Ну, мне вдруг хочется удалиться в пустыню и там предаться молитвам и посту.

Д о к т о р. Пройдет.

1 - й к у р о р т н и к. Доктор, а почему после сороковой ванны мне вдруг перестали нравиться шатенки?

Д о к т о р. А кто вам нравится теперь?

1 - й к у р о р т н и к. Одна блондинка.

Д о к т о р. Пройдет. Господа, позвольте вам напомнить, что целебный час кончился... Сестра развлечения, приступайте к своим обязанностям.

С е с т р а р а з в л е ч е н и я. Кому дать мячик? Кому скакалку? Обручи, обручи, господа! Кто хочет играть в пятнашки? В палочку-выручалочку? В кошки-мышки? Время идёт, господа, ликуйте, господа, играйте!

Е. Шварц

В подобных (гиперболизированных, гротескных) образах следует искать «не прямой, а аллегорический смысл» [Бушмин 1957: 53].

Считается, что неправдоподобие фраз типа *Кот наплакал* несущественна для языка, поскольку «для него достаточно определённого соответствия грамматики и семантики» [Колшанский 1975: 163]. Думается, что для стилистики данное утверждение нельзя признать вполне справедливым.

## 9. Фигуры логичной и нарочито алогичной речи

Как известно, одним из достоинств речи является её логичность (или связность). С л у ч а й н о е нарушение логических связей в речи принято считать ошибкой. В предисловии к одному из сборников И. Северянина читаем: *Здесь он [Северянин] много общался с русскими и эстонскими литераторами, в том числе с В. Маяковским и А. Толстым.* Фраза алогична: получается, что В. Маяковский и А. Толстой были «эстонскими литераторами».

Разновидность случайного алогизма представляет собой так называемый **плеоназм** [ср. греч. *pleonasmos* ‘излишество’], который заключается в «частичном совпадении значений слов, образующих словосочетание» [Рахманин 1997: 21], то есть в смысловой тавтологии: *б о л е е интересное* (первое слово здесь лишнее, поскольку *интереснее* означает ‘б о л е е интересный’), *п а м я т н ы й сувенир* (слово *сувенир* означает ‘подарок на п а м я т ь’, поэтому определение *памятный* здесь избыточно). Отдельные плеоназмы «встречаются даже у людей, хорошо владеющих литературной нормой», — «возможно, совершенно непреднамеренно, как своего рода обмолвки» [Еськова 1961: 145]. Приведём два случая таких «обмолвок» из произведений Н. В. Гоголя: *Манилов совершенно растерялся. Он чувствовал, что ему нужно что-то сделать, предложить вопрос, а какой вопрос – чёрт его знает. Кончил он наконец тем, что выпустил опять дым, но только уже не ртом, а чрез носовые ноздри* («Мёртвые души»); *Вошла в спинные лопатки ему горячая пуля* («Тарас Бульба»).

Некоторые плеоназмы (например, *подниматься вверх, контактный телефон* и др.), становясь общеупотребительными, принимаются литературным языком. Такие плеоназмы иногда именуется **о б и х о д н ы м и**.

Алогизм может быть и **н а р о ч и т ы м**; в этом случае он является приёмом выразительной речи [ср.: Квятковский 1966: 21-22]. Приведём пример из рассказа И. С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда»: *Вот, как стукнуло мне шестнадцать лет, матушка моя, нимало не медля, взяла да прогнала моего **французского** гувернёра, немца **Филипповича** из нежинских греков.*

Общим для категорий алогизма и неправдоподобия следует, видимо, признать понятие **абсурда** [лат. *absurdus* ‘нелепый’], который представляет собой бессмыслицу (выражаясь проще – галиматью, ахинею), вызванную либо крайним неправдоподобием, либо крайним алогизмом речи [ср.: Карасик 2003: 112-126]. Приведём примеры нарочитого абсурда: *сапоги всмятку; в огороде бузина, а в Киеве дядька*. «Энергетический потенциал» абсурдной фразы может быть использован в рекламе: *Может ли один миллион рублей быть больше, чем один миллион рублей? Да, если это Сберегательный сертификат.*

Приёмом нарочитого абсурда является так называемая **амфигурия**, которая состоит в шутивно-игровом нагнетании заведомо неправдоподобных, алогичных по своему содержанию словосочетаний и фраз. На амфигурии основан, в частности, рассказ А. П. Чехова «Перепутанные объявления»:

Трёхэтажный дворник ищет места гувернантки. С дозволения начальства сбежал пудель фабрики Сиу и К°. Жеребец вороной масти, скаковой, специалист по женским и нервным болезням, даёт уроки фехтования.

Амфигурия лежит в основе так называемых **п е р е в ё р т ы ш е й**, представляющих собой жанр шуточных стихотворений, иногда фольклорного происхождения. Суть перевёртыша состоит в перестановке частей высказывания с нарушением правил семантического согласования:

Ехала деревня мимо мужика,  
Глядь, из-под собаки лают ворота.

В жанре перевёртышей как приём нарочитого абсурда нередко используется метатезная перестановка определений:

Из-за тучи, из-за гор  
Ехал дедушка Егор,  
Он на пегой на телеге,  
На скрипучей лошади.

Рассмотрим **фигуры нарочитого алогизма** (заметим, что в специальной литературе фигуры алогизма и фигуры неправдоподобия до сих пор не разведены – вероятно, ввиду близости этих двух качеств речи, – а список таких фигур далёк от исчерпывающей полноты).

Так называемая **каламбурная зевгма** [ср. греч. *zeugma* ‘сопряжение, связь’] может быть определена как использование слова в такой конструкции, которая заставляет «сталкиваться» разные его значения: *Шёл дождь и три студента, первый — в пальто, второй — в университет, третий — в плохом настроении*. В сочетании со словом *дождь* многозначный глагол *идти* приобретает процессуальное значение, со словом *студент* — значение движения и т. д. Основой зевгмы может стать не только полисемия, но и омонимия: *Из-за острога — изжога, Из-за кислого — гастрит!* (Телепрограмма «Городок» И. Стоянова и Ю. Олейникова; фраза поётся на мотив «Из-за о с т р о в а на стрежень»).

В юмористических рассказах встречаем довольно редкий приём **нанизывания зевгм** (или, по Э. М. Береговской, «конstellации зевгм»): *В парках **показались** молодые листочки и закупики из западных и южных штатов. Расцвели цветы, процветали курортные агенты; воздух и судебные приговоры **становились** мягче; везде **играли** шарманки, фонтаны и картёжники* (О’ Генри).



Зевгма используется не только в игровой функции, в частности с расчётом на комический эффект, но также и как оценочное средство: *Впоследствии, кроме гражданской скорби, он стал **впадать** и в шампанское* (Ф. М. Достоевский); *Булгарин изумил меня своею выходкою, сердиться нельзя, но побить его можно и, думаю, должно, но распутица, лень и Гончарова не выпускает меня из Москвы, а **дубины** в 800 вёрст длины в России нет кроме гр<афа> Панина* (А. С. Пушкин).

Как риторическая фигура зевгма нередко используется в сочетании с фигурой подхвата. Приведём фрагмент диалога из пьесы А. С. Грибоедова «Горе от ума»:

Ч а ц к и й: Но Скалозуб? Вот загляденье: за армию стоит горой, и прямизною стана, лицом и голосом **герой**...

С о ф ь я: Не моего романа.

Реже встречаем случаи употребления зевгмы в декоративной функции. В своей «Поэзе о барашках» И. Северянин пишет:

И **барашки** в пятнашки не играли в волнах,  
А резвились на воле, так ажурны и тонки,  
Как рождённые в море...

Микроконтекст *в волнах* поддерживает значение 'гребни волн', в то время как микроконтекст *резвились на воле* является опорным для значения 'животные'. Зевгма имеет здесь явно изобразительно-декоративный характер, поддерживая сравнение игры животных с движением волн. «Принято считать, – отмечает Э. М. Береговская, – что комизм – чуть ли не единственный возможный эффект от употребления зевгмы... Это не так. Зевгма в высшей степени органична для поэтического ассоциативного восприятия» и потому «наряду с юмористическими произведениями она появляется и в лирике» [Береговская 1985: 65].

К числу фигур нарочитого алогизма принадлежит и **оксюморон**, устар. оксиморон [греч. *οξύμωρον* 'остроумно-глупое'], который заключается в сочетании прямо противоположных по смыслу слов с целью показать противоречивость, сложность ситуации, явления, объекта: *Есть **тоска весёлая** в аlostях зари* (С. Есенин). В основе оксюморона лежит нарочитое нарушение *логического закона непротиворечия*, в соответствии с которым суждение и его отрицание, в частности противоположные оценки (например, *весёлый* и *тоскливый*, *правдивый* и *лживый*, *наглый* и *скромный* etc.) не могут быть одновременно истинными применительно к одному и тому же объекту.

Назовём основные структурные типы оксюморотических конструкций:

1) основанные на подчинительных связях:

а) согласовании: *Наступило **вечное мгновенье*** (А. Блок);

б) управлении: *Ты, меня любивший **фальшью Истины** — и **правдой лжи*** (М. Цветаева);

в) примыкании: ***Нагло скромн** дикий взор!* (А. Блок);

2) основанные на сочинительных связях: *Ты и **убогая**, Ты и **обильная**, Ты и **могучая**, Ты и **бессильная**, Матушка-Русь!* (А. Некрасов).

В практике стилистического анализа нередко возникают серьёзные затруднения при разведении антитезы и структурного типа оксюморона, основанного на сочинении. При разведении этих стилистических фигур можно использовать три критерия.

1. Смысловой критерий:

– антитеза противопоставляет разные объекты: Сам **толст**, его артисты **тощи** (А. С. Грибоедов);

– оксюморон приписывает «противоположные качества... одному предмету или явлению» [Введенская 1995: 424].

Заметим, что в смысловом отношении оксюморон «зеркально» противоположен плеоназму: если компонент плеонастического словосочетания заменить антонимом, то получим оксюморон, и наоборот, ср. оксюморон *грустная радость* (С. Есенин) и плеоназмы *весёлая радость*, *радостное веселье*; оксюморон *правда лжи* (М. Цветаева) и соответствующие плеоназмы *неправда лжи*, *лживая неправда*.

2. Трансформационный критерий: в случае принадлежности анализируемого сочетания слов к разряду оксюморотических сочинительная связь легко может быть заменена подчинительной: *могучая и бессильная* [Русь] → *могучее бессилие* [Руси]. Возможность трансформации говорит о том, что перед нами не антитеза, а оксюморон.

3. Подстановочный критерий. Конструкции, содержащие оксюморон, имеют противительное-уступительное значение (о предложениях контрастного соединения, обладающих таким значением, см.: [Грамматика... 1970: 667-676]), отсюда — возможность подстановки слов (частиц и устойчивых предложно-падежных сочетаний) с этим значением — таких, как *тем не менее, вместе с тем, в то же время, при том, всё же, всё-таки* и др.: *могучая и бессильная Русь* → *могучая, и в то же время бессильная Русь*. Н. В. Павлович совершенно верно отмечает: «В оксюморе противоречие ощущается, а затем разрешается» [Павлович 1979: 240]. Уточним: противоречие разрешается только после мысленной подстановки слов с противительным-уступительным значением, то есть после осознания того, что характеризуются разные стороны одного объекта, ср.: *могучая, а с другой стороны бессильная Русь*.

Рассмотренная фраза из поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (*Ты и убогая, Ты и обильная...*) уже стала хрестоматийным примером антитезы [см., например: Голуб 1997: 36], тем не менее, проведённый анализ показывает, что эта фраза построена не на антитезе, а на оксюморе.

Проанализируем по предложенной выше методике ещё одну знакомую стихотворную строку: *Я — царь, я — раб, я — червь, я — бог* (Г. Р. Державин). Противоположные качества приписываются здесь одному объекту, так что по смысловому критерию фраза построена на оксюморе. Приём подстановки также говорит нам о том, что фраза содержит оксюморон: *Я — царь, и вместе с тем я — раб* (или: *Я — царь, и в то же время я — раб*). Заметим, что рассмотренная державинская строка в целом ряде справочных изданий приводится как пример антитезы [см.: Ахманова 1969: 49; Квятковский 1966: 40].

Считается [см., например: Диброва и др. 1997: 162; Матвиевская 1979: 66], что основой оксюморона выступают слова разной частеречной принадлежности; в учебных пособиях, словарях и справочниках примеры оксюморона представлены исключительно словосочетаниями подчинительного типа и, как правило, словами разной частеречной принадлежности.

Как показывает языковой материал, оксюморон может быть основан и на объединении слов одной части речи: а) при подчинении: *правда лжи* (М. Цветаева); б) при сочинении: *Ты и убогая, Ты и обильная* (Н. А. Некрасов); в) при координации: *И подумывают так: «Что за умница дурак!»* (С. Я. Маршак).

Противопоставление, выражаемое оксюмороном, может быть выражено не только прямо, но и косвенно, ср. *горячий холод, живой мертвец* (**прямые оксюмороны**) и *горячий снег, живой труп* (**косвенные оксюмороны**) [Shen 1987]. Вторые менее «очевидны», поскольку в них противопоставление опирается не на значения, а на пресуппозиции (типа ‘снег холоден’ и др.).

Ещё одной фигурой нарочитого алогизма является **паралепсис** [греч. *paralepsis* ‘усечение, опущение’], или **нарушенное умолчание** — «приём, заключающийся в упоминании говорящим того, о чём он обещает умолчать» [Назарян 1989: 181; ср.: Клюев 1999: 212]. Приведём пример из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя:

Не стану описывать кушаньев, какие были за столом! Ничего не упомяну ни о мнишках в сметане, ни об утрибке, которую подавали к борщу, ни об индейке с сливами и изюмом, ни о том кушанье, которое очень походило видом на сапоги, намоченные в квасе, ни о том соусе, который есть лебединая песнь старинного повара, о том соусе, который подавался обхваченный весь винным пламенем, что очень забавляло и вместе пугало дам.

Паралепсис может быть использован и в научной речи: *Нет смысла повторять хорошо известную истину, что содержание художественного произведения не*

существует отдельно от формы (Д. Н. Шмелёв). Используя эту фигуру речи, «человек будто бы не хочет говорить того, что говорит» [Лами 2002: 139].

Фигура **апофазии** [греч. *apophasis* ‘отказ, отрицание’] представляет собой опровержение собственной только что высказанной точки зрения, мнения, суждения – к примеру, с целью иронии, насмешки: *А между тем это был ведь человек умнейший и даровитейший, человек, так сказать, даже науки, хотя, впрочем, в науке... ну, одним словом, в науке он сделал не так много и, кажется, совсем ничего* (Ф. М. Достоевский); *Сотрудник по математике нашёл, что знания у Маши есть. Но их немного, и все они неправильные* (Э. Успенский).

Нарочитый плеоназм лежит в основе так называемой **палисиады** — «шутливой тавтологии» (Л. А. Булаховский). В качестве примера приведём фрагмент стихотворения В. А. Жуковского «Максим»:

Имел он очень скромный вид;  
Был вежлив, не любил гордиться;  
И лишь тогда бывал **сердит** —  
Когда случалось **рассердиться**.

К фигурам алогизма отнесём также **силлепсис** [греч. *syllipsis* ‘сочетание’], в иной терминологии – **апокойну** [греч. *apokoino* ‘разобщать’], или **синайтройсмос** [греч. *sinaitroismos* ‘нагромождение’], состоящий в нарочито алогичном (точнее – лишённом единого логического основания) перечислении объектов: *Известно, сколько в стране охотников, балерин, револьверных станков, собак всех пород, велосипедов, памятников, девушек, маяков и швейных машинок* (И. Ильф и Е. Петров). Силлепсис используется не только в игровой функции, но и как средство выражения оценки, в частности тонкой иронии:

С пятилетнего возраста отдан я был на руки стремянному Савельичу, за трезвое поведение пожалованному мне в дядьки. Под его надзором на двенадцатом году выучился я русской грамоте и мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля. В это время батюшка нанял для меня француза, мосье Бопре, которого выписал из Москвы вместе с годовым запасом вина и прованского масла.

А. С. Пушкин

В последней фразе «объединение дополнений — “француза, мосье Бопре” с “годовым запасом вина и прованского масла”, на чём строится... каламбур, передаёт сниженную оценку воспитателя и тем самым определяет направление ассоциаций при восприятии содержания последующих страниц текста, где описывается беспечность этого учителя, его беспутно-ветреное поведение» [Фёдоров 1985: 109].

Приёмом нарочитого алогизма может быть антитезное сопоставление «предметов, не имеющих ничего общего» [Переверзев 1982: 73]:

Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением.

Н. В. Гоголь

Так называемый **гистеропротерон** [греч. *histeron* ‘последующее’, *proteron* ‘предшествующее’] – или, в иной терминологии, **гистерон-протерон**, **протистерон**, **гистерология** – состоит либо в нарочитом (и тогда это фигура речи), либо в случайном (речевая ошибка) смешении логической последовательности описываемых событий: *Я чувствую, товарищи, что у Ляпсуса украли его лучший шедевр «Гаврила дворником служил. Гаврила в дворники нанялся»* (И. Ильф и Е. Петров).

Выше были проанализированы приёмы номинации (или, в античной терминологии, фигуры речи), основанные на нарочитом нарушении законов логики. Заметим, что эти законы регулируют не только номинацию, но также и аргументацию (а именно – доказательство и опровержение); вторая сфера действия логических законов является, как известно, предметом аргументативной риторики.

С тем, чтобы получить как можно более полное описание логичности и алогизма речи как её важнейших коммуникативных категорий, рассмотрим основные **правила**

**аргументации**, связанные с доказательством и опровержением, а также наиболее распространённые случаи нарушения таких правил.

1. **Закон тождества** по отношению к тезису (утверждению, которое мы хотим доказать) гласит, что «*тезис на всём протяжении доказательства должен оставаться одним и тем же*» [Ивин, Никифоров 1998: 267]. Нарушение этого закона, так называемая **потеря тезиса**, происходит «тогда, когда, сформулировав основную идею, выступающий забывает о ней и переходит к иному, прямо или косвенно связанному с первым, но в принципе другому положению» [Об искусстве полемики 1980: 135], к примеру, «хочет доказать, что православие – плохая вера, а доказывают, что православные священники часто бывают плохи» [Поварнин 1990: 64]. Сознательное нарушение закона тождества именуется **подменой тезиса**. К подмене тезиса прибегают тогда, когда чувствуют себя не в силах доказать исходный тезис.

Разновидностью подмены тезиса является так называемый **аргумент к личности**, состоящий в переходе от обсуждения тезиса к обсуждению личности оппонента. Объектами обсуждения в этом случае могут выступать [ср.: Еемеерен, Гроотендорст 1992: 102-103]:

А. Честность, характер противника, его ум, профессиональная компетенция, особенности речи и т. д. Здесь распространён так называемый **адвокатский довод**, когда спорящий «пользуется к своей выгоде какой-либо неосторожностью противника» (Кант), «ошибкой или даже прямо опиской, оговоркой» [Поварнин 1990: 118], речевой ошибкой. Приведём фрагмент спора двух филологов:

— Это правило им не **нужно**.

— **Нужно**, дорогая коллега, **нужно**.

В этом случае следует помнить о том, что «указание на ошибку собеседника или его неправоту отрицательно влияет на имидж критикуемого. И потому воспринимается, как правило, болезненно» [Шейнов 2000: 49].

Б. Мотивы (а именно – зависть, материальная заинтересованность, гордость и т. д.), заставляющие поддерживать данный тезис, придерживаться данной точки зрения. Приведём пример из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя:

Если у него спрашивали: «Отчего это у вас, Антон Прокофьевич, сюртук коричневый, а рукава голубые?», то он обыкновенно всегда отвечал: «**А у вас и такого нет!** Подождите, обносится, весь будет одинаковый».

В. Противоречие между словами и поступками оппонента.

По отношению к закону тождества споры подразделяются на **сосредоточенные** (сохраняющие единый тезис) и **бесформенные** (с потерей или подменой тезиса) [Поварнин 1990: 69].

Неумышленное нарушение законов логики называется **логической ошибкой** (или, в соответствии с античной традицией, п а р а л о г и з м о м), умышленное – **софизмом** [ср. греч. *sophisma* ‘измышление’]. Софизм является логической уловкой, приёмом. Софизм и ошибка «различаются только тем, что ошибка – не намеренна, софизм – намерен. Поэтому, сколько есть видов ошибок, столько видов и софизмов» [Поварнин 1990: 107]. Доказать софисту, что он софист, абсолютно невозможно, поскольку грань между логической уловкой и логической ошибкой неуловима; нарочитый характер логической ошибки недоказуем. Поэтому в споре с софистом «разумнее ограничиться только *указанием ошибки* в рассуждениях противника, не входя в обсуждение – намеренная она или нет» [Поварнин 1990: 131].

2. **Аргументы не должны быть тождественны тезису**, то есть в содержательном отношении должны быть независимы от него. При нарушении этого закона возникает логическая ошибка, именуемая **кругом в аргументации** (в латинской терминологии – *idem per idem*), например: «Этого не может быть» (тезис), *потому что* «это невозможно» (аргумент). В этом случае тезис и аргумент могут легко меняться местами. Нарочитый круг в аргументации называется **софизмом тождесловия**, например: «В коране всё

истина, потому что Коран боговдохновенен» (пример С. И. Поварнина). Поменяем тезис и аргумент местами: «Коран боговдохновенен, потому что в нём всё истина». Возможность р о т а ц и и подтверждает тождественность тезиса и аргумента. «Круг в доказательстве легко может быть замечен, если рассуждение коротко и несложно. Но в доказательствах, состоящих из длинных цепей умозаключений, круг может остаться незамеченным», — предупреждает В. Ф. Асмус [Асмус 1954: 67].

3. **Приводимые аргументы должны быть истинными**, то есть соответствующими действительности. Нарушение этого правила приводит к п а р а л о г и з м у **ложного основания**. Причина этой ошибки – «использование в качестве аргумента ложного факта, ссылка на событие, которое в действительности не имело места, указание на несуществующих очевидцев и т. п. [Об искусстве полемики 1980: 140]. Например: «Латунь – химический элемент» (тезис), *поскольку* «латунь – металл» (ложный аргумент, так как латунь – это не металл, а сплав двух металлов: меди и цинка). С о ф и з м ложного основания опасен, потому что «для тех, кто не знает о ложности основания, доказательство кажется безупречным...» [Асмус 1954: 63].

4. **Заключение должно вытекать из посылок «с необходимостью, а не только по видимости»** [Аристотель 1978, т. 2: 544]. В случае нарушения этого закона возникает логическая ошибка, по-латински именуемая *non sequitur* («не следует») и состоящая в том, что доказываемый тезис «не следует из оснований» [Асмус 1954: 69]. Например: «Он покраснел – значит, он виноват»; «У Петрова температура нормальная, следовательно, он здоров». В результате подобных рассуждений «совершенно невиновного человека заподозрят... в неблагоприятном поступке, а больного... врач может послать на работу» [Уёмов 1958: 11]. *Non sequitur* может использоваться и как уловка. Приведём один старинный софизм: «Тот, с кем соглашаются, что эфиоп чёрен, спрашивает, белые ли зубы у эфиопа. Если же признают, что эфиоп в этом отношении бел, то вопрошающий заключает, что эфиоп чёрен и бел» [Аристотель 1978, т. 2: 541]. Из того, что зубы у эфиопа белые, не следует, что сам эфиоп бел (как известно, свойство части нельзя переносить на целое).

Разновидностью *non sequitur* является ошибка (и софизм) *post hoc ergo propter hoc* («после этого – значит вследствие этого») – «умозаключение, в котором временная последовательность отождествляется с причинно-следственной». *Post hoc ergo propter hoc* лежит в основе многих суеверий, например: «Чёрная кошка перебежала дорогу – быть беде» [Хазагеров, Ширина 1999: 104].

Критика тезиса, логически не вытекающего из аргументов, называется **опровержением демонстрации** (то есть способа доказательства); целью такого опровержения является доказать, что демонстрация, связывающая данный тезис с данным аргументом, лишена логики. Опровергнуть демонстрацию можно с помощью приёма *reductio ad absurdum* («сведение к абсурду»), состоящего в том, что из тезиса противника выводится следствие, противоречащее здравому смыслу. Например: «Эфиоп чёрен и бел». – «Следовательно, он чёрно-белый? Как зебра?» Ещё один античный софизм: «Сидящий встал и пошел. Значит, сидящий способен ходить» [Аристотель 1978, т. 2: 539]. *Reductio ad absurdum*: «То есть человек способен ходить сидя?»

5. **Обобщение должно быть основано на достаточно репрезентативной (показательной) выборке примеров**. Нарушение этого правила приводит к логической ошибке **поспешного обобщения** (к так называемому «прыжку в заключении», *saltus in concludendo*), например: «Прилагательные *зелёный, большой* и др. склоняются. Следовательно, все прилагательные склоняются» – утверждение, содержащее ошибку поспешного обобщения, поскольку не учитывает класс аналитических прилагательных типа *электри́к, беж* etc. Указанная логическая ошибка очень характерна для начинающих исследователей, «поскольку малые выборки для дилетантов столь же весомы, как и большие» [Павлова 1988: 22]. «Индуктивные обобщения, – предупреждает А. А. Ивин, – требуют определённой осторожности. Многое здесь зависит от числа изученных случаев.

Чем обширнее *база индукции*, тем более правдоподобным является индуктивное заключение» [Ивин 2002: 219]. Опровержение ошибки (или софизма) поспешного обобщения производится с помощью приёма *reductio ad absurdum*: «Если в с е прилагательные склоняются, то склоняются и несклоняемые прилагательные типа *беж, электрик*». Ещё один пример поспешного обобщения – утверждение «Бог всемогущ». Приведём знаменитый вопрос, сводящий данный тезис к абсурду: «Может ли бог создать камень, который сам не сможет поднять?» Над этим вопросом ломали головы средневековые философы-схоласты, но так и не решили, поскольку в обоих случаях: и если бог может создать такой камень, и если не может – он не всемогущ, как не может быть всемогущим ни одно существо.

Как видим, «особую доказательную силу имеют факты опровергающие», так как «достаточно обнаружить хотя бы один факт, противоречащий доказываемому положению, чтобы обнаружить тем самым полную или, по крайней мере, частичную ложность этого положения»; «любой такой факт... опрокидывает или по меньшей мере ограничивает обобщение» [Асмус 1954: 20-21].

Спор нередко сравнивают с борьбой, боксом; А. Шопенгауэр называл полемику «духовным фехтованием». В споре, как и в спорте, применяются различные приёмы; некоторые из них названы выше: это софизмы, представляющие собой логические уловки.

Подводя итог рассмотрению правил аргументации, приведём обобщающую таблицу:

№	Правило аргументации	Ошибка	Софизм
1.	Закон тождества тезиса	Потеря тезиса	Подмена тезиса
2.	Аргумент не должен быть тождествен тезису	Круг в аргументации	Софизм тождесловия
3.	Аргументы должны быть истинными	Ошибка ложного основания	Софизм ложного основания
4.	Заключение должно вытекать из посылок	Non sequitur	Non sequitur
5.	Обобщение должно опираться на достаточно показательную выборку примеров (фактов)	Ошибка поспешного обобщения ( <i>saltus in concludendo</i> )	Софизм поспешного обобщения

Как видим, каждому правилу аргументации поставлены в соответствие: 1) определённая логическая ошибка (случайное отклонение от правила); 1) определённый софизм (нарочитое отклонение от правила).

Нетрудно заметить, что предложенная схема существенным образом отличается от тех, которые находим в современных курсах риторики. Здесь либо в разделах, посвящённых доказательству и аргументации [см., например: Введенская, Павлова 2001: 356-363; Волков 2001: 136], либо в виде отдельного параграфа [например: Кохтев 1994: 107; Львов 2002: 72-73] перечисляются так называемые «основные законы логики»: 1) закон непротиворечия; 2) закон тождества; 3) закон исключения третьего; 4) принцип (или закон) достаточного основания. По этому поводу необходимо отметить, вслед за А. А. Ивиным и А. Л. Никифоровым, следующее: 1) «логических законов бесконечно много и нет оснований делить их на основные и второстепенные», а поскольку основание для такого деления отсутствует, то понятие «основного закона логики» является неясным (именно по этой причине в современной логике термин *основные законы логики* не употребляется); 2) список «основных законов логики» сопровождается «расплывчатыми методологическими рекомендациями» [Ивин, Никифоров 1997: 110], на практике собственно к аргументации вряд ли применимы ввиду следующих обстоятельств: 1) правилом аргументации является только закон тождества; 2) принцип достаточного основания требует, «чтобы в случае каждого утверждения указывались основания, в силу которых оно принимается» [Горский и др. 1991: 49], то есть мотивирует необходимость самой аргументации, однако её правилом не является; 3) остальные «основные законы

логики» относятся не только к аргументации, но и к интеллектуально-речевой деятельности в целом.

## 10. Фигуры нарочито неправильной речи

Правильной принято считать речь, соответствующую нормам литературного языка, неправильной — нарушающую такие нормы. На наш взгляд, существует три вида неправильностей.

1. Случайная неправильность – оговорка, описка, опечатка. В «Толковом словаре русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой (М., 1994), к примеру, читаем: «Удмурдский, -ая, -ое. 1. см. удмурты».

2. Неправильность, вызванная незнанием соответствующих норм литературного языка. А. Блок в рецензии на одну пьесу с нескрываемой иронией пишет: «“Действие происходит в Египте около 1250 года до р. Хр.” Начинается оно перед фасадом храма. Прислужницы бросают “цветы и благовонные травы на мраморные ступени, меж сфинксами и перед божествами” и разговаривают так: “П е р в а я: Цветами *лото́сов* и белых и нежных Украсим мы храма древние ходы! В т о р а я (бросает *лилий*): И лилий, *окро́пленных* влагой ночью, С долин плодоносных сочные всходы!” Принеся всё это “на жертву”, прислужницы... уходят “за *сфинксы* налево”» [Блок 1962: 311-312]. Подобного рода речевые ошибки свидетельствуют о недостаточной грамотности носителя языка и являются, как известно, предметом ортологии.

3. Преднамеренная неправильность. Последняя лежит в основе некоторых приёмов выразительной речи, рассмотренных ниже.

К числу таковых можно отнести фигуру **метатезного словообразования**, которая заключается в каламбурной перестановке частей слов. Вспомним строчки из стихотворения С. Маршака «Вот такой рассеянный»:

Нельзя ли у **трамвала**  
**Вокзай** остановить?

Так называемая **диакопа** [греч. *diakope* ‘прорезь, рана’] основана на расчленении слова путём вставки в него другой номинативной единицы. В стихотворении «Лгун» Д. Хармса читаем:

А вы знаете, что **СО**,  
А вы знаете, что **БА**,  
А вы знаете, что **КИ**,  
Что собаки-пустолайки  
Научились летать?

Ещё один приём нарочитой неправильности — частичная переделка речи на иностранный лад; такая речь именуется **макаронической**. В качестве примера каламбурной латинизации назовём появившееся в семинарской среде слово *свинтус*, в котором к русскому корню добавлена латинская финаль *-tus* (случай макаронического словообразования). Приведём пример нарочитой латинизации текста из комической поэмы украинского писателя И. П. Котляревского «Энеида» (опубликована в 1798 г.; русский перевод К. Худенского):

Энеус, ностер магнус панус  
И славный троянорум князь,  
Шнырял по морю, как цыганус,  
Ад те, о рекс! Прислал нунк нас.

В художественной литературе находим примеры нарочитой переделки речи на немецкий лад (германизация речи), на французский (романизация) и т. д.

Макаронизмы могут быть графическими; как пример приведём название одной монографии: *Литература Русского зарубежья*. Любопытный пример макаронического объединения графем представлял собой плакат, посвящённый встрече президентов России и США:

П  
У  
Т  
И  
BUSH

Один из ортологических аспектов стихосложения связан с так называемой **поэтической вольностью** (или **лицензией** [лат. *licentia* ‘вольность’]), под которой следует понимать нарушение норм литературного языка в поэтической речи с целью сохранить ритм и рифму стиха — случай, когда поэт, по определению Б. А. Успенского, «жертвует правильностью в угоду выразительности» [Успенский 1997: 430].

Одним из приёмов поэтической вольности является так называемое **синкопирование**, или **синкопа** [греч. *synkope* ‘сокращение’] – сокращение слова за счёт одного или ряда срединных звуков:

И соловьи её ночные,  
И ночи **пламно**-ледяные [вм. *пламенно*-ледяные].  
И. Северянин

Как приём поэтической вольности может быть использована и такая разновидность синкопы, как **синереза** [греч. *syneresis* ‘соединение, сжатие’], которая именуется также **синерезисом**, **силлепсисом** [ср. греч. *syllipsis* ‘сочетание’] и представляет собой слияние смежных гласных в один:

В белом венчике из роз —  
Впереди **Исус** Христос [вм. *Иисус*].  
А. Блок

В этом же стихотворении А. Блока находим ещё один случай синерезиса:

Шаг держи **революционный!**  
Близок враг неугомонный!

Искажённое в угоду рифме и стихотворному ритму слово может стать источником неуместных ассоциаций. В. В. Маяковский вспоминает: «Я был на юге и читал стихотворение в газете. Целиком я его не запомнил, только лишь одну строфу:

В стране советской полудённой,  
Среди степей и **ковылей**,  
Семён Михайлович Будённый  
Скакал **на сером кобыле**.

Я очень уважаю Семёна Михайловича и кобылу его, пусть его на ней скачет, и пусть она невредимым выносит его из боёв. Я не удивляюсь, отчего кобыла приведена в мужском роде, так как это тоже после профессора Воронова операция мыслимая, но если по кобыле не по месту ударение сделать, то кобыла занесёт, пожалуй, туда, откуда и Семён Михайлович не выберется. Таким образом, стихотворение, которое рассчитывали сделать героическим, на самом деле звучит юмористически, то есть благодаря неумелости автора, благодаря <отсутствию> отточенности в его пере, вместо того чтобы эффект получился ударный, за Будённого, получилось смешно. Люди сидят и везде смеются над этим стихотворением. А это бывает очень часто, даже с нашими очень прославленными поэтами» [Маяковский 1968: 348].

В. Я. Брюсов считал, что поэтическими вольностями поэты «коверкают слова» [Гиндин 1973: 22-23]. С другой стороны, многие придерживаются того мнения, что поэтические вольности являются «не только допустимым отклонением от языковой нормы, но и приметамы особого поэтического наречия, к которому не могут и не должны прилагаться обедняющие его нормы прозаического языка», то есть своеобразной поэтической нормой [Живов 1996: 239].

Примирает эти противоположные точки зрения В. К. Третьяковский, который, размышляя о роли и месте поэтических вольностей в стихотворной речи, пишет, в частности, следующее: «Обыкновенно поступают Стихотворцы свободнее и смелее в избрании слогов и употребляют иногда в стих, для меры, такие слова, коих в прозе отнюдь



стерпеть не можно. Имеют они сие право подтверждённое множеством веков: однако, должно и им быть в сём умеренным. Вольности вообще такой быть надлежит, чтоб слово, употреблённое по вольности, весьма распознать было можно, что оно прямое наше, и ещё так, чтоб оно несколько и в употреблении находилось, а не нелепое какое, странное и дикое» [Русские писатели о языке 1955: 39; разрядка наша — **В. М.**].

Здесь следует отметить один немаловажный факт. Как известно, отнюдь не все варианты слов, встречающиеся в стихотворном наследии прошлого и противоречащие современным нормам произношения, ударения и формообразования, следует относить к числу поэтических вольностей. Так, [э] вместо привычного [о] в приведенных ниже строчках А. С. Пушкина является не поэтической вольностью, а фонетическим славянизмом:

Что ж он? Ужели подражанье,  
Ничтожный призрак, иль **еще**  
Москвич в Гарольдовом плаще?...

Не являются поэтической вольностью и следующие стихи В. А. Жуковского:

Везде мои разбиты войска,  
Я парламе́нтом отвергну́т.

«Вокалическая решётка» (Л. И. Тимофеев) стихотворной строки оказывается идеальным «хранилищем» устаревших вариантов ударения. Именно поэтому чтение старинных стихотворных текстов позволяет развить чувство «исторической дистанции», которое необходимо, «во-первых, для того, чтобы пользоваться современными нормами, а во-вторых, чтобы отмечать факты прошлого, не причисляя их к “неправильностям”» [Плёнкин 1974: 30].

## 11. Фигуры краткой и нарочито пространной речи

Понятие краткости сближается с понятием неполноты, поскольку и в первом, и во втором случае в речевой цепи отсутствуют определённые её звенья. Под **краткой** будем понимать речь, в которой «опущено... всё, что дано обстановкой или предыдущим опытом разговаривающих» [Пешковский 1959: 58], и потому легко может быть восстановлено либо с опорой на *конситуацию* («обстановку»), либо с опорой на *предтекст* («предыдущий опыт разговаривающих»). **Неполная** речь может быть определена как речь прерванная, недоговорённая. Пропущенные звенья неполной речи однозначному восстановлению не поддаются, поэтому такая речь воспринимается как недостаточно информативная.

Рассмотрим фигуры нарочито **н е п о л н о й** речи.

Нарочитый обрыв высказывания в расчёте на то, что его адресат по предтексту либо по ситуации догадается, о чем идет речь, лежит в основе фигуры **умолчания**, именуемой также **удержанием**, **недосказом**, **апосиопезой** и **апозиопеей** [греч. *aposiopesis* ‘сокрытие, утаивание’]. В качестве примера приведём выдержку из романа «Евгений Онегин» А. С. Пушкина (вспомним встречу Онегина с Татьяной Лариной после длительной разлуки):

Ужели, — думает Евгений, —  
Ужель она? Но точно... Нет...  
Как! **из глуши степных селений...**  
И неотвязчивый лорнет  
Он обращает поминутно  
На ту, чей вид напомнил смутно  
Ему забытые черты.

Е. В. Джанджакова отмечает: «Художественный смысл умолчания состоит в том, что несказанное оказывается важнее, значимее сказанного» [Джанджакова 1988: 113]. Деметрий Фалерский (354–283 гг. до н. э.) так писал об этой фигуре речи: «Умолчание часто заключает в себе некоторую силу. Мало того, даже неясность: недосказанное

производит более сильное впечатление, а к тому, что пространно выражено, относятся с пренебрежением» [Античные теории... 1996: 303].

Разновидностью умолчания является так называемое **эмфатическое цитирование**, состоящее в использовании части крылатого выражения в предположении, что собеседнику известно целое [ср.: Боровский 1982: 7], например: *Как говорится, quod licet bovi...* (ср. полный вариант: *quod licet bovi, non licet Jovi* ‘Что дозволено быку, то не дозволено Юпитеру’).

Пропуск начальной части высказывания лежит в основе **просиопезы** [греч. *pro* ‘впереди, перед’ + (*ано*)*сиопеза*]:

Цирюльник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте, фамилия его утрачена, и даже на вывеске его — где изображён господин с намыленной щекою и надписью: «**И кровь отворяют**» — не выставлено ничего более, цирюльник Иван Яковлевич проснулся довольно рано и услышал запах горячего хлеба.

Н. В. Гоголь

На просиопезе основаны многие цитатные заголовки: *Где надо власть употребить; И щуку бросили в реку* и мн. др.

Ещё одна фигура нарочито неполной речи — так называемая **задержка**, или ретардация [лат. *retardatio* ‘замедление’] — может быть определена как обрыв или замедление повествования с целью заинтриговать его адресата (читателя, слушателя, зрителя). Приём ретардации активно используется в кинематографии (очередная серия кинофильма нередко обрывается «на самом интересном»); применяется этот приём и в художественной литературе. Проиллюстрируем сказанное выдержкой из поэмы «Тамбовская казначейша» М. Ю. Лермонтова:

По службе занят муж ревнивый,  
Она одна — разгул мечтам!  
Вдруг дверью стукнули. «Кто там?  
Андрюшка! Ах, тюлень ленивый!...»  
Вот чей-то шаг — **и перед ней**  
**Явился... только не Андрей.**  
Вы отгадаете, конечно,  
Кто этот гость неожиданный был.

Подобные «ретардирующие» вставки, используемые в ходе повествования, «замедляя действие, призваны усилить напряжение» [Ауэрбах 2000: 8], заинтриговать читателя, заставить его с нетерпением ждать продолжения сцены.

Приём ретардации может получить и композиционное воплощение — к примеру, в виде двух переплетающихся линий повествования: 1) о Мастере и Маргарите, 2) о Понтии Пилате — причём каждая линия то и дело обрывается «на самом интересном», с тем чтобы уступить «право голоса» другой сюжетной линии.

Как известно, с о к р а щ е н и е языковой единицы с целью экономии речевых усилий широко используется при образовании аббревиатур (*МГУ* вм. *Московский государственный университет*), графических сокращений (синкопирование: *о-в* вм. *остров*), различного рода универбов (*госуниверситет* вм. *государственный университет*), коротких слов (усечение: *зам.* вм. *заместитель*) и т. п. Рассмотрим фигуры речи, применяемые для её сокращения.

Приём незамещения позиций в речевой цепи именуется **эллипсисом** [греч. *elleipsis* ‘выпадение, пропуск’], реже — **эллипсом**, **опущением**, **выкидкой**, например: — *Куда ты? — Я в кино* (остается незамещённой позиция сказуемого); *У него стаж по специальности — 10 лет* (не замещена позиция косвенного дополнения). Иногда эллипсис приобретает уз у а л ь н ы й характер (то есть становится фактом языка, а не речи, ср. *У больного температура* и *У больного высокая температура; выйти на воздух* и *выйти на свежий воздух*), приводя к появлению у некоторых слов новых, более узких значений — например, *температура* в значении ‘повышенная температура тела’, *воздух* в значении ‘свежий воздух’ и др.

Нарочитый пропуск союзов лежит в основе **асиндетона** [греч. *asyndeton* ‘несвязанное’], иногда именуемого также **брахилогией**, **брахиологией** [греч. *brachis* ‘короткий’; *logos* ‘речь’] и **диссолюцией** [лат. *dissolutio* ‘разрушение’] – фигуры бессоюзия:

Швед, русский – колет, рубит, режет,  
Бой барабанный, клики, скрежет,  
Гром пушек, топот, ржанье, стон,  
И смерть и ад со всех сторон.

А. С. Пушкин

С целью сокращения слов в неполном стиле произношения активно используются различные виды **звукового эллипсиса**:

1) **афферезис** [греч. *apheresis* ‘отделение’] – сокращение слова за счёт начальных звуков: *Ван Ваныч* вм. *Иван Иванович*;

2) **синкопа** [греч. *synkope* ‘сокращение’], или **систола** [греч. *systole* ‘сжатие’] – эллипсис срединных звуков: *здрасьте* вм. *здравствуйте* ср. также *со[лн]це* (в полном произносительном стиле: *Вот лозунг мой и солнца!* – В. Маяковский) и *со[н]це* (в неполном стиле произношения, например, в непринуждённой разговорной речи);

3) **апокопа** [греч. *apokope* ‘усечение’] – сокращение за счёт концовки: *чтоб* вм. *чтобы*, *ж* вм. *же*, *Василь Петрович* вм. *Василий Петрович* и т. д.

Эти явления в русской речи были отмечены ещё В. И. Чернышёвым. Он пишет: «Люди, менее подверженные в своём говоре книжному влиянию, произносят...: *пирверни́, кылкала́, шесь...*» – вм. *переверни, колокола, шесть*. Таким образом, как вполне справедливо полагает учёный, «письменный язык... приостанавливает движение устного языка к новым формам» [Чернышёв 1970: 65]. Благодаря использованию приёмов звукового эллипсиса становится возможным упрощение труднопроизносимых консонантных скоплений, ср. *громо[стк']ий* и *громо[ск']ий*, *пое[стк]а* и *пое[ск]а* (примеры С. М. Кузьминой), сокращение слов за счёт редукции интервокальных согласных: *ходит* [хоит], *видит* [в'иит], *человек* [ч'ьлаэк], сокращение количества слогов – к примеру, произношение пятисложного слова *университет* «в три слога [ун'ирс'т'ет]» [Барина 1971: 101 и 117]. Словесные пары и ряды типа *говорит* и [грит], *человек* и [ч'ьлаэк] / [ч'эк] относятся к сфере «орфоэпического варьирования» [Немченко 1990: 131, ср. также Горбачевич 1975: 59] и принадлежат «разным стилям произношения» [Щерба 1957: 21].

Разновидностью эллипсиса является так называемая **зевгма** [ср. греч. *zeugma* ‘сопряжение, связь’], представляющая собой сокращение конструкции за счёт «выноса за скобки» общего её члена, ср. *Летят журавли, летят гуси, летят лебеди* и: *Летят журавли, гуси, лебеди* (протозевгма); *Журавли, гуси летят и лебеди* (мезозевгма); *Журавли, гуси, лебеди летят* (гипозевгма). Протозевгма, мезозевгма и гипозевгма — позиционные типы зевгмы.

Ещё Анаксимен в своей «Риторике» отметил, что желающий говорить кратко «должен... давать меньше союзов, а больше сопряжений (зевгм)» [Античные теории... 1996: 181-182]. Как известно, первоначально использование фигур в языке исчерпывается чисто практическими, утилитарными целями, и лишь с течением времени приёмы номинации приобретают определённые эстетически значимые функции. Как показывают рассмотренные ниже явления, особенно показательной в этом плане является зевгма.

В игровой функции используется **каламбурная зевгма**, основанная на сопряжении логически несовместимых понятий: *О, сицилийский рай! Апельсины, грейпфруты, гранаты, автоматы, пистолеты* (М. Мишин); *Паровоз и проводница взвыли одновременно* (Н. Думбадзе). Э. М. Береговская не без основания полагает, что зевгма как фигура нарочитого алогизма генетически восходит к зевгме как приёму речевой экономии [Береговская 1985: 66].

На зевгме (часто — в сочетании с усечением концовки первого и начала второго слова) основан такой способ экспрессивного словообразования, как **телескопия**, ср.



быть понято и как *помочь с получением квартиры*, и как *помочь с продажей квартиры* etc.

Основным способом построения нарочито *п р о с т р а н н о й* речи служит **амплификация** [лат. *amplificatio* ‘расширение, распространение’], состоящая в нагнетании однородных по своему смыслу или форме единиц – синонимов, эпитетов, сравнений, одноструктурных производных и т. д. – с целью экспрессивного усиления мысли: *Перешагни, перескочи, перелети, пере-что хочешь, Но вырвись: камнем из пращи, Звездой, сорвавшейся в ночи...* (В. Ходасевич). Желая удлинить перечисление, автор использовал окказионализм (*пере-что хочешь*); заметим, что окказиональное словообразование довольно часто сопровождает амплификацию.

Назовём некоторые фигуры окказиональной деривации, «работающие» на амплификацию.

1. Паронимическое словообразование (данный приём именуется также **рифмованным удвоением, повтором-отзвуком**) — производство окказионализма либо путём замены, либо путём добавления начальных звуков в производящем слове: — *И всё-то у них дурь в голове! Пикники да микники!* (Тэффи); *Одна была такая разодетая, рюши на ней, и трюши и чёрт знает чего не было* (Н. В. Гоголь). Окказионализм созвучен содержащемуся в предтексте производящему слову; таким образом, перечисление сопровождается паронимазией.

2. «Вынос» общей морфемы: *Сталинизм, ленинизм и прочие «измы»*. «Вынесенная» морфема функционирует как самостоятельное слово, то есть лексикализуется.

Разновидностью амплификации является **плеоназм** [греч. *pleonasmus* ‘излишество’], иногда именуемый также **периссологией** [греч. *perissos* ‘дополнительный’, *logos* ‘слово’]. Данная фигура речи состоит в нанизывании (нагнетании) синонимов целях подчёркивания, усиления, интенсификации соответствующего смысла:

Какая же причина в мёртвых душах? Даже и причины нет. Это, выходит, просто: **андроны едут, чепуха, белиберда, сапоги всмятку!** Это просто чёрт побори!

Н. В. Гоголь

Единицы в синонимической цепочке могут располагаться от семантически менее интенсивной к семантически более интенсивной. В качестве примера приведём фрагмент одной светской беседы:

— Как вам показался наш город? — примолвила Манилова. — Приятно ли провели там время?

— Очень **хороший** город, **прекрасный** город, — отвечал Чичиков, — и время провёл приятно: общество самое обходительное.

Н. В. Гоголь

Такой приём расположения синонимов именуется **восходящей градацией**, реже – **нарастанием, восходящей линией, восхождением, лестницей, климаксом** [греч. *klimax* ‘лестница’]. В более широком смысле под восходящей градацией понимается лексический ряд, выражающий нарастание интенсивности, количества, размеров и т. д.:

Идут **часы**, и **дни**, и **годы**.  
Хочу стряхнуть какой-то сон,  
Взглянуть в лицо людей, природы,  
Рассеять сумерки времён...

А. Блок

Приведём пример так называемой «сдвоенной градации» [Береговская 2003: 85], основанной на использовании двух градационных рядов (*день – месяц – год* и *идти – бежать – лететь*): *Дни идут, месяцы бегут, а годы летят* (В. Попов).

Приём расположения синонимов от более интенсивного к менее интенсивному именуется **нисходящей градацией**, реже – **антиклимаксом** [греч. *anti* ‘против’; *klimax* ‘лестница’]: — *Уезжайте сейчас же... Заклинаю вас всем святым, умоляю* (А. П. Чехов). В более широком смысле под нисходящей градацией понимается лексическая цепочка,

выражающая уменьшение интенсивности, количества, размеров и т. д.: *Рыбу ловят в океанах, морях, озёрах, реках, прудах, а под Москвой также в лужицах и канавах* (А. П. Чехов).

Усилительные сочетания синонимов (особенно – созвучные сочетания) довольно часто фразеологизируются: *суды да пересуды, нежданно-негаданно, крепко-накрепко, грусть-тоска, целиком и полностью* и др.

Усиление можно выразить не только цепочкой синонимов, но и простым повтором слова, ср.: *Ночи были спокойны и безмятежны / А ночи, тёмные, тёплые, с лиловыми тучками, были спокойны, спокойны* (И. А. Бунин). Как видим, усилительное сочетание синонимов и лексический повтор в функциональном отношении бывают равнозначны.

Нанизывание синонимов используется и с целью подчеркнуть самый важный, с точки зрения говорящего, компонент смысла в предложении: *Война открыла новый этап, новый период советской литературы* (А. Н. Толстой).

Использование фигур пространной речи (приёмов «нарочитого многословия») уместно в крупных речевых жанрах, ибо здесь «длинноты, растянутость, многословие не столь заметны», однако в малых и средних жанрах «они на виду, режут глаз» [Об искусстве полемики 1980: 206].

## 12. Фигуры разнообразной и нарочито однообразной речи

Речь разнообразная свободна от различного рода неоправданных повторов. Соответственно, однообразной следует признать речь, содержащую повторы звуков, морфем, слов, синтаксических конструкций.

Повторы традиционно подразделяются на стилистически оправданные и стилистически неоправданные (тавтологические). Тавтологический повтор считается речевой ошибкой.

Под стилистически оправданным повтором принято понимать приём, состоящий либо в повторении одной и той же единицы (звука, морфемы, слова и т. д.), либо в использовании сходных единиц (например, похожих звуков, созвучных слов) в непосредственной близости друг от друга [Арнольд 1990: 182]. Стилистически оправданный повтор можно рассматривать как фигуру нарочитого однообразия.

В стилистике давней традицией является рассмотрение повторов в разделе «Синтаксис» (см., например, пособия И. В. Арнольд, А. Н. Гвоздева, В. М. Жирмунского, Б. В. Томашевского и др.). Думается, однако, что ограничение фигур повтора рамками синтаксической стилистики не вполне оправдано. Ещё В. М. Жирмунский отметил, что проблема повторов, «хотя и относится к области синтаксиса, но частично за область синтаксиса выходит» [Жирмунский 1996: 362]. Вопрос действительно выходит за пределы синтаксиса, поскольку повторяющаяся единица может (и это не раз подчёркивалось специалистами) принадлежать любому уровню языка — фонетическому, морфемному, лексическому, синтаксическому. Если «разложить» виды повторов по уровням языка в указанной последовательности, получается следующая картина.

К повторам фонетического уровня, которые именуются **звуковыми**, относятся:

1) **аллитерация** [лат. *ad* ‘к, при’; *littera* ‘буква’], состоящая в повторе согласных звуков: *Чёрный читает чтец* (М. Цветаева); *Четыре чёрненьких чумазеньких чертёнка Чертили чёрными чернилами чертёж*;

2) **ассононас** [франц. *assonance* ‘созвучие’ < лат. *assonare* ‘отзывать эхом’] – повтор гласных: *Брожу ли я вдоль улиц шумных* (А. С. Пушкин);

3) повтор различного рода звукосочетаний: *С трёх берёзок рясу росы На лицо моё отряси* (О. Фокина).

Частной разновидностью последнего случая является **слоговой повтор**: *Коло, коло, колокольчик! Колокольчик голубой!* (В. Боков).

Повтор отдельных звуков принято именовать **монофоническим** [греч. *monos* ‘один’, *phone* ‘звук’], повтор звукосочетаний – **полифоническим** [греч. *poli* ‘много’].

Разновидность полифонического повтора представляет собой так называемый **звуковой параллелизм**, состоящий в симметричном расположении близкозвучных или созвучных элементов при построении фраз, в частности стихотворных строк:

Забором крался конокрад,  
Загаром крылся виноград.

Б. Пастернак

Текст, чётные строки которого полностью повторяют звуковой или буквенный состав предыдущих (нечётных) строк, называется **метаграммой** [греч. *meta* 'через, пере-'; *gramma* 'буква']; в качестве примера приведём двустишие В. Я. Брюсова «Восточное изречение» (с подзаголовком «Метаграмма»):

Что нам весной или за ней дано?  
Одна мечта: знай сон и лей вино!

Звуки в повторах используются по-разному. Взрывные [п, б, т, д, к, г] и аффрикаты [ц, ч] поддерживают ритмическую структуру стиха: *Из года в год негодная погода* (Л. Мартынов), сонорные [м] и [н], а также плавный [л] придают фразе напевность, музыкальность, «замедляя темп речи» [Якубинский 1919: 53]: *лунный луч лениво протянулся* (А. Ахматова), то есть различными способами делают речь благозвучной, придают ей **фонтическую гармонию** (термин Ф. де Соссюра).

Звуковые повторы могут поддерживать синтаксические связи [Жожевникова 1996: 125], например, согласование: *липкие лапы молвы* (Р. Рождественский), а также различные ассоциативные связи слов: *И пенье оставляет пену В ложбине каждого двора* (Б. Пастернак). Эхо от песни сравнивается с пеною, которую волны оставляют на берегу; эта метафорическая ассоциация поддерживается звуковым повтором.

Звуковой повтор может служить выделению тематически ключевого слова. В романе «Отчаяние» В. Набокова есть такое четверостишие:

Хохоча, отвечая находчиво  
(отлучиться ты **очень** не **прочь!**),  
от лучей, от отчаянья **отчего**,  
отчего ты **отчалила** в **ночь?**

В звуковых повторах читается как бы отражённое в них название романа. Звуковое «отражение» ключевого слова в ближайшем контексте называется **анаграммой** [греч. *ana* 'пере-'; *gramma* 'буква']. Анаграмма сплетает ключевое слово и контекст «в один звуковой узор» [Ронен 1998: 767].

Анаграмматический повтор с отсутствующим ключевым словом иногда называют **криптограммой** [греч. *kriptos* 'тайный', *gramma* 'запись']. Так, некоторым филологам [см.: Лукин 1999: 77-78] удаётся увидеть в следующем поэтическом тексте зашифровку слов *ДРеМать*, *ДРёМа*:

Мне хочется снова **дрожаний** качели,  
В той **липовой роще**, в **деревне родной**,  
Где **утром фиалки** во **мгле голубели**,  
Где **мысли робели** так **странно весной**.

К. Бальмонт

Выразительная сила анаграммы подчёркивалась неоднократно. В. Хлебников говорил о «заклятии двойным течением речи», В. П. Григорьев совершенно верно считает, что анаграмматически построенная фраза обретает «выразительность пословицы» [Григорьев 1983: 96 и 97]. Вместе с тем, в плане восприятия и истолкования анаграмматические конструкции вполне справедливо относят к числу наиболее сложных построений речи.

Звуковой повтор может использоваться и в изобразительной функции, имитируя различного рода звуковые явления – например, шуршание: *Полночной порою в болотной глуши Чуть слышно, бе[ш]шумно шуршат камыши* (К. Бальмонт); стук колес: *Перестукивали стыки: на восток, восток, восток...* (П. Антокольский); свист косы: *Коси, коса, Пока роса, Роса долой — И мы домой* (А. Твардовский) и т. д.

Звуковые повторы, используемые в этой функции, называются **звукоподражательными**, или **ономатопеическими** [греч. *onomatopoiia* ‘производство названий’], **ономатопозитическими**. Звуковое явление, описанное посредством звуковых повторов, в поэтике именуется **звуковым образом**, или **звукообразом**, а применение таких повторов — **звукописью**. Звукопись активно используется в художественной, прежде всего поэтической речи; встречаем элементы звукописи и в фольклоре, например, в некоторых скороговорках: *От топота копыт пыль по полю летит* (звуковая тема «топот»).

Некоторые звуки регулярно используются для изображения определенных звуковых явлений: «р» — для рева, рокота, «с» — для свиста, «ш» — для шума, шуршания, шорохов: *В промежутках совершенной тишины слышен был шорох прошлогодних листьев, шевелившихся от таяния земли*. В этой фразе из романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» слышится «шелестящая звукопись» [Рюриков 1960: 162].

В звукоизобразительной функции, то есть как средство звукописи, может быть использован и ритмический повтор:

Волны морей, беспредельно — пустынно — шумящие,  
Бог Океан, многогласно — печально — зывающий,  
Пенные ткани, бесцельно — воздушно — летящие,  
Брызги с воздушностью, призрачно — сказочно — тающей.

К. Бальмонт

Использование пятистопного дактиля создает «яркое впечатление мерного величественного ритма океана, набегающих морских волн» [Новиков 1987: 113].

Итак, звуковые повторы выполняют четыре функции: 1) делают речь благозвучной (эвфоническая функция; от греч. *euphonia* — ‘благозвучие’); 2) служат выделению тематически ключевых слов (смысловая, или лейтмотивная функция) [ср.: Черемисина 1974: 28-30]; 3) используются как средство звукописи (и з о б р а з и т е л ь н а я функция); 4) поддерживают различного рода ассоциативные связи слов (интегративная функция).

К фонетическому уровню относится и **метрический повтор**, в основе которого лежит повтор определённого метра, или стопы (то есть ударного слога, сопровождаемого определённым количеством безударных слогов):  $\cup \cup | \cup \cup \dots$  (ямб),  $\cup \cup | \cup \cup \dots$  (хорей),  $\cup \cup \cup | \cup \cup \cup \dots$  (дактиль),  $\cup \cup \cup | \cup \cup \cup \dots$  (амфибрахий),  $\cup \cup \cup | \cup \cup \cup \dots$  (анapest) и др. Разновидностью метрического повтора является так называемый **ритмический параллелизм** (именуемый также **эквиметрией** [лат. *aequus* ‘равный’, греч. *metron* ‘мера’] и **изометрией** [греч. *isos* ‘равный, одинаковый’]): *Иван Петрович так же глуп, Семён Петрович так же скуп*. Ещё один пример из этой же строфы романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: *Всё так же смирен, так же глух И так же ест и пьёт за двух*. Здесь, как совершенно точно подметил Н. В. Перцов, «формальная монотония... обусловлена планом содержания», поскольку в данной строфе описывается «рутинность и неизменность жизненного уклада у московской родни Лариных» [Перцов 1999: 39].

Использование повторов фонетического уровня в указанных выше функциях называется **звуковой инструментровкой**. Инструментровка характерна прежде всего для стихотворной речи.

К числу повторов фонетического уровня принято относить не только звуковые повторы, но также паронормазу и рифму. Вопрос о соотношении этих трёх понятий, являясь одним из наиболее сложных как в лингвистике, так и в литературоведении, требует отдельного изучения, и потому будет рассмотрен ниже — в специально посвященном данной проблеме разделе.

**Морфемные** повторы подразделяются на префиксальные, корневые, суффиксальные и флексийные. Приведём пример суффиксального повтора (в данном конкретном случае — явно с расчётом на комический эффект):

Косматый баловень природы,



И математик, и поэт,  
Буян задумчивый и важный,  
Хирург, юрист, физиолог,  
Идеолог и филолог,  
Короче вам — студент присяжный,  
С витою трубкою в зубах,  
В плаще, с дубиной и в усах  
Явился в Риге.

А. С. Пушкин

На корневом повторе (такой повтор иногда именуется также *частичным*) основано знаменитое «Заключение смехом» В. Хлебникова:

О, рассмейтесь смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!  
Что смеются смехами, что смеяются смеяльно,  
О, засмейтесь усмеяльно!  
О, рассмешиц надсмеяльных — смех усмейных смехачей!  
О, исмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!  
Смейево, смейево,  
Усмей, осмей, смешики, смешики,  
Смеюнчики, смеюнчики.  
О, рассмейтесь смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!

Контактный корневой повтор типа *сказка сказывается, дело делать, песни петь, шутки шутить* иногда именуется **этимологической фигурой**.

Так называемый **гомеоптотон** [греч. *homeoptoton* ‘равенство падежей’] состоит в нагнетании слов с одинаковыми или близкозвучными падежными окончаниями: *Звоны, певы, гулы, гуды В тишине полей плывут* (В. Стражев); *Veni, vidi, vici* (Юлий Цезарь). Как видим, морфемный повтор в приведённых фразах усилен словесной изометрией.

По частеречной принадлежности повторяемого слова **лексические повторы** можно подразделить на субстантивные, адъективные, глагольные, наречные, местоименные и др. Приведём пример союзного повтора (так называемый **полисиндетон** [греч. *polysyndeton*], **синдезис** [греч. *syndesis* ‘связывание’], или **многосоюзи**):

И он мне грудь рассек мечом,  
И сердце трепетное вынул,  
И уголь, пылающий огнём,  
Во грудь отверстую водвинул.

А. С. Пушкин

«Отсутствие придаточных предложений, относительных местоимений и логических союзов при нераздельном господстве союза “и” (в тридцати стихах он повторяется двадцать раз)... приближает здесь пушкинский язык к библейскому...», — к такому (на наш взгляд, верному) выводу приходит В. Соловьёв, анализируя стихотворение А. С. Пушкина «Пророк» [Соловьёв 1990: 60].

Ещё один тип лексического повтора — **антанаклаза** [греч. *antanaklasis* ‘перевод’], именуемая также **традукцией** [лат. *traductio* ‘перевод’], **отличением** и **антиметафазой** [греч. *anti* ‘против’; *metastasis* ‘перемещение’] — определяется как фигура речи, основанная на повторении либо омонимичных, либо многозначных языковых единиц в разных контекстуальных значениях: *Дрова разгорались в печке, и одновременно с ними разгоралась жестокая головная боль* (М. А. Булгаков). Многозначный глагол *разгораться* использован здесь в двух контекстуальных значениях: 1) *разгораться* ‘гореть все сильнее’ (ср. *дрова разгорались / дрова горели все сильнее*); 2) *разгораться* ‘усиливаться’ (ср. *боль разгоралась / боль усиливалась*). В этой фразе из романа М. А. Булгакова «Белая гвардия», по совершенно верному замечанию Л. А. Новикова, имеет место скрытое сравнение, своего рода параллелизм: «нарастающее распространение

боли воспринимается, ощущается как интенсивное распространение пламени» [Новиков 1987: 114].

Приведём пример антанаклазы, основанной на омонимии (в данном конкретном случае – на разноударной омографии):

На двери **замка** –  
Ни **замка**.  
Живет щегол здесь – первый щёголь,  
И утром **белка**  
Из **белка**  
Ему сбивает гоголь-моголь.

Я. Козловский

Антанаклаза довольно активно используется в художественной речи; здесь она выполняет декоративную функцию (функцию украшения текста). Особенно часто встречаем эту стилистическую фигуру в лирической поэзии:

**Бриллианты** в свете лунном,  
**Бриллианты** в небесах,  
**Бриллианты** на деревьях,  
**Бриллианты** на снегах.

А. Фет

Частным случаем антанаклазы является так называемая **омонимическая рифма**; в качестве примера приведём фрагмент известного стихотворения В. Я. Брюсова:

Ты белых лебедей **кормила**,  
Откинув тяжесть черных **кос**...  
Я рядом плыл; сошлись **кормила**;  
Закатный луч был странно **кос**.

.....  
Я свято помню эту **встречу**:  
Пруд, берег, неба яркий **плат**...  
Миг тот же если вновь я **встречу**, —  
И жизнь ничтожная из **плат**!

Антанаклаза нередко используется и в игровой функции, в частности в расчёте на комический эффект: *Собирался приехать к вам, да **дорога дорога*** (А. П. Чехов).

В этой функции данный приём часто используется в заголовках газетных статей (особенно полемического содержания): ***Указ президента для нас не указ, Дума о думе, «Искра» играет с искрой, Тяжёлый крест Святого Креста***. Каламбурные заголовки характерны и для юмористических рассказов: ***Стража под стражей*** (А. П. Чехов).

На игровой антанаклазе основаны некоторые прибаутки: *Хотел бы **полежать**, да надо **поле жать**, Я в лес, и он **влез**, я за **вяз**, а он **завяз***. Используется «каламбурная» антанаклаза и в таком малом жанре фольклора, как скороговорка: *Не хочет **косой** косить **косой**, говорит, **коса коса***.

Антанаклаза, в частности омонимическая рифма — неизменный атрибут шуточных стихотворений:

Для производства футбольных **голов**  
Ноги бывают важнее **голов**.

Я. Козловский

Омонимическая рифма, используемая в шуточных стихотворениях, именуется также **каламбурной рифмой**. Мастерами такой рифмы были детский поэт Я. Козловский, поэт и журналист Д. Д. Минаев:

Даже к финским скалам **бурым**  
Обращаюсь с **каламбуром**...

Приведём ещё одно шуточное стихотворение Д. Д. Минаева:

Область рифм моя **стихия**,  
И легко пишу **стихи я**:  
Без раздумья, без **отсрочки**  
Я бегу к строке **от строчки**.

Антанаклаза употребляется и как средство выражения иронии, в том числе — злой иронии (сарказма): *У одних поэтов есть имя, у других — только имя и отчество* (В. Ситков). В этой функции антанаклазу встречаем в произведениях сатиры, в частности в сатирических стихах:

Любил студентов **засыпать**  
Он, видно, оттого,  
Что те любили **засыпать**  
На лекциях его.

С. Я. Маршак

Омонимическая рифма, используемая в сатирических стихах, также именуется каламбурной.

Рассмотрим ещё одну разновидность антанаклазы.

Начнём с примеров. В одной из встреч КВН капитан московской команды поставил перед капитаном команды одесситов следующий вопрос:

— **Брокер** — это профессия или призвание?

Ответ не заставил себя ждать:

— Не знаю, как у вас в Москве, а у нас в Одессе **Брокер** — это фамилия.

«Остроумно бывает и то, — отмечает Цицерон, — когда извлекаешь из речи другого иной смысл, чем тот в неё вкладывал» [Цицерон 1994: 186]. Полемический приём, о котором пишет великий оратор, в логике и риторике называется **эквивокацией** [лат. *aequus* ‘равный’; *vocatio* ‘вызов’]; последняя нередко сопровождается фигурой **подхвата** (договаривание за собеседника). Вот как использует эти два приёма Остап Бендер:

[Балаганов:] Я думал...

[Бендер:] Ах, вы думали? Вы, значит, иногда **думаете**? Как ваша фамилия, мыслитель? Спиноза? Жан-Жак-Руссо? Марк Аврелий?

И. Ильф, Е. Петров

В устах Шуры Балаганова глагол *думать* означает ‘полагать, считать’ (мнение); великий комбинатор сумел придать этому слову другой смысл — ‘размышлять, мыслить’, что поставило в тупик, озадачило его оппонента.

Как видим, приём эквивокации может лежать в основе **острот** — остроумных выражений, часто используемых в полемике (своего рода словесных «поединках», «турнирах»); отсюда — выражения: *меткая острота, обмен остротами*, ср. *меткий удар / выстрел, обмен ударами*).

Такого рода каламбуры, — считает В. Я. Пропп, — могут быть «резким и чрезвычайно действенным орудием» [Пропп 1997: 154]. Эквивокация может быть использована не только в полемике, но и в рассуждении; здесь этот приём также оказывается «действенным орудием». Приведём выдержку из повести М. Булгакова «Мастер и Маргарита»:

— Я к тебе, дух зла и повелитель **теней**, — ответил вошедший, исподлобья недружелюбно глядя на Воланда.

— Если ты ко не, то почему же ты не поздоровался со мной, бывший сборщик податей? — заговорил Воланд сурово.

— Потому что я не хочу, чтобы ты здравствовал, — дерзко ответил вошедший.

— Но тебе придется примириться с этим, — возразил Воланд, и усмешка искривила его рот, — не успел ты появиться на крыше, как уже сразу отвесил нелепость, и я тебе скажу, в чём она, — в твоих интонациях. Ты произнёс свои слова так, как будто ты не признаёшь **теней**, а также зла. Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твоё добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с неё исчезли **тени**? Ведь **тени** получаются от предметов и людей. Вот **тень** от моей шпаги. Но бывают **тени** от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него все деревья и всё живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом? Ты глуп.

— Я не буду с тобой спорить, старый с о ф и с т, — ответил Левий Матвей.

Софистом Левий Матвей назвал Воланда потому, что тот применил в своём рассуждении приём эквивокации, незаметно для собеседника подменив одно значение

слова *тень* (‘призрак’, ср. *страна теней, повелитель теней* ‘дьявол’) другим — ‘тёмное отражение предмета, освещённого с другой стороны’ (*тень от дерева, тень от шпаги*).

К лексическим повторам вполне применима грамматическая классификация. Так, слово может повторяться в одной и той же грамматической форме — к примеру, в форме императива:

Сребристый месяц, лёд хрустящий,  
Окно в вечерней вышине,  
И **верь** душе, и **верь** звенящей,  
И **верь** натянутой струне.

А. Блок

Приведём пример повторения слова в разных грамматических формах — так называемый **полиптон** [греч. *poliptoton* ‘разнообразие форм’]:

**Дорогой** и **дорогая**,  
**Дорогие** оба.  
**Дорогого** **дорогая**  
Довела до гроба.

Частушка

Разновидностью полиптона является **анноминация** [ср. лат. *agnominatio, annominatio* ‘игра слов’] — повтор слова в разных падежных формах (отсюда – перифрастическое наименование этого приёма: **фигура падежного разнообразия**):

Тебя не соблазнить ни платьями, ни снedyю...  
Заезжий музыкант играет на трубе.  
Что мир весь рядом с ним, с его горячей медью?  
... **Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе.**

Б. Окуджава

Заметим: повторяются «не случайные слова, а слова “ключевые” для данного текста, основные по смыслу» [Лихачёв 1999: 255]. Эта (лейтмотивная) функция лексических повторов именуется также усилительно-выделительной [Фонякова 1973: 58].

Рассмотрим разновидности **синтаксических** повторов.

1. **Синтаксический параллелизм** состоит в повторе синтаксической конструкции, то есть в использовании изоструктурных словосочетаний и фраз:

Утихает светлый ветер,  
Наступает серый вечер.

А. Блок

2. Так называемый **морфологический повтор** заключается в повторении какой-либо грамматической формы:

Подъемлю солнце я **с востока**;  
**С заката** подыми его!

А. С. Пушкин

3. Повторяться может словосочетание:

Чёрный человек,  
Чёрный, чёрный, Чёрный человек  
На кровать ко мне садится,  
Чёрный человек  
Спать не даёт мне всю ночь

С. Есенин.

4. Реже встречается **фразовый повтор**:

**За рекой поёт петух** —  
Там стада стерёг пастух,  
И светились из воды  
Три далёкие звезды.  
**За рекой поёт петух.**

С. Есенин

5. **Синтаксический плеоназм**, который именуется также **сгущением** и **аккумуляцией** [ср. лат. *accumulatio* ‘накопление’], состоит в нагромождении однородных

членов предложения, создающем «представление множественности или быстрой смены событий» [Волков 2001: 312]:

Дама сдавала в багаж  
Диван, чемодан, саквояж,  
Картину, корзину, картонку  
И маленькую собачонку.

С. Маршак

Повтор словосочетаний и фраз с небольшими вариациями называется **эпимоной** [греч. *epimone* ‘упорство, постоянство’], а также **эпифонемой** [греч. *epi* ‘после’, *phonema* ‘звук’]. Вот как использует эту фигуру речи К. С. Аксаков, пародируя стиль повести «Двойник» Ф. М. Достоевского:

Приёмы эти схватить не трудно; приёмы-то эти вовсе не трудно схватить; оно вовсе не трудно и не затруднительно схватить приёмы-то эти. Но дело не так делается, господа; дело-то это, господа, не так делается; оно не так совершается, судари вы мои, дело-то это. А оно надобно тут, знаете, и тово; оно, видите ли, здесь другое требуется, требуется здесь тово, этово, как его — другово. А этово-то, другово-то и не имеется; таланта-то господа, поэтического-то, господа, поэтического-то, господа, таланта, этак художественного-то и не имеется. Да вот оно, оно самое дело-то, то есть, настоящее вот оно как; оно именно так.

**Лексико-синтаксический параллелизм**, или **соответствие**, представляет собой комбинацию лексического повтора с синтаксическим параллелизмом [ср.: Волков 2001: 323; Шмелёв 1970: 8]:

В **синем** море волны плещут,  
В **синем** небе звёзды блещут.

А. С. Пушкин

Перейдём к позиционной классификации повторов. Повторяющийся компонент (звук, звукосочетание и т. д.) может занимать одну и ту же (например, начальную) позицию в нескольких речевых единицах, может занимать противоположные (например, начальную, а затем конечную) позиции в речевых единицах; два повторяющихся компонента могут при повторе меняться местами. Все эти обстоятельства учитываются при выявлении позиционных разновидностей повтора, рассмотренных ниже.

**Анафора** [греч. *ana* ‘вновь’; *phoros* ‘несущий’], именуемая также **единоначатием**— фигура речи, состоящая в повторении начальной части речевых единиц, например, первого слова в стихотворных строчках:

**Клянусь** четой и нечетой,  
**Клянусь** мечом и правой битвой,  
**Клянуся** утренней звездой,  
**Клянусь** вечернею молитвой:  
Нет, не покинул я тебя.

А. С. Пушкин

Основой анафоры, равно как и других позиционных типов повтора, могут стать единицы любого из языковых уровней. Соответственно, можно говорить об анафоре звуковой, лексической, фразовой и т. д. Приведём пример звуковой анафоры:

**Б**лизко **б**уря. В **б**ерег **б**ьётся  
**Ч**уждый **ч**арам **ч**ёрный **ч**ёлн.

К. Бальмонт

Здесь повтор согласных обладает звукоизобразительной силой: повтор [б] имитирует удары лодки о берег, анафора на [ч] изображает плеск волны о борт лодки. Некоторые филологи не видят (точнее, не слышат) в этом двустишии звукописи и потому нередко приводят его как пример «звуковой инструментовки, не “работающей” на семантику» [Леонтьев 1997: 210].

На сквозной звуковой анафоре основана так называемая **тавтограмма** [ср. греч. *tautos* ‘тот же самый’ и *gramma* ‘буква’], представляющая собою игровой жанр стихотворной, реже – прозаической речи:

Ленивых лет легко ласканье,  
Луга лиловые люблю.  
Люблю левкоев ликованье,  
Легенды ломкие ловлю.  
Лучистый лён любовно лепит  
Лазурь ласкающих лесов.  
Люблю лукавых лилий лепет,  
Летающий ладан лепестков.

Вл. Смиренский

**Эпифора** [греч. *epi* ‘после’; *phoros* ‘несущий’], именуемая также **антистрофой** [греч. *antistrophe* ‘возвращение’], **концовкой**, **единоконечием**, **единоокончанием** и **единозаклчением**, представляет собой повторение концовки речевых единиц, например, последнего слова в стихотворных строчках:

Всё моё, сказала **злато**;  
Всё моё, сказал **булат**.  
Всё куплю, сказала **злато**;  
Всё возьму, сказал **булат**.

А. С. Пушкин

Двойная эпифора называется **кондупликацией** [лат. *conduplicatio* ‘удвоение’]: *Жил – дрожал и умирал – дрожал* (М. Е. Салтыков-Щедрин).

Повторение слова или словосочетания в конце близлежащих стихотворных строк называется **тавтологической рифмой**. На чередовании обычной (основанной на созвучии) и тавтологической рифмы основан так называемый **редиф** [араб. ‘сидящий позади всадника’] — сложный повтор, распространённый в восточной поэзии. Приведём фрагмент «Шестистиший» Виддади в переводе К. Симонова:

Не думай о нашем страданье —  
Ему наступит **конец**.  
В груди удержи рыданья —  
Слезам наступит **конец**.  
В душе не держи ожиданья —  
Душе наступит **конец**.

Встречается редиф и в русской поэзии:

И под медленным снегом стоя,  
Опущусь на колени в **снег**,  
И во имя твоё святое  
Поцелую вечерний **снег**...

М. Цветаева

Подобно другим позиционным повторам, эпифора может быть звуковой, морфемной, лексической, синтаксической. Уровневая разновидность эпифоры, состоящая в повторении слов, словосочетаний или фраз, в поэтике и риторике иногда называется **эпистрофой** [греч. *epi* ‘после’; *strophe* ‘оборот’]. Повтор стиха или группы стихов в конце стихотворной строфы или песенного куплета называется **рефреном** [франц. *refrain*]; разновидностью рефрена является припев — часть песни, повторяемая после каждого куплета.

Комбинацию эпифоры и анафоры представляет собой **эпанафора**, именуемая также **симплойкой** [ср. греч. *symploke* ‘сплетение’]; эта фигура «обрамляет речения и создаёт параллелизм их содержания» [Волков 2001:314]. Приведём пример из романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»:

**Словарь** Вильяма Шекспира по подсчёту исследователей **составляет 12 000 слов**. **Словарь** негра из людоедского племени «Мумбо-Юмбо» **составляет 300 слов**. Эллочка Щукина легко и свободно обходилась тридцатью.

**Симплойкой** именуется также повтор срединной части речевых единиц:

Строем **клянусь** и полком!  
Боем **клянусь** и штыком!  
Знаменем красным **клянусь**  
И насмерть разящим клинком.

Е. Благинина

При так называемом **подхвате** (эта фигура речи называется также **акромнограммой** [греч. *akros* 'крайний'; *monos* 'один'; *gramma* 'буква'], **стыком**, **возвращением**, **палилогией** [греч. *palin* 'назад'; *logos* 'слово'], **эпаналепсисом** [греч. *epanalepsis* 'повтор'], **анадиплосисом** [греч. *anadiplosis* 'повторение'], **репризой** [франц. *reprise* 'повторение'], а также **эпанастрофой** [греч. *epanastrophe* 'стык']) совпадают концовка первой и начальная часть второй речевой единицы (например, стихотворной строки):

Он верит: для его солдат  
И долгий путь вперёд **короче**  
**Короткого** пути назад.

К. Симонов

Ещё Квинтилиан, характеризуя наименования фигур, отметил: «Теоретики дали всем этим фигурам названия, но различные, какие кто придумал» [Античные теории... 1996: 279]. Лучшей иллюстрацией этих слов является система обозначений подхвата.

Разновидностью данной фигуры речи является так называемый **цепной повтор**, или **многократный подхват**: *Так и вышло — запнулся и завяз... завяз и покраснел; покраснел и потерялся; потерялся и поднял глаза; поднял глаза и обвёл их кругом; обвёл их кругом и — и обмер...* (Ф. М. Достоевский).

Подхват может быть использован и как композиционный приём [Валгина 2002: 10]:

— Но требуется же какое-нибудь доказательство... — начал Берлиоз.

— И доказательств никаких не требуется, — ответил профессор и заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал: — Все просто: **в белом плаще...**

Глава 2

Понтий Пилат

**В белом плаще** с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крутую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат.

М. А. Булгаков

**Кольцо**, иногда именуемое также **обрамлением**, **охватом**, **включением**, представляет собой повтор компонента (или группы компонентов) в начале и в конце одной речевой единицы:

**Ночь, улица, фонарь, аптека,**  
Бессмысленный и тусклый свет.  
Живи ещё хоть четверть века —  
Всё будет так. Исхода нет.  
Умрёшь — начнешь опять сначала,  
И повторится всё, как встарь:  
**Ночь, ледяная рябь канала,**  
**Аптека, улица, фонарь.**

А. Блок

Кольцо в этом стихотворении поддерживает идею замкнутого круга, бессмысленного повторения. Античный стилист Деметрий о данной фигуре речи пишет следующее: «Повторённые в конце слова... как бы напоминают нам о введении и возвращают к началу речи» [Деметрий 1978: 269].

Подхват и кольцевой повтор стихотворной строки лежат в основе поэтического жанра, который именуется **венком сонетов**. В этом жанре писали некоторые свои произведения такие поэты, как М. Волошин (циклы сонетов «*Corona astralis*» и «*Lunaria*»), В. Я. Брюсов («Роковой ряд»), Н. Крандиевская-Толстая («Венок сонетов»), С. Кирсанов («Весть о мире»), Вяч. Иванов («Венок сонетов») и др. [см.: Тюкин 1984: 208-215].

На перестановке двух повторяющихся компонентов основан **хиазм** (по названию греческой буквы X «хи»):

Подобный жребий для поэта  
И для красавицы готов:  
**Стихи** отводят от **портрета**,  
**Портрет** отводит от **стихов**.

А. С. Пушкин

Приведём примеры звукового хиазма: *ирод Сидоров* (А. Вознесенский), *схема смеха* (В. Маяковский). Данная фигура речи представляет собой «повтор с инверсией» — «разновидность синтаксического параллелизма с обратным, “крестообразным”, порядком слов во второй, параллельной конструкции» [Соловьёва 1980: 47]. Отсюда — такие наименования этого приёма, как **обратный параллелизм** и **обращённый параллелизм**.

Хиазм довольно активно используется в комбинации с другими фигурами речи. Хиазм, осложнённый антитезным противопоставлением, именуется **антиметаболой** [греч. *anti* ‘против’; *metabole* ‘перемена’], а также «перемещением с противопоставлением»; данный приём часто используется в игровой функции: *Военные уверены, что он отличный писатель, а писатели про него думают, что он отличный генерал* (А. С. Пушкин о Денисе Давыдове).

В игровой речи хиастический повтор нередко комбинируется с антанаклазой (так называемый **хиастический каламбур**): *Всё ахало и охало, «а как скоро, – говорит Монтень, – кто заражён страхом болезни, тот уже заражён болезнью страха»* (А. Бестужев-Марлинский).

Приведём примеры комбинации хиазма и оксюморона: *В душе – весёлая печаль, В душе – печальная весёлость* (И. Северянин); *Ты – старый ребёнок, теоретик, а я – молодой старик и практик, и мы никогда не поймём друг друга* (А. П. Чехов).

Таким образом, анафора, эпифора, симплока, подхват, кольцо и хиазм являются позиционными типами повтора. Их основой, как уже было сказано выше, могут быть средства любого языкового уровня (фонетического, морфемного, лексического, синтаксического). Поэтому вряд ли целесообразно именовать их «синтаксическими фигурами» [ср., например, Скребнев 1997: 591], привязывая лишь к одному из указанных уровней языка — синтаксическому [например, Береговская 1984: 236]. Понятийно-терминологическая путаница возникает потому, что специалистами до сих пор не разведены уровневые и позиционные типы повторов (как нам представляется, позиционная и уровневая классификация к повторам не применялись с достаточной степенью последовательности). Причина смешения понятий уровневого и позиционного анализа применительно к повторам видится в недостаточно критическом использовании наследия учёных, работавших в первой половине XX века (то есть до появления уровневой и позиционной моделей).

По количеству повторений повторы подразделяются на двукратные и многократные, по количеству участвующих в повторе единиц (звуков, слов и т. д.) — на однокомпонентные и поликомпонентные. Количественная классификация повторов была в своё время разработана О. М. Бриком.

По наличию / отсутствию контакта между повторяющимися единицами выделяются следующие типы повтора.

1. Контактный повтор, в частности так называемое **удвоение**, или **геминация** [лат. *geminatio* ‘удвоение’]: *Шумы, шуми, послушное ветрило* (А. С. Пушкин). Выше был приведён пример тройного повтора, или **трипликации**: *Коло, коло, колокольчик! Колокольчик голубой!* (В. Боков). В данном конкретном случае поэтом использована слоговая трипликация.

2. Дистантный, или дистактный повтор: *Шумит лес, шумит и днём, и ночью, зимой шумит и летом* (В. Г. Короленко).

Фигура чередования контактного и дистантного повторов именуется **эпанодом** [греч. *epanodos* ‘возвращение’], **антанаклазой** [греч. *antanaklasis* ‘перевод’], **регрессией**



[лат. *regressio* 'возвращение'], «возвращением с разделением», а также **расчленением**: *Вся военная теория его состояла в трех словах: взор, быстрота, удар; но взор сей дает природа немногим, но быстрота сия была тайною для самых аннибалов, но удар сей разителен единственно с Суворовым* (Н. М. Карамзин).

Учёные нередко говорят о «гипнотическом влиянии» повторов. Музыка и ритмика повтора завораживают; выделяя ключевые понятия текста, поддерживая определённые смысловые ассоциации, повтор незаметно воздействует на подсознание. Повтор является одним из наиболее действенных средств так называемого языкового манипулирования, которое заключается в использовании средств языка «с целью скрытого воздействия на адресата в нужном на говорящего направлении» [Имплицитность... 1999: 145]. Именно поэтому фигурами повтора с античных времён пользуются, с одной стороны, ораторы и политики, с другой — поэты. На протяжении тысячелетий использовали магию повтора служители культа, а также волхвы и знахари; отсюда обилие самых разнообразных фигур повтора в молитвах и заговорах: *Поди, стрела, железом в землю, цевьём в древо, перьём во птицу...* (Заговор от стрелы).

К заговорам, по мнению учёных, близки колыбельные песни, назначение которых — усыпить младенца «однородно повторяющимися звуками и плавными напевами, не обязательно со словами. Поэтическим первоэлементом этих песен, — справедливо считает их исследователь В. А. Василенко, — является не слово, а звук. Так что это не столько поэзия словесной игры, сколько поэзия звуков»: *Ай люли, люли, люли, Прилетели к Вале гули... Стали гули ворковать, Стали Валу усыплять* (Колыбельная песня) [Русское народное поэтическое творчество 1986: 125 и 127].

Судя по всему, повтор принадлежит к числу наиболее древних приёмов выразительной речи.

Как известно, «если отклонение от нормы не мотивировано, перед нами не стилистический приём, а речевая ошибка» [Худоногова 1999: 115]. Стилистически немотивированные повторы именуется **тавтологическими**. Наиболее заметными из таких повторов являются лексические и (в устной, например — дикторской, лекторской речи) звуковые.

Ещё И. С. Рижский (1761–1811), выдающийся русский филолог, говоря о правилах хорошей речи, заметил, что «нет другой против оных погрешности, которая была бы скучнее и противнее просвещённому читателю, как частое одного слова повторение в речи по причине мнимой в том необходимости» [Рижский 1997: 17].

Обычно в качестве примера лексической тавтологии приводят такие фразы: *Министр доложил о состоянии дел в министерстве иностранных дел* (Телепередача). Повторяющиеся слова находятся здесь в непосредственной близости друг от друга (то есть в пределах одной фразы). Не менее «скучен и противен просвещённому читателю» и так называемый **дистантный повтор**, представляющий собою неоправданное повторение одного и того же слова в следующих контекстных условиях.

1. В близлежащих частях одного текста. Соотнесём два фрагмента стихотворения А. Белого «Весенняя грусть»:

Над головой снеговой **серп**  
Повис в просвеченной пустыне.

.....

Одна гляжу, как вешний **серп**  
Блестит, блестит в пустыне синей.

2. В разных текстах одного автора:

Да меркнет **серп** умерший,  
Висящий в облачках.

А. Белый. Поля.

О, ночь, молю, —  
Да бледный **серп** заблещет...

А. Белый. Ночь.

Вот затянуло **серп** луны.

А. Белый. Поджог.

Палитра поэтических наименований месяца (луны в начальных и последних фазах, имеющей в этот период серповидную форму) в русском языке очень разнообразна: *бледная жница* (О. Мандельштам), *лодка месяца*, *ладья луны* (Ю. Мориз), *ч,лн луны* (В. Брюсов), *месяца рог золотой* (И. Бунин), *лунный рог* (А. Тарковский), *двурогая луна* (А. С. Пушкин), *месяц клыкатый* (В. Луговской), *лунный гребень* (С. Есенин), *месяца осколок*, *красный шлем остроконечный* (А. Блок), *улыбка луны* (В. Брюсов) и мн. др. На этом фоне повторы слова *серп* в указанных стихотворениях А. Белого не представляются оправданными.

Назовём основные способы предупреждения неоправданного лексического повтора, использование которых разнообразит речь.

1. Замена п е р и ф р а з о й (так называемое **перифрастическое варьирование**):

Гляжу ль на **дуб** уединенный,  
Я мыслю: **патриарх лесов**  
Переживёт мой век забвенный,  
Как пережил он век отцов.

А. С. Пушкин

2. Один и тот же объект (предмет, лицо, явление) может быть обозначен по разным его признакам; к примеру, «об одном и том же человеке можно сказать, назвав его по имени или же обозначив по должности, по профессии. По каким-то внешним признакам или внутренним качествам, по его взаимоотношению с кем-то и т. д.» [Шмелёв 1973: 116]. Например:

Знавал я **нищего**: как тень,  
С утра, бывало, целый день  
**Старик** под окнами бродил  
И подаяния просил...

Я. П. Полонский

3. Замена местоимением: *Пошёл мокрый **снег**. Едва касаясь земли, **он** тут же таял* (Ю. Нагибин). Следует сказать, что в некоторых случаях этот простой, но очень надёжный способ ухода от тавтологии нежелателен, например, в разговоре о присутствующем третьем лице (это, как известно, считается не вполне вежливым [см.: Формановская 1987: 27]), а также говоря о предмете священном, вызывающем общее уважение. Вот как пишет князь Сергей Волконский о России:

**Родина!** Какое сложное понятие и, несмотря на сложность свою, какое сейчас неуловимое. Мы любим **родину**, — кто же не любит **родины** своей? Но что мы любим? Что? То, что было? То, что есть? Нет. То, что будет? Мы не знаем. **Страну** нашу? Где **она**? Ключки одни. **Народ** наш? Где **его** лицо? За темнотой лица не видать. **Думы** нашей земли? В чём **они** выражаются? **Голос** нашей земли? Где **он** звучит?

Все слова, кроме слова *родина*, заменены при повторе местоимениями. Если применить приём местоименной замены и к этому слову, стиль повествования снижается.

4. Эллипсис: ***Ум** — хорошо, а два — лучше*. Данная пословица существует и в других вариантах: ***Ум** — хорошо, а два **ума** — лучше; Один **ум** — хорошо, а два **ума** — лучше*.

5. Замена родовым наименованием: *В большие, так называемые Красные ворота N-ского мужского монастыря въехала **коляска**... Старик в ливрее прыгнул с козел и помог княгине выйти из **экипажа*** (А. П. Чехов). Напомним: коляска — это экипаж с откидным верхом. Соответственно, слово *экипаж* является родовым наименованием по отношению к слову *коляска*.

Здесь следует заметить, что приёмы ухода от тавтологии не всегда связаны с *выразительностью* речи; в этом плане они часто бывают скорее нейтральны, чем эмоциональны. Это обстоятельство вступает в явное противоречие с общепринятым пониманием стилистического приёма как «способа определённого *воздействия* на

читателя (слушателя)» [Худоногова 1999: 118]. Поэтому те приёмы, которые не связаны с речевым воздействием на адресата, можно называть **фигурами хорошей речи**.

6. **Синонимическая замена** (или «приём синонимии»):

Дом № 7 по Перелешинскому переулку не принадлежал к лучшим зданиям Старгорода. Два его этажа, построенные в стиле Второй империи, были украшены побитыми львиными **мордами**, необыкновенно похожими на **лицо** известного в своё время писателя Арцыбашева. Арцыбашевских **ликов** было ровно восемь, по числу окон, выходящих в переулок. Помещались эти львиные **хари** в оконных ключах.

И. Ильф и Е. Петров

Лексической основой указанного приёма могут служить не только общеязыковые, но и индивидуально-авторские синонимы – в случаях, когда общеязыковые синонимы либо отсутствуют, либо попросту не вспоминаются, либо по каким-то причинам не подходят к данному контексту:

В наше же, брат, время Гамлета всякий актёр **играл**... Трудились мы... Бывало, в праздники утром короля Лира **канифолишь**, а вечером Коверлея **раздракониваешь**, да так, что театр трещит от аподисментов...

А. П. Чехов

Каждый из приёмов ухода от тавтологии, взятый в отдельности, предельно прост. Не в этом ли кроется причина того неприятного (хотя бы в практическом отношении) факта, что, хотя тавтология энергично осуждается, представленный выше список не приводится ни в одном из известных нам пособий по стилистике и риторике?

## 12.1. Звуковые повторы, паронимазия и рифма: к соотношению понятий

Исследователи не раз констатировали отсутствие «удовлетворительного определения рифмы» [Невзглядова 2001: 380], «слабую изученность рифмы» [Лотман 1972: 61] и «неудачи в классификации рифм» [Самойлов 1982: 33]; при чтении соответствующей специальной литературы постепенно складывается «впечатление, что “все рифмуется со всем”» [Гаспаров 2000: 296]: *солнце* и *сердце* (пример В. М. Жирмунского), *колхозники* и *колонны* (Л. Л. Бельская), *соколы* и *солнце* (Ю. И. Минералов), *горох* и *огород* (пример Д. С. Самойлова), *уст* и *суд* (Д. Уорт), *след* и *звезд* (А. А. Илюшин) – вот лишь некоторые из тех соответствий, которые нам предлагают считать рифменными.

В 1948 году Б. В. Томашевский высказал следующее, на наш взгляд, до сих пор не утратившее актуальности суждение: «По отношению к русской рифме... едва сформулированы общие принципы, едва намечены общие исторические вехи.<...> Надо думать, что общими усилиями лингвистов и литературоведов этот пробел в наших знаниях будет восполнен» [1959б: 131]. Проблема рифмы действительно находится на стыке языкознания и литературоведения, однако занимаются рифмой исключительно специалисты по стиховедению. Думается, что в данном случае бесполезен взгляд на проблему с лингвистической точки зрения.

В основе рифмы лежит звуковое ассоциирование, поэтому её анализ целесообразно начать с рассмотрения звуковых ассоциаций, их типов и сфер действия. Сближение языковых единиц может происходить по трём параметрам, которые были указаны ещё Ф. де Соссюром: 1) «по смыслу и форме» (*обучать, обучение*); 2) «только по форме» (*кровать, печать*); 3) «только по смыслу» (*обучать, просвещение*) [Соссюр 1998: 123].

Эпидигматические и смысловые связи слов активно изучаются; значительно меньшее внимание уделяется словам, сближающимся «только по форме», ибо «наличие в языке сходнозвучающих слов ещё не составляет лингвистического явления, подлежащего теоретическому анализу» [Кузнецова 1976: 38]. В недооценке феномена «сходнозвучия» видится основной источник многих серьёзных проблем современной филологии, и прежде всего тех, которые связаны с разграничением, определением и классификацией звуковых повторов, паронимазии и рифмы. Психологическим основанием указанных фигур речи является то обстоятельство, что «человек постоянно стремится ассоциировать в уме... элементы языка, представляющие большее или меньшее формальное сходство» [Балли 2001: 51], и что «подобозвучающие слова тяготеют друг к другу. Отсюда появляются своеобразные звуковые ассоциации» [Томашевский 1996: 91]. Теоретический анализ такого «тяготения» предполагает разработку соответствующей понятийно-терминологической микросистемы. Назовем тяготение «подобозвучающих» единиц **фонетической аттракцией** (ср. лат. *attraho, attraxi* ‘притягивать, привлекать’), а сами единицы – **фонетическими аттрактантами**.

*Сила звуковых ассоциаций*, на наш взгляд, зависит от количества совпадающих звуков в соответствующих словах. Такие ассоциации наиболее сильны в трёх случаях. 1. Аттрактанты абсолютно равнозвучны, однако последовательность звуков различна: *дрова* – *двора*. 2. Аттрактанты различаются лишь одним звуком: *фурия* – *гурия*, *шило* – *мыло*. Слова второй группы «были бы полными омонимами, если бы не то обстоятельство, что одно слово содержит член А данного противопоставления там, где другое слово содержит другой член В» [Мартине 1960: 79]; такие слова иногда именуют к в а з и о м о н и м а м и . Известна фигура сближения словоформ, различающихся либо последовательностью звуков, либо одним звуком, либо местом ударения – так называемая **парехеза** [греч. *pareho* ‘держат что-л. рядом, возле’]: *Осип охрип*, а *Архию осип* (Скороговорка); *Азия* – *схема*, *стереотип*: *голода схима*, *холера*, *тиф* (О. Сулейменов). 3. Аттрактанты абсолютно равнозвучны, последовательность звуков одинакова; такое равнозвучие лежит в основе омонимии. На употреблении омонимов и полисемантов в

контексте, который исключает их однозначное истолкование, основана **диалогия** (фигура двусмысленной речи):

«Прошу сделать доклад по моему делу», – говорил посетитель. «Надо ждать», – отвечал столоначальник. Но понимать это следовало так: «Надо ж дать».

Н. Д. Телешов

По характеру локализации совпадающих звуков можно выделить две группы фонетических аттрактантов: 1) словоформы типа *кворум/форум, правил/заставил* (у них тождественны либо омофоничны ударно-заударные части); 2) словоформы типа *часто/чистый, мелет/Емеля, шторм/штурм* (ударно-заударные части не совпадают). Слова первого типа назовем **созвучными**, второго – **близкозвучными**; соответственно, следует говорить о **двух типах фонетической аттракции: 1) аттракции по созвучию; 2) аттракции по близкозвучию**.

Понимание созвучия в приведённом выше определении имеет некоторую опору в стиховедческой традиции. Так, рифма определяется как «концевые созвучия стихов» [Томашевский 1959б: 70], «полное созвучие между конечными словами стихов (начиная с ударения до конца слова)» [Томашевский 1996: 116; ср. Илюшин 1999: 374]. С другой стороны, в теории рифмы термин *созвучие* применяется и к таким соотношениям единиц, которые выше были определены как близкозвучные. К примеру, А. Л. Жовтис видит «повторяющиеся созвучия» в следующих словесных соответствиях из «Монолог Мерлин Монро» А. Вознесенского: «*невыносимо и лосиной, осинового, машины, псиной, насильно, Хиросима, необъяснимо и т. д.*» [Жовтис 1969: 69]; М. Л. Гаспаров соотношения близкозвучных (в нашем понимании) слов типа *надо – радости, обманывает – даму* называет «созвучиями», относя к сфере рифмы [Гаспаров 1984 а: 244]; Д. С. Самойлов относит к рифмующимся такие словесные пары, как *перстень – пьесе, ложных – ложкой, остр – сорт* [Самойлов 1982: 48].

Проблема разведения феноменов созвучия и близкозвучия существует не только в стиховедении, но и в теории паронимии: к числу паронимов относят пары и созвучных (*родник – рудник*), и близкозвучных (*глух – глуп*) слов [Касаткин 1991: 32], к паронимам – пары и созвучных (*непогожий – непохожий*), и близкозвучных (*обмен – обман*) единиц [Ткаченко 1982 а: 76; 1982 б: 66]; пары слов типа *глух – глуп* называют то «близкими по звучанию» [Касаткин 1991: 32], то «созвучными» [Словарь иностранных слов 1949: 478; Современный словарь иностранных слов 1993: 446]; термин *паронимия* относят к сближению как созвучных: *Суд не в осуд* [Бельчиков 1979: 199], так и близкозвучных слов: *Инфаркт: факты и факторы* [Бельчиков 1990: 368]. Попытку введения термина *рифмующиеся паронимы* [Очерки... 1990: 201] можно трактовать как реакцию на отсутствие нужного термина, а также на неоднозначность (и, следовательно, неудобство использования) терминов *паронимы, паронимасы и паронимасия*. Однако, как было показано выше, сам термин *рифма* в современном стиховедении определен недостаточно чётко и применяется к двум очень разнородным феноменам: 1) созвучию (*пели – капли*), 2) близкозвучию (*остр – сорт*). Ю. И. Минералов, рассматривая рифманты второго типа (*соколы – солнце, помню – подвиг, опьянеет – туннель* и др.), признаётся, что их «трудно интерпретировать с точки зрения привычных представлений о рифме» [Минералов 1999: 327].

Изучение специальной литературы убеждает в том, что в теории рифмы и теории паронимии имеет место **недостаточно чёткое разведение двух категорий фонетических аттрактантов: созвучных (типа *пели – капли*) и близкозвучных (типа *остр – сорт*)** единиц. Отсюда – известные сложности не только в определении и классификации рифм, но и в определении паронимии и паронимазии.

По отношению к замыслу речи фонетическая аттракция может иметь характер: 1) спонтанный, неуправляемый; 2) управляемый, целенаправленный, нарочитый. По данному параметру противопоставлены, к примеру, звуковой повтор как фигура речи и звуковой повтор как речевая ошибка (разновидность тавтологии).

Рассмотрим вопрос о сферах действия звукового ассоциирования, поскольку без решения данного вопроса представляется невозможным адекватный анализ целого ряда проблем, связанных с изучением феномена фонетической аттракции. По нашему мнению, последняя действует *во всех трёх измерениях языковой системы* (ср. [Пузырёв 1995: 112]).

1. В парадигматике фонетическая аттракция выступает основой: 1) фонетической аллюзии и параграммы; 2) паронимических ошибок.

2. В синтагматике звуковое ассоциирование лежит в основе: 1) паронимазии, рифмы и целого ряда фигур звукового повтора (ассонанс, аллитерация, метаграмма, тавтограмма и т. д.) (ср. [Пузырёв 1995: 113-114 и 125-126]); 2) осмысления фрагмента речевой цепи как содержащего звуковую тавтологию, в частности, случайную рифмовку.

3. В эпидигматике на фонетической аттракции основаны: 1) фигура ложного этимологизирования (как приём экспрессивной деривации); 2) народная этимология (речевая ошибка).

Таким образом, типы звуковых ассоциаций противостоят по трём параметрам: 1) сила (сильные/слабые ассоциации); 2) характер внутрисловной локализации (созвучие/близкозвучие); 3) отношение к замыслу речи (управляемые/неуправляемые). Существует три сферы действия указанных ассоциаций: 1) парадигматика; 2) синтагматика; 3) эпидигматика.

### 1. Звуковые ассоциации в парадигматике. Вопрос о паронимии

Одним из проявлений фонетической аттракции в сфере парадигматики являются **паронимические ошибки**, находящиеся в ведении ортологии. Именно здесь сформировалась система параметров, по которым принято определять понятия «пароним» и «паронимия».

Одним из параметров определения паронимов является указание на возможность смешения в речи, «путаницы в употреблении» [Тарабрин 1963: 60], например: «паронимы – такие сходные в звуковом отношении, но различающиеся по смыслу слова, которые ошибочно употребляются одно вместо другого» [Колесников 1961: 52; ср. Гвоздев 1965: 59, Вишнякова 1981: 53, Колесников 1995: 31]. Смешение в речи считается «наиболее важным качеством паронимов, оправдывающим самое выделение данного класса слов» [Кузнецова 1976: 38], «исходным импульсом для сопоставительного анализа паронимов» [Бельчиков, Панюшева 1994: 4]. Фонетические аттрактанты типа *бабочка* и *бабушка*, *точно* и *тошно*, *казаться* и *касаться* «не смешиваются, следовательно, не являются паронимами» [Колесников 1995: 34].

Смешение слов происходит в одной синтаксической позиции, что предполагает их принадлежность к одной части речи [ср. Кузнецова 1990: 47]. Соответственно, для ортологического понимания паронимов оказывается важной единая частеречная принадлежность аттрактантов.

Для квалификации фонетических аттрактантов как паронимов недостаточно констатации одного-двух случаев их смешения. Такое смешение должно носить регулярный характер [Пономаренко 1973: 82, ср. Кузнецова 1990: 46]. К сожалению, этот критерий исследователями паронимии не всегда учитывается; в результате в качестве паронимов указываются такие пары, как *заводной* – *заводской* [Вишнякова 1981: 54], *почтенный* – *почтительный*, *убедительный* – *убежденный* [Бельчиков, Панюшева 1994: 340 и 413], *чум* – *чума*, *репа* – *репей*, *акация* – *акция* [Колесников 1995] и мн. др. Адресату словаря паронимов зачастую «становится совершенно непонятным, как они [такие словесные пары. – В. М.] могут быть “ошибочно употреблены” в речи. <...> Такие “ошибки” могут быть сделаны только абсолютно неграмотными людьми, которые совершенно не владеют литературным языком. Поэтому вряд ли можно считать целесообразным включение подобных пар в словарь» [Минаева, Феденёв 1982: 91].

В связи со сказанным представляется актуальной проблема выявления категорий носителей языка, в речи которых имеет место смешение паронимов.

1. Малограмотные люди; в их речи наблюдается как регулярное, так и случайное смешение фонетических аттрактантов. Именно поэтому считается, что проблема паронимии носит «социолингвистический характер» [Минаева, Феденёв 1982: 91].

2. Носители литературного языка могут случайно спутать близкозвучные неологизмы и узкоспециальные термины: «даже у грамотных лиц наблюдается путаница в употреблении терминов “эвакуация” и “оккупация”, “реквизиция” и “ликвидация”» [Баранников 1919: 79].

3. Изучающие язык:

а) родной; соответственно, паронимические ошибки являются проблемой школьного преподавания [Цейтлин 1997: 142];

б) иностранный; соответственно, паронимия (в данном конкретном случае межъязыковая) является проблемой методики преподавания иностранных языков [Балалыкина 1991].

4. Носители двух и более языков; следовательно, межъязыковая паронимия становится проблемой языковых контактов и двуязычия.

5. Переводчики; отсюда – проблема межъязыковых паронимов как «ложных друзей переводчика».

Известно, что смешиваются: 1) сходнозвучные слова (так называемая гетерофония), 2) слова, сходные по смыслу (синонимы и даже антонимы) – например, в детской речи [Цейтлин 1997: 142-143]. Рассмотрим **стимулы смешения лексических единиц**.

1. Основным из таких стимулов является о м о ф о н и я частей слов; напомним, что «паронимы называют иногда псевдоомонимами» [Вишнякова 1974: 29], «омоним – это вид паронима, его структурный предел» [Григорьев 1977: 236]. Паронимы близки к омонимам [Гвоздев 1965: 59], однако отсутствие у паронимов «полной однозвучности... не позволяет отнести их к разряду... омонимов» [Балалыкина 1991: 54]. Здесь (отвлекаясь от критерия регулярности) следует отметить, что в абсолютно одинаковой мере смешиваются:

1) созвучные слова: *Это вам не царский прижим!* – *Все пуще вскрикивал казак, превращая непонятное слово «режим» в понятное «прижим»* (Н. Сухов);

2) близкозвучные слова: [Слуга докладывает о прибытии немца фон Фонка:] – *Пётр Ильич Вилицкий и господин (заикается)... фон Фокин* (И.С. Тургенев).

Отсюда – важный вывод: **для ортологического определения паронимов параметр противопоставления фонетических аттрактантов по характеру локализации совпадающих звуков («созвучие/близкозвучие») иррелевантен**, в чем можно легко убедиться, перелистав словари паронимов и научные работы, посвященные паронимии. Здесь находим:

1) созвучные слова: *вальцовка – фальцовка* [Колесников 1995: 33], *смещение – смешение* [Пешковский 1930: 59], *дверь – зверь* [Кузнецова 1990: 47] и др.;

2) близкозвучные слова: *грамм – гран, модуль – модус, дрейф – рейд* [Колесников 1995: 33], *плащ – плющ* [Янко-Триницкая 1979: 98] и т. д.

Соответственно, паронимы определяются то как «созвучные слова» [Кузнецова 1976: 43, Вишнякова 1981: 53, Ткаченко 1982: 76], то как слова, «близкие по звуковому составу» [Панфилов 1961: 90], «близкие по звучанию» [СЭС], «сходнозвучные» [Колесников 1995: 33], «сходные по звучанию» [Янко-Триницкая 1979: 98], «близкозвучные» [Вишнякова 1981: 56].

2. Фонетическая аттракция усиливается за счет изометричности аттрактантов, предполагающей их равноударность [Вишнякова 1981: 56] и равносложность, что увеличивает вероятность смешения в речи (ср. *невежа – невежда*).

3. Дополнительным (к фонетической аттракции) стимулом смешения слов является их с м ы с л о в а я или тематическая близость («семантическая аттракция»); на этот факт указывают некоторые ученые [Пешковский 1930: 59; Кузнецова 1976: 39 и 1990: 44-47]. И действительно: легче спутать «семантически однородные» паронимы типа *дивизия* и *дивизион*, чем «разнородные» (например, *пиастр* и *пилястр*) [Колесников 1961: 58].

4. Итак, стимулами смешения лексических единиц являются частичное равнозвучие и семантическая близость. Этими двумя признаками обладают слова с о д и н а к о в ы м и м о р ф е м а м и :

1) однокоренные слова или слова одного этимологического гнезда (*служить* – *прислуживаться*, *венок* – *венец* и др., регулярно указываемые в числе паронимов [Вишнякова 1981: 53]);

2) одноструктурные производные: *больше* – *дольше*, *обмотать* – *обметать* [Колесников 1961: 53].

Доминирующим является мнение, согласно которому «признаки паронимов следует искать в структуре слов, а не в факте их сходного звучания» [Вишнякова 1974: 13] и, соответственно, относить к паронимам только однокоренные слова. Вместе с тем, если в качестве системообразующего признака паронимии считать регулярное смешение в речи, то следует признать нецелесообразным ограничение состава паронимов «только словами с тождественным корнем, так как... довольно часто смешиваются в употреблении: 1) однокоренные слова (*надеть* – *одеть*); 2) сходные по звучанию (*космический* – *косметический*, *девственный* – *действенный*)» [Янко-Триницкая 1979: 99], ср. прост. *девствующая армия* (пример А. Баранникова).

Разнобой мнений относительно возможности разнокоренной паронимии, явно недостаточное внимание к параметру регулярности смешения как системообразующему признаку паронимии представляются нам основными причинами того неприятного факта, что «общепринятого определения термина “пароним” до сих пор не выработано» [Кузнецова 1976: 34], а из всех понятий лексикологии понятие паронимии «до сих пор остается наименее ясным» [Минаева, Феденёв 1982: 90], чем, видимо, и объясняется отсутствие соответствующей темы в разделе «Лексикология» большинства курсов современного русского языка.

Думается, нет веских оснований переносить понятие паронимии из ортологии в лексикологию, поскольку «не только план содержания, но и план выражения не дает возможности определить паронимы как “эмическую систему”, то есть как подсистему в словарном составе языка» [Минаева, Феденёв 1982: 92]. Паронимия – не «факт языковой системы», а «явление языковой нормы» [Шанский 1974: 4]. Попытки представить паронимы как факт языковой системы не имеют особой перспективы, именно поэтому очень актуальной была и остается следующая констатация двадцатипятилетней давности: паронимия «по существу, еще не осмыслена и не описана в нашей науке» [Григорьев 1977: 187].

До сих пор речь шла о смешении (с п о н т а н н ы х заменах) фонетических аттрактантов. Н а р о ч и т а я замена одного фонетического аттрактанта другим иногда именуется фонетической аллюзией: *А долго ли прикажешь мне, Платя в избе терпенью дани, Истории тьму-таракани Учиться по твоей стене?* (П. А. Вяземский. Станция; ср. *тьма тараканов* и *Тмутаракань*); *Кавказский князь в белом шербете ехал в открытом фельетоне* (А. П. Чехов. Записные книжки). «Комизм этой фразы основан на паронимах: *шербет* вместо *бешимет*, *фельетон* вместо *фаэтон*» [Гвоздев 1965: 60]. Фонетическая аллюзия, как и паронимия, может быть основана: 1) на созвучии (*фельетон* – *фаэтон*); 2) на близкозвучии, ср. *Шут с ним* и *Чёрт с ним*. Следовательно, можно сделать вывод о том, что в *парадигматике противопоставление созвучных слов близкозвучным иррелевантно*.

## 2. Звуковые ассоциации в синтагматике



## 2.1. Звуковые повторы

Термин *звуковой повтор* понимается по-разному. 1. Лексической основой звукового повтора в широком понимании могут выступать и близкозвучные, и созвучные слова (и в этом смысле рифма является разновидностью звукового повтора). 2. Основой звукового повтора в узком понимании являются близкозвучные слова. Ниже термин *звуковой повтор* будет употребляться в узком значении – с тем, чтобы чётко противопоставить это понятие рифме.

### 2.1.1. Количественные и качественные типы звуковых повторов

Выделение количественных и качественных типов звуковых повторов связано прежде всего с проблемой их силы (заметности). По количеству звуков, участвующих в повторе, принято выделять: 1) **монофонические** повторы (или **монофонию**): *Чёрный читает чтец* (М. Цветаева); 2) **полифонические** повторы (или **полифонию**): *Шторм, идущий на шторм* (И. Северянин – о голосе В. Маяковского). По количеству повторений принято говорить о двукратном, трехкратном, многократном повторении. Чем более многократным является повтор, чем больше звуков повторяется, тем заметнее, тем сильнее повтор.

В соответствии с качеством повторяемых звуков выделяются: 1) повтор гласных (**ассонанс**): *Брожу ли я вдоль улиц шумных...* (А. С. Пушкин); 2) повтор согласных (**консонанс**, или **аллитерация**): *Чёрный читает чтец* (М. Цветаева); 3) **смешанный** повтор (комбинация ассонанса и консонанса), например, слоговой повтор: *Коло, коло, колокольчик, Колокольчик голубой!* (В. Боков). Более заметными, как известно, считаются консонансные повторы, поскольку «согласные несут большую информацию, чем гласные» [Панов 1968: 10-11], ср. в аббревиатурах: *Пикн, Тлстй* (например, в словаре Д. Н. Ушакова). Думается, дело не только в этом. Заметным является повтор согласных, а также гласных звуков, не подвергающихся качественной редукции: а) ударных; б) фонем [у], [ы/и]. Безударные [е], [а], [о] представлены в речи целым спектром аллофонов, на которых, ввиду их сравнительно низкой плотности в речевой цепи (недостаточной «тесноты ряда», по Ю. Н. Тынянову), труднее «сыграть».

### 2.1.2. Позиционные типы звуковых повторов

«Кроме частоты повторяемости одних и тех же фонем, существенна повторяемость их позиции» [Лотман 1972: 64]. В позиционном отношении звуковые повторы могут быть: 1) **асимметричные**, не привязанные к какой-либо определённой позиции в слове или тексте: *Лунный луч лениво протянулся* (А. Ахматова); 2) **симметричные**, привязанные к определённой словесной или текстовой позиции – как, например, в следующей звуковой анафоре, отмечающей инициалы слов: *Четыре чёрненьких чумазеньких чертенка чертили чёрными чернилами чертеж*. Симметричный повтор вполне предсказуем, и потому более заметен, даже если он однокомпонентный.

В зависимости от порядка следования звуков в словах-носителях звукового повтора различаются следующие позиционные типы звукового повтора: 1) **прямая** полифония: *Минута: минувшая, мишень!* (М. Цветаева) – «прямой звуковой повтор» (по О. М. Брику); 2) **инверсная**, или **метатезная** полифония: *ирод Сидоров* (А. Вознесенский), *схема смеха* (В. Маяковский) – «обратный», или «хиастический повтор» (по О. М. Брику), «метатетическая паронимия» (по В. П. Григорьеву).

В зависимости от наличия / отсутствия контакта в группе повторяющихся звуков можно выделить: 1) **контактную** полифонию: *Из года в год Негодная погода* (Л. Мартынов); 2) **прерывистую** полифонию (по аналогии с понятием прерывистой морфемы): *Шторм, идущий на шторм* (И. Северянин – о голосе В. Маяковского).

Напомним, что фигура чередования контактного и дистантного повторов именуется **эпанодом** [греч. *epanodos* ‘возвращение’], **регрессией**, а также **расчленением**; это понятие, как кажется, вполне применимо к чередованию контактной и прерывистой полифонии (ср. с понятием «эпентетического» типа паронимии у В. П. Григорьева [Григорьев 1979: 281]): *скорбных скрипок голоса* (А. Ахматова); *горд город* (М. Цветаева). Некоторые типы прерывистой полифонии можно выделить в соответствии с качеством разделяющего звука. Например, разделение может производиться гласными звуками (ср. с «вокалическим» типом паронимии у В. П. Григорьева [1979: 280]). Пары слов могут различаться только ударными гласными (разновидность паронимии, именуемая **диссонансом**): *Всё расхищено, предано, продано* (А. Ахматова).

Достаточно значимым представляется вопрос о расстоянии и между словами-носителями звукового повтора, представленный двумя точками зрения: 1) звуковые повторы обычно «располагаются “гнездами”, то есть в близких строках» [Тимофеев 1987: 131]; 2) степень удалённости аттрактантов – фактор несущественный [Северская 1988: 217]. Думается, что многое здесь зависит от наличия / отсутствия у адресата установки на поиск повторов. Дистантные повторы (в том числе – и звуковые) усиливаются за счёт симметризации их носителей (в нашем случае – близкозвучных слов). Назовём основные позиционные типы звуковых повторов, служащие выполнению этого условия: 1) звуковая анафора: *Грозой снесённые мосты, Гроба с размытого кладбища...* (А. С. Пушкин); 2) звуковая эпифора: *Песни пел, мадеру пил* (А. Ахматова); 3) звуковой подхват: *И бирюза кокошников Окошки оплела* (А. Вознесенский); 4) звуковое кольцо: *В храме | во время моления | гул, | как в Центральной бане* (В. Маяковский); 5) звуковая симплока: *У берега серебряная ива Касается сентябрьских ярких вод* (А. Ахматова).

### 2. 1. 3. Функциональные типы звуковых повторов

«Мы до сих пор не имеем хорошей функциональной классификации звуковых повторов», – отметил ещё в 1965 году К. Ф. Тарановский [2000: 347]. Думается, что эта строгая констатация и в наше время не потеряла своей актуальности.

По наличию/отсутствию функции звуковой повтор может быть: 1) нарочитым (в этом случае он представляет собой фигуру речи); 2) случайным (**звуковая тавтология**): *В березовый лесикко, [ш]то за шоссе, и то десять лет напрасно прособирался* (И. Бунин). Звуковой повтор как фигура речи может выполнять следующие функции.

1. Повтор взрывных создает ритм: *Из года в год негодная погода* (Л. Мартынов), повтор сонорных делает речь плавной, мелодичной: *Лунный луч лениво протянулся* (А. Ахматова). Данная функция звуковых повторов именуется **эвфонической** (К. Ф. Тарановский называет её **музыкальной** [см. Тарановский 2000: 347]).

2. Общеизвестна **изобразительная** (миметическая, имитативная, звукоподражательная) функция звуковых повторов, посредством которых можно изобразить, к примеру, стук копыт: *От топота копыт пыль по полю летит* (Скороговорка), шелест крыльев: *Ах, эти эфирные эльфы, эфемерные сифиды [ф]сех эпох!* (А. Вознесенский) и т. д.

3. **Лейтмотивную** функцию звуковых повторов наблюдаем в анаграмме (подробнее см. [Пузырёв 1995: 20]): *Как сыпется с гор – | готовы умереть мы | за Эс Эс Эс Эр!* (В. Маяковский). Ключевое слово (СССР) «подчёркнуто» звуковым повтором.

4. Звуковой повтор активно используется в **игровой** функции: *Сон | сам | сел | в сонм | сов* (С. Кирсанов). Данная функциональная разновидность звуковых повторов лежит в основе **с кор о в о р о к**; здесь различного рода артикуляционные «барьеры» нередко создаются с помощью прерывистой и инверсной консонантной полифонии:

*Курьера курьер обгоняет в карьер, На дворе трава, на траве дрова, Шла Саша по шоссе и сосала сушку* и т. д.

5. Звуковой повтор может выполнять **интегративную** функцию:

Леса – лысы.  
Леса обезлосели,  
Леса обезлисели.

В. Хлебников

Текст «прошит» повторами как по горизонтали, так и по вертикали. В. Маяковский в статье, посвящённой Хлебникову, пишет об этом трехстишии: «Не разорвешь – железная цепь» [Маяковский 1968, Т. 3: 416].

6. Звуковые повторы нередко поддерживают различного рода **ассоциации**, к примеру, компаративные: *Одиссей был мудрей одессита* (Б. Слуцкий), метафорические: *плащ плющей* (Ф. Искандер), *ряса росы* (О. Фокина), причинно-следственные: *Аллергия от такой аллегории может быть!* (Русская разговорная речь 1983: 210), контрастные: *И сразу | рот | в улыбке сладкой – || как будто | у него | не рот, а торт* (В. Маяковский) и т. д. Назовём эту функцию **смысловой**.

7. В стихотворной речи звуковые повторы выполняют **стихомаркирующую** функцию, отмечая концы стихотворных строк. Для этой цели используются: 1) ударный монофонический ассонанс: *В строке – все буквы налицо. | Твое лицо – куда ушло? | Твое лицо, | Твое тепло, | Твое плечо – | Куда ушло?* (М. Цветаева); 2) полифонический повтор, включающий ударный гласный: *И лишь подует горький ветер С далеких, выжженных полей, Как затрещат сухие ветви, Метнутся тени по стволам* (А. Жигулин). Ударная полифония может чередоваться: а) с холостыми стихами: *Опять воскрешает память Развеянный ветром образ – Зачем меня волнует Так глубоко твой голос?* (А. Блок); б) с рифмой: *Небосвод – цельным основан. | Океан – скопище брызг?! | Без примет. Верно – особый – | Весь. Любовь – связь, а не сыск* (М. Цветаева). Приём чередования ударной полифонии и рифмы ввели символисты (первым эту фигуру поэтической речи использовал В. Я. Брюсов). Безударная полифония незаметна и потому в стихомаркирующей функции не употребляется. Диссонанс (разновидность безударной полифонии) заметен, однако накладывает слишком жёсткие ограничения на выбор слов (часто – в ущерб смыслу) и потому в указанной функции используется крайне редко: *Было: | социализм – восторженное слово! || С флагом, | с песней | становились слева, || и сама | на головы | спускалась слава. || Сквозь огонь прошли, | сквозь пушечные дула. || Вместо гор восторга – горе дола. || Стало: | коммунизм – | обычнейшее дело* (В. Маяковский). Отсюда – важная закономерность поэтической речи: **звуковой повтор, используемый в стихомаркирующей функции, как правило, включает ударный гласный**.

8. Полифонический повтор может служить приёмом **эпидигматической переориентации** слова (при ложном этимологизировании): *Мели, Емеля!* (Поговорка). В результате слово сближается с «чужим» словообразовательным гнездом, ср. *молоть* <языком>/ *мелет* <языком> (чередование по аблауту) 'болтает', *мельница* 'болтун' ~ *Емеля* 'болтун'. Связь с таким словообразовательным гнездом может закрепиться, окказиональное значение может превратиться в узуальное: – *Ты чего мелешь, Емеля* [= *болтун*], – *предостерегающе сказал Федор, – за такие речи как бы того... язычок как бы тебе не подрезали* (Н. Сухов). Сближается «по содержанию то, что является близким по форме» [Бодуэн де Куртене 1963: 226; ср. Якобсон 1990: 181; Быстрова, Левицкий 1973: 598]. Поскольку результатом такого сближения является «словопреобразование» [Северская 1988: 212] или, точнее, «экспрессивное словообразование» [Ковалёв 1975: 36], то указанную функцию полифонии можно назвать **деривационной**.

## 2. 2. Парономазия

Обычно исследователи паронимов констатируют, что в речи имеют место: 1) «случаи их ошибочного смешения» (речевая ошибка); 2) парономазия – «случаи речевого разграничения паронимов, то есть намеренного воспроизведения всего паронимического ряда» [Пономаренко 1973: 82]. В основу определения парономазии, принадлежащей к сфере синтагматики, кладется понятие паронима, находящееся в ведении парадигматики; фигура речи определяется через понятие, принадлежащее концептуальному аппарату теории речевых ошибок. Данный (к сожалению, типовой) ход мысли приводит к следующему (типовому) определению парономазии («паронимии», «паронимической аттракции», или, в античной терминологии, **парисосы** [Греч. *pariso* ‘уравнивать’], **эпифонемы** [греч. *epi* ‘после’, *phonema* ‘звук’]): «приём, состоящий в использовании звукового подобия (а не тождества) как родственных слов (паронимов), так и слов лишь сходнозвучных (парономасов)» [Ковалёв 1975: 20; ср. Бельчиков, Панюшева 1969: 5].

Поскольку паронимы и парономазы (парономасы) в ортологии принято определять как слова одной частеречной принадлежности, получалось, что в основе парономазии могут лежать лишь слова одной частеречной принадлежности: *Служить бы рад – прислуживаться тошно* (А. С. Грибоедов), существительные: *Инфаркт: факты и факторы* (Газетный заголовок) (примеры Ю. А. Бельчикова). Позже (под влиянием работ В. П. Григорьева) это ограничение было снято, и мы получили следующее определение парономазии: «стилистический приём, предполагающий нарочитое сближение слов, в чём-то сходных в своем звуковом составе («Из года в год Негодная погода», Мартынов). Сопоставляются любые слова – родственные, звуковое сходство которых обусловлено словообразовательными связями («Из дверей сарая... вышла сгорбленная прожитым и пережитым старуха», Шолохов), и неродственные, звуковое подобие которых случайно («Ах, тошнит от тебя, тишина!», Вознесенский)» [Бельчиков 1997: 327]. Здесь, однако, возникает два серьёзных теоретических вопроса.

1. Чем парономазия отличается от морфемного повтора («сгорбленная прожитым и пережитым»), в частности, от аллелотетии («Служить бы рад – Прислуживаться тошно»)? Видимо, осознавая данное противоречие, В. П. Григорьев пишет: «Под паронимией в стихотворных текстах мы будем понимать явление паронимической аттракции, то есть сближение паронимов, причем не любых близкозвучных слов, а лишь разнокоренных. Такое понимание паронимии... сближает ее с парономасией» [1977: 186]. Последнее утверждение предполагает второй вопрос.

2. Чем парономасия отличается от звукового повтора («Из года в год негодная погода», «Ах, тошнит от тебя, тишина!»)? На данный вопрос в современной лингвистике ответа нет. Для его решения необходимо отметить следующее. В качестве примеров парономазии учёные приводят две группы очень разнородных явлений: 1) сближение близкозвучных слов: *Из года в год негодная погода; Ах, тошнит от тебя, тишина!*; 2) сближение созвучных слов: *Nobilior – mobilior* [Цицерон 1994: 182]; *Traduttore, tradittore* [Якобсон 1985: 367]; *то там, то сям* [Колесников 1973: 87], *На дворе трава, на траве дрова* [Бельчиков 1979: 199].

Думается, что нагнетание близкозвучных слов, лежащее в основе фигуры звукового повтора, следует вывести за пределы понятия парономазии. В этом случае под **парономазией** необходимо понимать фигуру сближения в речи созвучных слов, то есть таких лексических единиц, которые обладают омофоничными ударно-заударными частями: *Блестели и пели капли* (А. Белый).

Таким образом, если в парадигматике (при определении паронимов и парономазов) противопоставление близкозвучия созвучию иррелевантно, то в **синтагматике эта оппозиция приобретает обязательную значимость** для противопоставления фигур звукового повтора и парономазии.

### 2.2.1. Позиционные типы паронимазии

Позиционная классификация паронимических повторов (паронимазии) наиболее значима для стихотворной речи. Приведем пример комбинации паронимической анафоры и паронимической симплоки: *Арфеет ветер – далеет Нерва, Синее море – златеет тишь* (И. Северянин). Паронимический подхват: *Леса вдали виднее, Синее небеса* (А. Блок). Паронимическую эпифору принято именовать **рифмой**: «Рифма – это созвучие двух слов, стоящих... на конце стиха» [Томашевский 1959а: 406]. Таким образом, *рифма представляет собой позиционный тип паронимазии* (в определении, сформулированном нами выше). Заметим, что в современной лингвистике связь звуковых повторов, паронимазии и рифмы констатируется [Григорьев 1977: 187; Ткаченко 1982 а: 77; Ткаченко 1982 б: 69], проблема соотношения этих понятий считается «заслуживающей особого внимания», однако «до сих пор не разрешённой» [Северская 1988: 214].

### 2.2.2. Количественные и качественные типы паронимазии

Минимальной основой созвучия являются два звука; этот количественный минимум общеизвестен [Илюшин 1978: 67; Гаспаров 1984 а: 87; Самойлов 1982: 335 и др.], однако до сих пор не объяснен. Выше было сказано, что эффект созвучия (или паронимазии) заключается в омофонии ударно-заударных частей фонетических аттрактантов, например: *Сидит кот у ворот* (Русская народная песня). **В отношении омонимии могут вступать только комбинации звуков**; думается, именно отсюда – «прожиточный минимум» созвучия (А. А. Илюшин): два звука. Комбинация фонем, лежащая в основе созвучия, должна включать ударный гласный; качество остальных звуков иррелевантно.

По количеству звуков, составляющих созвучие, паронимазия может быть двухкомпонентной (*кот – ворот*), трёхкомпонентной (*блестели – пели*), четырехкомпонентной (*синее – златеет*) и т. д.

По количеству повторений звукокомплекса паронимический повтор может быть двойной, тройной, четырехкратный и т. п.; сказанное относится и к рифме («парные, тройные, четверные и многократные» рифмы [Квятковский 1966: 248]). Ряд «рифмующихся строк» образует **рифменную цепь** [Лотман, Шахвердов 1979: 162].

По степени охвата текста можно выделить следующие типы паронимазии.

1. Паронимические вкрапления (приём **рифмовки**): [*Варлаам:*] *Эй, товарищ! Да ты к хозяйке присоседился. Знать, не нужна тебе водка, а нужна молодка...* (А. С. Пушкин).

2. Сквозная паронимазия может охватывать: а) весь текст или его фрагмент (так называемая **панторифма**, именуемая также **панторимом** [греч. *pante* ‘везде, повсюду’, франц. *rimé* ‘рифма’]): *Шумели, сверкали, И в дали влекли, И гнали печали, И пели вдали* (К. Бальмонт); б) только концовки стихов (рифма): «Рифмой называется созвучие..., систематически появляющееся на определенном месте стиха, обычно – на конце» [Гаспаров 1974: 16].

Рассмотрим качественные типы паронимических повторов.

1. Повтор одного и того же звукокомплекса лежит в основе монотонных, однократных повторений. На «однозвучной рифмовке» [Квятковский 1966: 163], или монотонии, основан **монорим** [греч. *monos* ‘один’, франц. *rimé* ‘рифма’]:

Когда будете, дети, студентами,  
Не ломайте голов над моментами,  
Над Гамлетами, Лирами, Кентами,  
Над царями и президентами,  
Над морями и континентами...

А. Н. Апухтин

2. Чередование разных созвучий, предполагающее использование перекрестной и охватной рифмы, делает паронимические повторы *р а з н о о б р а з н ы м и*. Разнообразие рифм регламентируется правилом **альтернанса**, которое «не допускает одинаковых клаузул в смежных нерифмующихся строках» [Лотман, Шахвердов 1979: 162]. «Назойливое брэнчанье одинаковых звуковых концовок» [Жирмунский 1977: 234] можно устранить использованием рифм не только разного слогового объёма (мужских, женских, дактилических), но и разных по звуковому составу; рифмующиеся строки можно чередовать с холостыми, рифму – с монофонией или полифонией:

Падает по **железу**  
с небом напополам  
снежное **сожаление**  
по лесу и по **нам**.

А. Вознесенский

### 2.2.3. Функции паронимазии и рифмы

По наличию/отсутствию *ф у н к ц и и* сближение созвучных слов может быть: 1) фигурой речи; 2) речевой ошибкой (**случайная рифмовка**): *Апробация диссертации* (Автореферат). Паронимазия как фигура речи может выполнять следующие функции.

1. *Э в ф о н и ч е с к а я* функция паронимазии, в частности, рифмы (Ю. М. Лотман называет эту функцию художественной [1972: 59]) проявляется в ее «ритмообразующей роли» [Гончаров 1973: 138]. И рифма, и ритм выступают «как средства фонического украшения стиха» [Гаспаров 1984 а: 239]. В этом плане рифма является одним из наиболее ярких проявлений поэтической функции языка, «делающей знаки осязаемыми» [Jakobson 1960: 370].

2. Приведем пример использования паронимического повтора в *л е й т м о т и в н о й* функции (рифменная анаграмма): *Солнце жжет Краснодар, // словно щек краснота. || Красота!* (В. Маяковский. *К р а с н о д а р*). «Все помнят, какое значение придавал рифме Маяковский, достававший к “самому характерному слову” рифму “во что бы то ни стало”. М. П. Штокмар показал, как по одним рифмам у него можно в общих чертах увидеть тему стихотворения» [Холшевников 1984: 7; Маяковский 1968, Т. 5: 484; Штокмар 1958: 5-10].

3. Паронимазия используется как прием балагурства (так называемая **рифмовка** [Рус. разг. речь 1983: 176]), служа неисчерпаемым источником «звуко-смысловой игры слов» [Федотов 1984: 67]. Приведем примеры использования рифмовки в заглавиях: *К вам на чай пришел Шахрай* («Труд»), *Куда попер Хонер* («Аргументы и факты»).

4. Паронимазия может выполнять *и н т е г р а т и в н у ю* функцию, связывая «звуковыми переключками» синтагмы: *И волны теснятся и мчатся назад* (М. Ю. Лермонтов). В стихотворном тексте рифма «определяет связь стихов» [Харлап 1966: 137], «возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспоминать ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе» [Маяковский 1968, Т. 5: 488]. Ощущение связанности выражается здесь в так называемом **рифменном ожидании** – «ритмическом чувстве», состоящем в «стремлении услышать симметрично возникающее созвучие» [Шенгели 1960: 242-243].

5. Рифма может использоваться как «мнемонический приём» [Квятковский 1966: 248, ср. Харлап 1966: 6 и 8], то есть в *м н е м о н и ч е с к о й* функции. Так называемые **мнемонические стихи** издавна практикуются в дидактических целях.

6. Паронимазия нередко поддерживает различные смысловые ассоциации, то есть выполняет **смысловую** функцию. Созвучием могут быть поддержаны сравнение: *Ангел, гневно брови изламывающий Два луча – два меча скрестил в тишине* (А. Блок); метафора: *кинжала жало* (В. Маяковский), определения прозвищного характера (на наш взгляд, частный случай открытого А. В. Пузырёвым приема «экспрессивно-стилистической

“подсветки” имен рифмой» [1995: 294]): *Валера-холера, Вовка-морковка* и др.; видимо, именно поэтому «самые обидные детские дразнилки – рифмованные» [Федотов 1997: 23]. Ю. Н. Тынянов отметил, что «смысл двух слов, фонически сближенных, взаимно пересекается» [1977: 77].

7. Ещё В. Я. Брюсов писал: «В чем основная задача рифмы? Отметить сходным звучанием слов определенное место (большею частью конец) в метрических... рядах» [1975 а: 548]. Таким образом, рифма есть «метрический знак препинания» [Харлап 1966: 137], «повторяющийся с и г н а л при конце ритмических отрезков текста» [Гаспаров 1984 а: 45], посредством которого «стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи)» [Томашевский 1958: 4]. По В. Е. Холшевникову, рифма «м а р к и р у е т конец стиха» [1989: 5; ср. Жирмунский 1975: 236]. Назовем данную функцию рифмы **стихомаркирующей**. Как нам представляется, в этой функции выступают: 1) средства г р а ф и к и (графическая сегментация, прописная буква); 2) средства ф о н и к и (рифма; звуковые повторы: ударная полифония, ударная монофония); 3) средства м о р ф е м и к и (гомеотелевты). Назовём такие средства **стихомаркирующими**.

### 2. 3. Рифма

В современном стиховедении существует два понимания рифмы: 1) узкое; рифму в узком понимании чаще всего именуют *точной*; 2) широкое; рифма в широком понимании охватывает и *точную* рифму, и *неточную* [см. Жирмунский 1977: 232 и Жирмунский 1923: 67 и 188]. Считается, что представленная схема современных «пониманий» (и, соответственно, дифиниций) рифмы восходит к работам В. М. Жирмунского (в частности, подразделение на точные и неточные), однако сам учёный в двенадцатом примечании к статье «Поэтика Александра Блока» [Жирмунский 1977: 390] пишет: «В классификации неточных рифм как отклонений от точных мы следуем за Е. Д. Поливановым в его работе о рифме Маяковского» («повидимому, неопубликованной», – отмечают редакторы книги Ю. Д. Левин и Д. С. Лихачев). Определения рифмы в ш и р о к о м понимании можно подразделить на две категории.

1. П о з и ц и о н н ы е определения: «рифма – это звуковой повтор на конце двух (и более) стихотворных строк» [Тимофеев 1971: 316]; рифма – это «фоническая эпифора» [Баевский 1972: 96] и т. д. Позиционное определение рифмы ставит вопрос о том, чем рифма отличается от звуковой эпифоры (ударной полифонии, ударной монофонии), используемой в стихомаркирующей функции. Ю. М. Лотман делает уточнение: «Рифма есть звуковое совпадение слов или их частей в конце ритмической единицы при смысловом несовпадении» [1964: 72]. Это определение может быть отнесено только к омонимической рифме (разновидность **антанаклазы**), выступившей «преимущественным материалом для наблюдений в работе Ю. М. Лотмана» [Гаспаров 1983: 127].

2. Ф у н к ц и о н а л ь н ы е определения, в соответствии с которыми рифма есть «всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения» [Жирмунский 1923: 9]; «регулярный звуковой повтор, имеющий организующую функцию в метрической, строфической и смысловой композиции стихотворения» [Федотов 1998: 64]. Функциональное противопоставление рифмы и звукового повтора иррелевантно, поскольку звуковой повтор (ударная полифония, ударная монофония) может играть ту же роль, что и рифма.

Приведем пример комбинированного (позиционно-функционального) определения: «Рифмой мы называем звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп (стиха, полустихия, периода), играющий связующую роль в строфической композиции стихотворения» [Жирмунский 1975: 246, ср. Гончаров 1973: 133]. Как видим, «формулировки Жирмунского легли в основу всех последующих определений рифмы»

[Лотман 1972: 59]. Противопоставление рифмы звуковому повтору на функциональной и позиционной основах не представляется убедительным, поскольку звуковая эпифора вполне может быть изофункциональна рифме. Поэтому определения, подобные рассмотренным выше, «уничтожают всякую грань между аллитерацией и рифмой» [Гончаров 1973: 248], точнее – между звуковым повтором и рифмой.

Определения точной рифмы (рифмы в узком понимании) также можно подразделить на две категории.

1. Точная рифма есть «безусловное тождество конечных звуков ритмического ряда, начиная с последнего ударного гласного» [Жирмунский 1977: 232, ср. Жирмунский 1996: 282; Томашевский 1996: 118 и 172].

2. Точная рифма есть «созвучие одного или нескольких слов, заключающееся в том, что их ударные гласные одинаковы..., а все последующие звуки до конца слова звучат приблизительно одинаково и следуют в одном и том же порядке в обоих словах» [Шенгели 1960: 241, ср. Абрамович 1975: 192; Беляев 1969: 587].

Обзор определений «рифмы в широком понимании» делает актуальной проблему разведения рифмы и звуковых повторов. Обзор определений точной рифмы («рифмы в узком понимании») актуализирует вопрос о критериях оценки рифмы как более/менее точной; изучение специальной литературы подводит к выводу о том, что «объективный критерий “точности” <рифмы> отсутствует» [Гончаров 1973: 142]. Для решения этих двух сложнейших вопросов необходимо рассмотреть ряд следующих проблем.

### 2.3.1. Количественный минимум рифмы

Выше было сказано, что «минимальное созвучие для рифмы – два звука» [Илюшин 1978: 68]. Существует еще одна точка зрения, согласно которой количественный минимум рифмы может составлять один звук, которым «является ударная (образующая) гласная» (так называемые «одногласные рифмы»: *твои – любви*) [Самойлов 1982: 45]. Такие рифмы В. М. Жирмунский считает бедными: «Окно: кольцо – бедная рифма, потому что рифмуется только *о*» [1996: 282], Г. П. Абрамович – неточными [1975: 192], Д. С. Самойлов – точными: «Одногласные рифмы нужно тоже отнести к числу точных рифм»: *Били Фому за Еремину вину* [1970: 161]; А. А. Илюшин считает, что слова типа *твои – любви – земли* «успешно рифмуются» [1978: 69]. Таким образом, в современном стиховедении существует две точки зрения на количественный минимум рифмы. Ни одна из этих точек зрения никак не аргументируется; видимо, именно поэтому «“минимум” созвучия, который необходим для того, чтобы рифма воспринималась,... пока не может нащупать и определить наука» [Самойлов 1982: 287].

Как обосновать одну из цифр, предлагаемых нам в качестве минимума рифмы? Если признать, что **рифма (и, шире – паронимазия) – явление о м о ф о н и ч е с к о е в своей основе**, то из этого следует, что количественным минимумом и рифмы, и паронимазии являются два звука, поскольку омофония не может держаться на тождестве одного звука. В случае необходимости (в мужской открытой рифме) **граница рифмы сдвигается влево, обеспечивая необходимый омофонический минимум созвучия**: «мужскую открытую рифму начинает не последний ударный гласный, а предшествующий ему так называемый опорный согласный звук» [Илюшин 1978: 68]. Такая рифма «требует совпадения согласного звука, предшествующего гласному (*опорный согласный*), например: “светла – мгла”, “дня – меня”, “жди – впереди”. Слова “рука – моя”, “светла – изба” не рифмуют, так как в них не совпадают опорные согласные» [Томашевский 1996: 46].

Необходимы (как минимум) два термина для **количественной оценки рифмы**. Термины *богатая* и *бедная* (рифма) с этой целью использовать нельзя – по следующим соображениям. *Богатая* рифма определяется как захватывающая звуки, «предшествующие ударному согласному» [Жирмунский 1996: 282], *бедная* – как



«основанная на повторении малого числа звуков»: *зову – иду, пускай – прощай* [Беляев 1969: 587] – судя по примерам, приводимым в научной литературе, только в ударно-заударной части слов. Получается, что богатая (охватывающая предударную часть) и бедная (охватывающая ударно-заударную часть) рифмы выделены на *разных основаниях*.

Для количественной оценки рифмы будем использовать понятие с и л ы (или, по Л. Л. Бельской [1977: 89], «звучности») рифмы. Сила рифмы может определяться по количеству составляющих её звуковых единиц; в качестве примера приведём некоторые рифмы Маяковского: 1) силой в 2 единицы: *род – год, они – схорони*; 2) 3 единицы: *души – груши*; 3) 4 единицы: *лорду – морду*; 4) 5 единиц: *темени – времени*; 5) 6 единиц: *шорохом – порохом*; 6) 7 единиц: *наводчиков – молодчиков*.

### 2.3.2. Границы рифмы

Понятие границы рифмы в современном стиховедении не используется, поэтому не вполне точными представляются некоторые понятия теории рифмы, иногда определяемой как «созвучие (полное или частичное) именно слогов (чаще всего завершающих строки)» [Илюшин 1999: 365], «созвучие окончаний стиха, начиная с последнего, обязательно ударного, слога» [Гаспаров 1991:25]. Во всех типах рифмы, исключая мужскую открытую, ударные слоги своей левой частью (согласными звуками, если слог прикрытый) выходят за пределы рифмующихся частей слов. Поэтому определение рифмы через понятие «слог» (ведущее к отождествлению рифмы и клаузулы) представляется неточным.

Левым «звуковым рубежом» [Б. В. Томашевский 1959а: 473] рифмы следует считать ударный звук, а не ударный слог. В соответствии с этим в рифмующихся единицах (в частности, словах) выделим две части: 1) р и ф м е н н у ю (ударно-заударную); 2) п р е д р и ф м е н н у ю (предударную). Для мужской открытой рифмы в рифменную часть включается опорный звук. Для всех остальных типов рифмы этот звук будем считать иррелевантным.

В связи со сказанным выше представляются не вполне логичными понятия богатой и глубокой рифмы. «Для того чтобы рифма была богатой, требуется, чтобы рифмующее созвучие захватывало больше, чем группу звуков, начиная от последнего ударного. Это прежде всего опорные согласные, предшествующие ударному гласному. Например, *края: рая* – богатая рифма, потому что рифмует не только *-ая*, но и *-рая*» [Жирмунский 1996: 282], ср. также *канала – доконала, демократ – стократ* (примеры Квятковского [1966: 63]). Глубокой считается рифма, при которой сходство звучащих элементов распространяется не только на окончание слова, но и на слоги, предшествующие ударному слогу [Брюсов 1975а: 549; Жовтис 1979: 79-80; Илюшин 1978: 67]: *занемог – не мог* (пример В. Ф. Беляева), *пеликан – великан* (пример А. А. Илюшина). Таким образом, «звуковое обогащение и углубление рифмы традиционно мыслилось как тенденция к тождеству или подобию звуков слева от ударного гласного, начинающего рифму» [Илюшин 1999: 375]. Остается, однако, неясным, как «обогащение» и «углубление» рифмы может происходить «слева от ударного гласного, начинающего рифму», то есть *за её пределами*. Представляется поэтому алогичным говорить о «совпадении» в глубокой рифме «предударных слогов» [Беляев 1969:588], о «перекличке в рифме левых, опорных и предопорных звуков» [Илюшин 1999: 376] и т. д., фактически включая в состав рифмы не только ударно-заударную часть, но и предшествующие ей звуки. Думается, что следует говорить не о «богатой» и «глубокой» рифме, а о комбинации: 1) предударной монофонии и рифмы; 2) предударной полифонии и рифмы. Именно за счёт этой комбинации и происходит усиление выразительного эффекта (но не рифмы).

### 2.3.3. Вопрос о «новой рифме»

Вопрос этот, как нам представляется, возник в связи с неясностью границ рифмы и некоторой вольностью в установлении этих границ: «Новая рифма, сохраняя требование тождества или сходства ударных гласных, допускает значительное несходство звуков, следующих за ними, то есть конца слова, но зато требует совпадения или близкого сходства звуков, стоящих *влево* от ударного... Например, Б. Пастернак рифмует: *продолжая – лужаек, померанцем – мараться, кормов – кормой, чердак – чехарда, подле вас – подливал* и т. п.» [Брюсов 1975б: 149, ср. Жирмунский 1923: 219]. Моментом появления «новой рифмы» считается «1913 год, когда вышел с шумным успехом “Громокипящий кубок” Северянина», где подобные рифмы «составляли 25%» [Гаспаров 1984 а: 245].

«Новую рифму» именуют л е в о й [Брюсов 1975б] или левосторонней [Гаспаров 2001: 56–57], поскольку она захватывает звуки, находящиеся слева от ударной гласной; п р е д у д а р н о й [Минералов 1975] (хотя, судя по примерам Ю. И. Минералова, «предударная» рифма включает ударные и заударные звуки: *нагане – награде*); к о р н е в о й [Холшевников 1972: 92] и к о р е н н о й [Панченко 1973: 23], хотя, судя по примерам В. Е. Холшевникова, «коренная» рифма охватывает не только корни (*робко – коробках*); п р и с т а в о ч н о - к о р н е в ы м и [Минералов 1975] (границы рифмы, как представляется, нельзя проводить по морфемному шву); с л о в е с н ы м и [Самойлов 1982: 336], поскольку совпадающие звуки могут быть распределены по всему слову: *зимы – земли, ссорить – совесть, голосе – горечи* и т. д. (примеры Д. С. Самойлова). По поводу приведенных примеров следует согласиться с Ю. И. Минераловым в том, что их «трудно интерпретировать с точки зрения привычных представлений о рифме» [1999: 327].

Думается, что *в 1913 году получила распространение, а через десять лет (в работах В. М. Жирмунского [1923] и В. Я. Брюсова [1924]) была открыта и описана не новая разновидность рифмы, а ударная полифония*, которая, как уже было сказано выше, наряду с ударной монофонией, рифмой, гомеотелевтами, графическим членением и прописной буквой, входит в парадигму с т и х о м а р к и р у ю щ и х средств русской поэтической речи. «Современное учение о рифме... базируется на противопоставлении классической и новой рифмы, что не даёт возможности создать единую их классификацию» [Бельская 1977: 86], поэтому понятие новой рифмы целесообразно заменить понятием ударной полифонии и вывести за пределы теории рифмы.

### 2.3.4. Вопрос о приблизительной и неточной рифме

Суть рифмы («согласия конечных между собою слогов») состоит, по В. К. Третьяковскому, «только в подобном голоса звоне, а не в подобии слогов и письмен» [1963: 376]. Иными словами, основой рифмы является исключительно омофония – даже если она не согласуется с графикой, ср. *хлам – псам* (М. Цветаева) и *без рассудку – не на шутку* (А. К. Толстой). Вместе с тем, при восприятии письменной (в частности – стихотворной) речи «мы оперируем чисто графическими образцами» [Томашевский 1958: 9]. Прочтем вслух:

Быть может, чувствий пыл старинный  
Им на минуту овладел;  
Но обмануть он не хотел  
Доверчивость души невинной.

А. С. Пушкин

А теперь вспомним известное правило: «Окончание *-ый* в им. пад. ед. ч. мужского р. прилагательных и причастий произносится так, как если бы было написано *-ой*. <...> Под влиянием правописания в настоящее время широко распространилось произношение [ы]....» [Аванесов 1972: 153]. Перед нами – «случай обратного воздействия письменной нормы на норму произносительную. С таким же воздействием мы сталкиваемся и в поэзии» [Жирмунский 1966: 426].

Как видим, *согласованность фоники с графикой* является параметром, релевантным для классификации типов рифмы. По этому параметру выделяются «рифмы графически вполне и не вполне точные» [Гаспаров 1984 а: 50], то есть: 1) согласующиеся с графико-орфографическим оформлением – так называемые **рифмы для глаза**, или «графико-акустические рифмы, основанные на визуальном и акустическом совпадении рифмующихся слов» [Гончаров 1973: 153]; 2) не согласующиеся с графико-орфографическим оформлением – разновидность **приблизительных** рифм, в которых «заударные гласные совпадают фонетически и не совпадают графически»: *едет – бредит, моленье – забвенья, хватом – солдатам* [Гаспаров 1984 а: 144].

Правило «рифмовки для глаз» действовало (в русском стихосложении) в период с XVIII по начало XIX в. и носило довольно жёсткий характер, касаясь, впрочем, «исключительно состава гласных» – возможно, по той причине, «что постоянные графические несоответствия согласных (звонких и глухих в рифмах типа “друг – мук”, “свет – след”) разбивало зрительное внимание» [Томашевский 1996: 174]. Думается, под запретом данного правила была и составная рифма (*в окно ли я – магнолия*, Маяковский), появившаяся лишь у Пушкина и Грибоедова, а распространившаяся только во второй половине XIX в. [Квятковский 1966: 277]. В настоящее время правило, конечно, не действует, однако *влияние графико-орфографического облика слова на его восприятие носит вневременной характер*: «графическая форма, в которой мы привыкли воспринимать речь, несколько усложняет вопрос о её звуковом содержании. Мы привыкли к знакам и часто не думаем о тех звуках, которые этими знаками обозначаются» [Томашевский 1958: 9]. Графическая форма слова (для тех, кто много читает и пишет) иногда действительно довлеет над звуковой. В. В. Маяковский с тем, чтобы выйти из-под «гипноза» графики и орфографии, регулярно транскрибировал различного рода рифменные соответствия: «нево – Невой», «плеска – желеска», «как те – кактей» и т. д. [Шкловский 1974: 87]. Правило «рифмовки для глаз» ушло, однако его основа – влияние графического оформления речи на её восприятие – представляет собой величину постоянную и универсальную. Поэтому в число приблизительных рифм, не согласующихся с графико-орфографическим оформлением, следует ввести не только рифмы с графико-звуковым несоответствием г л а с н ы х (*едет – бредит*), но и рифмы с графико-акустическим несоответствием с о г л а с н ы х (*плеска – желеска*), а также с о с т а в н ы е рифмы (*как те – когтей*). В основе рифм этого типа лежит *игра на несоответствии звучания и написания речевых единиц*.

Как известно, рифма представляет собой не только звуковое тождество, но и «звуковое подобие» (С. И. Бернштейн). *Степень такого подобия* (или, по Д. Уорту, «качества»), «степень рифменности» (rhymeness) [Worth 1998: 535] также может служить основанием для классификации рифм. Разработка критериев звукового подобия рифм и, соответственно, критериев рифменного/нерифменного статуса звукового подобия слов является одной из самых сложных проблем стиховедения.

В рифмах могут иметь место: 1) звуковые несоответствия; 2) разница в звуковом объеме; 3) разница в порядке следования звуков. Рассмотрим эти случаи.

Рифмы, в которых «ударные гласные и следующие за ними согласные полностью совпадают» и «различны... только заударные гласные» [Холшевников 1972: 90], называются **приблизительными**. Несоответствие гласных нижнего и среднего подъёма в рифме не ощущается, так как в русском языке такие гласные в заударном положении «обыкновенно в большей или меньшей степени редуцированы в “безразличный”, или “глухой”, гласный звук» [Жирмунский 1977: 232]. Неточность усиливается, «когда одним из этих гласных является гласный у, например: *разум – проказам*», поскольку «у при любой редукции не теряет своего характеристического тембра» [Томашевский 1959: 414]. Видимо, то же самое можно сказать и о других гласных верхнего подъёма [ы], [и], не подвергающихся качественной редукции в безударном положении. Приблизительную рифму иногда именуют заударным диссонансом.

**Неточными** считаются, в частности, «такие рифмы, в которых состав заударных согласных неодинаков. Например: *свободный – подобный*» [Томашевский 1959а: 415], *нечего – вечера* [Самойлов 1970: 164], *смерти – ветви, пепел – светел, ветер – вечер* [Жирмунский 1977: 234-235], *купол – слушал* [Жирмунский 1996: 288], *эфирных – сильных, прискакала – Макара* [Лотман 1979: 122], *горох – огород, товарищ – варит, парламент – покамест* [Самойлов 1982: 38-39], «почти точная» рифма *изб – брызг* [Самойлов 1982: 41]. Неточные рифмы этого типа (рифмы «с нетождественными согласными» [Гаспаров 1984 б: 8], в которых нарушен «признак непрерывности» [Лотман 1979: 122]), именуются **з а м е щ ё н н ы м и**.

Даже очень беглое и не очень взыскательное ознакомление с представленным выше списком соответствий, которые нам предлагается считать рифменными, говорит о вполне очевидной необходимости поиска критериев, по которым можно было бы противопоставить «замещённую» рифму и ударную полифонию, иными словами – «рифму и нерифму» (Ю. И. Минералов).

Правила консонантных замещений находим в известной работе С. М. Толстой [1965], а также в целом ряде работ других исследователей, так или иначе промеряющих «фонологические расстояния» между компонентами рифмопар с замещением. Данный подход назовём **фонологическим**. В качестве «созвучных» фонем, взаимозамена которых не разрушает рифму, указывают [р] и [л] [Поливанов 1963: 103-104], звонкие и глухие парные согласные [Поливанов 1963: 103]; «хорошо отзываются друг другу смычные»: *окопе – осоте* [Самойлов 1982: 43]; «довольно тесную пару» составляют [ч] и [щ]: *хочу – шщу*; «тяготеют друг к другу в силу носовой артикуляции» [н] и [м]: *весны – зимы*; вполне достаточным для замещения является признак мягкости, именно поэтому «можно считать, что “бедная” рифма типа *вдали – шаги* “богаче” рифмы типа *дала – нога*» [Илюшин 1978: 70-71]; «*пора* и *рука* – даже как приблизительная рифма нехорошо, а *руки, любви, мои* – это можно» [Томашевский 1959а: 415]. С. М. Толстая, Д. С. Самойлов и другие учёные считают мягкие и твёрдые парные согласные «созвучными». Приведём противоположные мнения: «Не рифмуются твёрдые и мягкие согласные. Например: *из кустов – вновь*» [Томашевский 1959а: 412]; «*любви – вы* – рифма, применить которую решился бы далеко не каждый поэт» [Илюшин 1978: 73], *звон* и *вонь* «рифмы не составляют» [Кантемир 1956: 411]. «Учёт точности рифмы по числу совпадающих дифференциальных признаков в составляющих ее фонем», представленный в статье С. М. Толстой [1965], М. Л. Гаспаров (как кажется, не без основания) считает «пожалуй, слишком тонким» [1991: 24]. Изучение закономерностей звуковых соответствий в рифме – «дело будущего», – полагает Д. С. Самойлов [1970: 173].

«Фонологическое расстояние» (С. М. Толстая), «фонологическая точность/неточность рифмы» [Краснова 1973: 76] – величины скорее умозрительно-абстрактные, чем воспринимаемые, рифма же **воспринимается** – акустически («рифмы для слуха») и визуально («рифмы для глаза»). Думается, что фонологический подход к рассмотрению замещённых и, шире, неточных рифм не очень перспективен. Нужны другие подходы; таковым может стать **психологический** (или, по Ю. Н. Тынянову, «акустический» [1965: 38-43]) подход, заключающийся в оценке рифмы как более/менее точной **с точки зрения ее слухового восприятия**. Звуковые несоответствия в рифме могут быть заметны, а могут быть и незаметны (ср. [Жирмунский 1975: 287]). От чего зависит степень заметности таких несоответствий? Некоторые ученые считают, что решающим фактором в отнесении рифм к точным или неточным является степень их **богатства**. Так, говоря о рифмах В. В. Маяковского (типа *слуга – с угла*), Б. В. Томашевский констатирует: «общая сумма, общее впечатление слов остается созвучным» [1959а: 475], однако относит этот, казалось бы, очень верный вывод только к «богатым рифмам». Неточность созвучия *тариф – рифм* «вполне компенсирована богатством рифмы (созвучием опорных *р*)» [Холшевников 1972: 95]. «Точность рифмы увеличивается от созвучия согласных звуков, непосредственно

предшествующих последним ударных гласным в рифмующихся стихах»: *скрежет – режет, страну – засну* [Абрамович 1975: 192]. «Элементом точности <рифмы> является и показатель опорных звуков... Так, для рифмы *огРада – отРада* учитывается 1 опорный звук, для рифмы *ОгРада – конОкРада* – 2, для рифмы *ОГРада – мимО ГРада* – 3» [Гаспаров 1984 б: 9].

Влияет ли наличие предрифменного звукового повтора, или, в традиционной терминологии, «глубины» и «богатства» рифмы, на ее точность? Произведем эксперимент. Слова *бор – вор, бой – вой* рифмуют (несмотря на отсутствие предупредительной «поддержки»), *бор – вой, вор – бой* – нет. Попробуем обеспечить последним двум соответствиям предупредительную поддержку: *собор – собой*. Рифма отсутствует (ср., однако, [Гаспаров 1991: 26]), вместе с тем, налицо ударная полифония (которая, к сожалению, отождествляется с рифмой – вероятно, ввиду изофункциональности этих средств).

Думается, что **решающим фактором точностной оценки рифмы является ее сила** (а не богатство). Так, на фоне сильной рифмы не очень заметна замена одного звука: *Перья-облака, | закат расканарейте! || Опускайся, | южной ночи гнет! || Пара / паропаров | говорит на рейде: || то один моргнет, | а то другой моргнет* (В. Маяковский); слабую рифму такая замена уничтожает: *Пришла беда – отворяй ворота* (ударная монофония; ср., впрочем, [Гаспаров 1984 а: 46]). Замена [р→л] незаметна на фоне сильной рифмы: *Ветры, ветры, о снежные ветры, Заметьте мою прошлую жизнь. Я хочу быть отроком светлым Иль цветком с луговой межи* (С. Есенин); эта же замена губительна для слабой рифмы: *ни кола, ни двора* (ударная монофония).

Разновидностью неточной рифмы считается **ассонанс**, представленный двумя количественными типами: 1) повтором ряда гласных (включая ударную): *казаки – папахи*; 2) повтором ударной гласной («гармония гласных» по В. М. Жирмунскому, или «ассонанс романского типа», по М. Л. Гаспарову): *любви – мои, стекле – О да Е* (А. С. Пушкин). «Чистые ассонансы, в которых согласные полностью не совпадают, употребляются сравнительно редко: чаще всего расхождение в согласных лишь частичное»: *облако – около, волны – безмолвный, простерто – мертвый* [Холшевников 1972: 92]. В определениях ассонанса такая оговорка не делается: «Ассонанс – неточная рифма, в которой сходны только гласные, например *заросли – жалости* (Брюсов)» [СИС: 73]; «Ассонанс – разновидность неполной (неточной) рифмы, в которой совпадают гласные звуки, начиная с последнего ударного гласного, или только гласные ударных слогов»: *девочки – вербочки, облако – около, законом – загоним, неведомо – следом* [Беляев 1969: 575]; «Ассонансы – рифмы с одинаковыми гласными, но разными согласными»: *пепел – светел* [Жирмунский 1977: 233; ср., впрочем, Жирмунский 1996: 288]. Приводимые примеры явно не соответствуют дефинициям, изучение этих примеров ставит вопрос о критериях разведения ассонанса и ударной полифонии (*простерто – мертвый*), ассонанса и гомеотелевтов (*девочки – вербочки*), ассонанса и усеченной рифмы (*неведомо – следом*). При «широком понимании» рифмы ассонанс оказывается в ведении сразу двух «нянек»: стилистики (теория звуковых повторов) и стиховедения (учение о рифме). Думается, что в стиховедении ассонанс следует (предварительно отделив от смежных явлений) рассматривать как звуковой повтор, ударная разновидность которого может быть использована как стихомаркирующее средство.

Ещё одной разновидностью неточной рифмы принято считать **консонанс** – «рифму типа: *шелест – холост*, то есть созвучие с несовпадением ударной гласной» [Томашевский 1996: 175], «рифму с различными ударными гласными»: *кедр – бодр* [СИС: 324; ср. Жирмунский 1977: 233; Гаспаров 1989: 253]. Такие определения консонанса (вполне согласующиеся с внутренней формой этого термина, ср. лат. *consonans* 'согласный звук') ставят вопрос о том, в чем заключается отличие консонанса от аллитерации, используемой в стихомаркирующей функции (эта функциональная разновидность аллитерации в русской поэзии практически не встречается). Приведём ещё одно определение консонанса: «неточная рифма, в которой совпадают согласные, но

различаются ударные гласные, обычно составляющие основу созвучия: *солнца – сердца, розах – ризах, присвистом – шелестом* (примеры из Блока)» [Холшевников 1972: 92]. Здесь возникает вопрос, чем диссонанс (судя по приведенным примерам) отличается от гомеотелевтов.

Видом неточной рифмы, «в которой совпадают только послеударные звуки, ударные же гласные не совпадают» [Квятковский 1966: 103], считается также **диссонанс**. Судя по приводимым примерам, следует поставить вопрос о разведении: 1) диссонанса и гомеотелевтов: *поцеживающую – просиживающую* [Баевский 1972: 94]; *беленький – миленький* [Беляев 1969: 579]; *амуниции – конституции* [Гаспаров 1984 а: 247]; *кануло – кинуло, радующий – ведающий* [Самойлов 1982: 52]; *солнце – сердце* [Жирмунский 1977: 235, Гаспаров 1984 а: 247]; 2) диссонанса и консонанса (эти термины нередко используются как дублетные): *кедр – кадр* [Беляев 1969: 579]; *дом – дым, стан – стон* [Самойлов 1982: 52]. Думается, что к неодносложным словам, различающимся только ударным гласным (типа *схема – схима*) применим только термин *диссонанс*; к односложным словам, различающимся только гласным (типа *дом – дым*) применимы оба термина: и *диссонанс*, и *консонанс*. Соответствия типа *схема – схима, дом – дым* представляют собой частный случай п а р е х е з ы , которая в русском стихосложении в стихомаркирующей функции практически не употребляется.

Рассмотрим неточные рифмы, имеющие разницу в звуковом о б ъ ё м е . Таковыми считаются, в частности, рифмы «с внутренним усечением»: *хутора – муторна, тот – торт, тост – толст* [Самойлов 1982: 36-37]. Здесь будем различать: 1) звуковой т м е з и с (вставку) – если второй рифмант сложнее первого: *омуту – комнату* (Маяковский); 2) с и н к о п и р о в а н и е : *дерзкий – занавески* (Блок).

Думается, не все случаи «внутреннего усечения» можно отнести к рифме. Вставка и синкопа **незаметны на фоне сильной рифмы**: *Сквозь горло тоннеля узкого | пролез. | И, глуша прощаньем свистка, | рванулся | курьерский | с Курского!* (В. Маяковский). Вставка и синкопа губительны для слабой рифмы; этот случай будем считать ударной полифонией: *С обрывком галстука на вые, | и дыбом шерсть. И дыбом крылья огневые. Врагов не счесть* (А. Вознесенский).

Рифмы, различающиеся слоговым объёмом, называют **неравносложными**. К их числу принято относить два принципиально разных феномена: 1) рифмы, различающиеся наличием/отсутствием с р е д и н н о г о слога или слогообразующего компонента: *врезываясь – трезвость* (В. Маяковский); 2) рифмы, различающиеся наличием/отсутствием ф и н а л ь н о г о слога или слогообразующего компонента: *Антибукашкину – промокашки* (А. Вознесенский) [ср. Беляев 1969: 588, Холшевников 1972: 92, Самойлов 1982: 50, Илюшин 1990: 375, Гаспаров 1984 а: 243].

Случаи первого типа отнесем к рифмам «с внутренним усечением»; здесь будем различать: 1) слоговой т м е з и с (вставку): *Довольно | этих | божественных легенд! || Любую строчкой **вырванной** || Лермонтов доказывает, | что он – | интеллигент, || к тому же | **деклассированный!*** (В. Маяковский); 2) слоговое с и н к о п и р о в а н и е : *Вы ушли, | как говорится, | в мир иной. || Пустота... | Летите, | в звезды **врезываясь**. || Ни тебе аванса, | ни пивной. || **Трезвость*** (В. Маяковский): даже двойная слоговая синкопа незаметна на фоне сильной рифмы. «Маяковский отказался от силлаботонизма, от счёта слогов» [Шкловский 1974: 88], но только в сильной рифме. Как видим, сформулированный выше **закон сильной рифмы** действует и тут. «Слух показал, что гораздо больше возможностей для неравносложной рифмовки дают дактилические окончания с их более сильной редуцией... Это становится правилом: подавляющее количество неравносложных <рифм> у поэтов начала XX в. – это дактилические клаузулы» [Гаспаров 2000: 253]. Дело, видимо, не столько в редукации, сколько в «критической массе» звуков, достаточной для того, чтобы «заглушить», т. е. сделать незаметным или малозаметным слоговое несоответствие.

Последний тип неточных рифм, имеющих разницу в звуковом объёме – **усеченные** рифмы. К ним также принято относить два очень разных феномена: 1) рифмы, различающиеся наличием/отсутствием срединного компонента: *почёт – чёрт*; 2) рифмы, различающиеся наличием/отсутствием финального компонента: *волны – полный* [Жирмунский 1977: 234; Самойлов 1970: 164].

Более приемлемой представляется точка зрения тех специалистов, которые предпочитают разводить эти два явления и именовать усеченными только рифмы второго типа [Илюшин 1999: 375]. Вслед за Б. В. Томашевским будем считать усеченными и рифмы, различающиеся наличием/отсутствием финального слога или слогаобразующего компонента [Томашевский 1959а: 476-478].

Будем различать два позиционных типа усечения: 1) звуковую (в том числе – слоговую) апокопу: *принцип – принцы, Антибукашкину – промокашки*; 2) звуковое (в том числе – слоговое) наращение: *уши – пушек, важен – скважины*. **Усечение, в том числе и слоговое, незаметно на фоне с и л ь н о й рифмы:** *Стемнело, | В траве не усмотришь тропинку вертучую...| И вот, чтобы глаз мой на чем-то его не поймал, | Куст| Выпускает тень, – | Как чернильную тучу | Под страхом погони выбрасывает кальмар* (Н. Матвеева). Усечение губительно для слабой рифмы; в качестве примера приведем забракованные М. Л. Гаспаровым «полурифмы» И. Рукавишников: *бурей – судьбу, рублями – корабля, вошла – желанная, красе – Ксения* [Гаспаров 1984 а: 244] и рифму *границ – царицу* (А. Блок), над которой, по выражению А. Белого, «едко дразнился» Д. Мережковский [Шкловский 1974: 87].

Рифменный статус двух типов звукового повтора, традиционно причисляемых к неточным рифмам, вызывает у нас сомнение.

1. Рассматривая «**рифмы с перемещением**» [Самойлов 1982: 46], или, по В. С. Баевскому, «рифмы-анаграммы» [Баевский 1972: 93], специалисты по стиховедению говорят о целом ряде очень разнородных явлений, развести которые можно только применив понятие **границы рифмы**. Это: 1) звуковая апокопа (усечение): *добр – гроб* [Worth 1998: 933]; *кинокадр – конокрад* [Самойлов 1970: 164]; 2) замещение: *холера – горела, молот – толот* [Самойлов 1982: 46-47]; 3) звуковой тмезис: *сном – сонм, страх – монарх, перуны – лазурны, род – орд* [Worth 1998: 531-535]; 4) звуковая синкопа: *отверзи – брези, уст – суд* [Worth 1998: 531-533]; 5) метатеза в заударной части: *Пётр – порт, флокс – воск, думал – дулам* [Самойлов 1982: 46]; 6) гомеотелевты: *свободной – подобной, клохчут – хохочут* [Worth 1998: 535 и 532]. Все эти соответствия, как кажется, не имеют отношения к рифме.

2. **Разноударными** считаются «рифмы, в которых совпадают и гласные, и согласные элементы, но не совпадает место ударения», например: *берегу – берегу* [Гаспаров 1984 а: 247], *потеряв – тетерев* [Самойлов 1982: 54]. Достаточно затранскрибировать приведенные словесные пары, чтобы убедиться в том, что «гласные элементы» в них не совпадают.

М. Л. Гаспаров считает, что «ощутимость неточной рифмы вырастает в последовательности Т – П – М» (где Т = тождество звуков, П = прибавление/убавление звуков, М = замена), поскольку «восприятие созвучия П требует одного психического акта (прибавление или убавление звука), восприятие М – двух (исчезновение одного звука и появление другого звука)» [Гаспаров 1991: 26]. Думается, дело не в типе преобразований, а в том ф о н е , на котором такие преобразования (замещение, тмезис, синкопа, усечение и т. д.) происходят: служит этим фоном с и л ь н а я или с л а б а я рифма – это обстоятельство мы считаем решающим. Видимо, именно поэтому «главную группу неточных рифм образуют рифмы женские; что касается дактилических, то в них уже с давних пор считались допустимыми “вольности”, которых русские поэты остерегались в рифмах обычного типа» [Жирмунский 1975: 287].

### 2.3.5. Грамматическая рифма и гомеотелевты

Грамматическими назовём рифмы с одинаковыми суффиксами и/или флексиями [ср. Холшевников 1991: 154]: *За губы да в зубы* (совпадают флексии); *Никакая я не баронесса, Я Марина, аспирантесса* (Шуточные стихи, пример Е. А. Земской; суффиксально-флексийная рифма).

**Гомеотелевты** [греч. *homeotelevton* 'равенство окончаний'] определяются как «созвучия окончаний, которые сопрягают одинаковые по своей грамматической форме слова и разнесены по концам синтаксических отрезков» [Аверинцев 1997: 235; ср. Гаспаров 1989: 95; Хазагеров, Ширина 1999: 220]: *Тише едешь, дальше будешь* (Пословица); *Иисусе пресильный, Ангелов удивление; Иисусе пресильный, прародителей избавление. Иисусе пресладкий, патриархов величание; Иисусе преславный, верных укрепление... Иисусе правдивый, мучеников крепосте. Иисусе претихий, монахов радосте* (Акафист Иисусу Сладчайшему). Определения гомеотелевтов, которыми мы располагаем, представляются недостаточными для противопоставления этой фигуры речи грамматической рифме. Отсюда – их отождествление либо неразличение в специальной литературе, точнее – практически абсолютный отказ от использования указанного понятийного противопоставления. Э. М. Береговская вполне справедливо сетует на то, что статью «гомеотелевт» не найдёшь ни в одном терминологическом словаре [Береговская 2003: 79] – как кажется, ввиду крайней неопределённости этого понятия. Недостаточно чёткое различение грамматической рифмы и гомеотелевтов, звуковых повторов и рифмы – основная причина того, что «описание звуковых отношений в современном русском стихе представляется... весьма сложной задачей» [Жовтис 1981: 85].

Назовем дифференциальные признаки, которые, на наш взгляд, отличают гомеотелевты от грамматической рифмы.

1. Возможность разноударности: *Иной хлеб достает горлом, а иной горбом* (Поговорка, в которой Д. С. Самойлов [Самойлов 1970: 168] видит «разноударную рифму»).

2. Возможность разных ударных гласных: *едешь – будешь* (В. М. Жирмунский [Жирмунский 1996: 290] называет это соответствие «неточной рифмой»), *В лесу гнуто, в торгу брато* (Загадка), *смелости – милости* (Кантемир) – Д. С. Самойлов [Самойлов 1970: 169] считает эти случаи «диссонансной рифмой».

3. Возможность несовпадения заударных звуков: *помощница – работница, кормит – колет* («неточная рифма», по мнению М. Л. Гаспарова [Гаспаров 1984 б: 10-11]); *Витаем ты, православный царю, праведное солнце, Здавна бо век прагнули тебе души наши и сердце* (С. Полоцкий); *И опять открыли солнца Эту дверь. И опять влекут от сердца Эту тень* (А. Блок) – М. Л. Гаспаров видит здесь рифму [Гаспаров 1984 а: 48 и 247].

Сфера наиболее активного функционирования гомеотелевтов – фольклор и силлабика; здесь они имеют обязательно смешанный характер.

### 2.3.6. Типология рифм и стихомаркирующих средств русской поэтической речи

Будем различать стихообразующие (ритм, метр и др.) и стихомаркирующие (отмечающие начало и конец стиха) средства. Рассмотрим место рифмы в системе последних.

«Обыкновенно рифмой называют созвучие последних слов в двух строках, когда один и тот же ударный гласный и следующие за ним звуки приблизительно совпадают. <...> Так говорят все, и тем не менее это ерунда» [Маяковский 1968, Т. 5: 489]. Это же утверждение, но в менее безапелляционной форме, встречаем у В. М. Жирмунского: «Рифма обычно определяется как созвучные окончания стиха, тождество звуков стиха, начиная с последнего ударного». Далее, однако, говорится о недостаточности такого



определения, которое не учитывает «некоторые виды и типы рифмы», в основе которых может лежать «и не вполне тождественное созвучие» [1996: 282]. Определение рифмы «стремились расширить, учитывая опыт поэзии XX века» [Лотман 1970: 149]. В результате получили следующую (типовую) дефиницию: рифма – «звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп (стиха, полустихия, периода), играющий организационную роль в строфической композиции стихотворения» [Жирмунский 1922: 91]; к данной дефиниции восходят все рассмотренные выше определения «рифмы в широком понимании».

Под это определение можно подвести: 1) точную рифму; 2) неточную рифму; 3) приблизительную рифму; 4) звуковые повторы: а) полифонию; б) монофонию; 5) гомеотелевты – то есть практически всю (за исключением средств графики) парадигму стихомаркирующих средств русской поэтической речи (см., напр., типологии Л. Л. Бельской [1988], Галкина [1995] и др.). В результате неточные рифмы «оказываются тождественными с различными типами звуковых повторений внутри стиха» [Жирмунский 1977: 233], а гомеотелевты остались не востребуемым понятием, практически отсутствующим в стиховедении.

Отсюда – два неприятных следствия: 1) отсутствие типологии (и самого понятия) стихомаркирующих средств; 2) «неудачи в классификации рифм» [Самойлов 1982: 33], спорность существующих классификаций (см., напр., примечание В.Е. Холшевникова к статье М. Л. Гаспарова [1984 б: 3]) и «слабая изученность рифмы», связанная «сложностью ее природы» [Лотман 1972: 61].

**Парадигма стихомаркирующих средств** может быть задана следующей классификацией.

I. Г р а ф и ч е с к и е средства: а) **графическая сегментация** стихотворной речи, служащая «сигналом установки на стих», основным стихообразующим средством (наряду с метром, ритмом, рифмой) [Гаспаров 2001: 6, Федотов 1997: 38 и 64; ср. Томашевский 1959а: 294]; б) **прописная буква**, маркирующая начало стиха.

II. **Гомеотелевтон**, представляющий собою морфемный повтор и потому относящийся к средствам морфемики.

III. Средства ф о н и к и : а) **ударная монофония**; б) **ударная полифония**; в) **рифма**, отдельные типы которой можно сгруппировать по следующим параметрам (некоторые из них общеизвестны).

1. **По месту ударения**: мужская, женская, дактилическая, гипердактилическая рифма.

2. **По качеству замыкающего звука**: открытая, закрытая рифма.

3. **По соединенности с другими типами повтора**: а) богатая и глубокая (соединены с предупредительным звуковым повтором); б) грамматическая (соединена с морфемным повтором). Рифмы, не соединенные с морфемным повтором, принято (вслед за А. Н. Колмогоровым) называть лексическими.

4. **По характеру повторяемой морфемы** грамматические рифмы подразделяются на суффиксальные, флексийные и суффиксально-флексийные.

5. **По частеречной принадлежности рифмантов**: однородные (глагольные, наречные, именные, адъективные) и разнородные (грамматически контрастные) рифмы.

6. **По уровневой принадлежности рифмантов**: однословные (носитель рифмы – слово) и составные (носитель рифмы – сочетание слов).

7. **По силе ассоциативной связанности рифмантов**: банальные («то есть привычные, стертые» [Томашевский 1959а: 417]), например: *розы – морозы, любовь – кровь* [Фрайман 1998], и неожиданные, изысканные (об этом противопоставлении см.: [Тынянов 1977: 77]), напр. *врезываясь – трезвость*.

8. **По количеству звуков в рифменной части**: слабая и сильная рифма.

9. **По «звуковому составу»** [Томашевский 1959а: 416]: точная, неточная и приблизительная.

10. *По отношению к графическому оформлению*: «рифма для глаз» и «рифма для слуха».

11. Оценка рифмантов *по степени удаленности* друг от друга дает возможность говорить о так называемых «далеких рифмах», рифмующих на расстоянии в несколько стихов [Тынянов 1965: 59-60].

12. *По расположению в строфе*: смежные, перекрестные, кольцевые (позиционные типы).

### 2.3.7. История и генезис рифмы

Следует, видимо, согласиться с Д. С. Самойловым в том, что «история и теория русской рифмы еще недостаточно разработаны» [Самойлов 1982: 35]. Думается, что *разработка истории и теории рифмы возможна только на основе предварительной классификации стихомаркирующих средств*. «Основы современной теории рифмы были заложены В. М. Жирмунским» [Лотман 1972: 59]. Суть этой теории состоит в следующем: «понятие точной рифмы относительно и изменчиво» и «определяется художественными вкусами эпохи». «В истории рифмы мы наблюдаем, с одной стороны, процесс канонизации “определенных норм рифмования”, с другой стороны – разрушение этих норм, освобождение от установленных канонов, деканонизацию точной рифмы». Далее говорится о «стадиях» в истории рифмы [Жирмунский 1977: 232 и 233]. Характеризуя такие «стадии» на примере русской рифмы, Жирмунский пишет: «Рассматриваемая не как статическое явление, а в процессе своего развития, от Кантемира и Ломоносова до Александра Блока и Маяковского, русская рифма дает нам любопытный пример совершающегося на протяжении двух столетий непрерывного процесса деканонизации точной рифмы – сперва в форме незначительных графических отклонений, потом в виде более заметных акустических несоответствий (приблизительная рифма), наконец – как сознательное разрушение канонических созвучий употреблением заметных и необычных диссонансов (“неточная рифма”» [Жирмунский 1923: 101]. Типы неточных рифм: «1. Рифмы на различные согласные. 2. Рифмы с различными ударными гласными. 3. Рифмы, различные по числу слогов. 4. Рифмы с различным расположением ударения» [Жирмунский 1923: 188]. В соответствии со стадийной теорией Жирмунского неточная рифма рассматривается как «разрушение» [Жирмунский 1923: 218, Баевский 1972: 94], «порча» [Самойлов 1970: 163], «расшатывание» [Гаспаров 1989: 252] точной рифмы, которая (в рамках этой концепции) трактуется как «эпизод в развитии русской рифмы от народной поэзии до наших дней» [Самойлов 1982: 314]. Считается, что «в современных стихах... рифма перестает существовать в своем исконном виде» [Жовтис 1978: 84]. Уточним: не «перестает существовать», а используется в числе других изофункциональных средств.

Думается, что попытки возвести все разновидности «новой рифмы», разновидности неточных рифм (а по сути – большую часть парадигмы стихомаркирующих средств) к «старой» (точной, классической) рифме как результат ее распада лишены перспективы (это напоминает известную попытку возведения всех индоевропейских языков к санскриту). Рассматривая *развитие рифмы*, следует разграничить два вопроса: 1) вопрос об истории – но не рифмы, а парадигмы стихомаркирующих средств того или иного языка; 2) вопрос о генезисе рифмы. При анализе необходимо разграничить две принципиально разные **сферы бытования рифмы**: 1) фольклор; 2) литературный язык.

В фольклорном стихе широко используется вся парадигма стихомаркирующих средств: «рифмы, рифмоиды, ассонансы, простые повторения тождественных грамматических форм [= гомеотелевты. – В. М.]» [Тарановский 1968: 382]. Вопрос об истории становления стихомаркирующих средств фольклорной речи весьма гипотетичен: здесь можно только строить различного рода предположения.

Наоборот, в литературном стихе, в силу того, что история любого литературного языка вполне обозрима, можно проследить: 1) процесс становления и пополнения парадигмы стихомаркирующих средств; 2) смену периодов их относительно активного функционирования. Так, в XVIII – нач. XIX в. в русском стихе доминировала грамматическая рифма (большая часть рифм, зафиксированных в словаре Ив. Тодорского, опубликованного в 1800 г., являются грамматическими, см. [Царькова 1984]). Осуждение «невыразительных» (М. Л. Гаспаров) грамматически однородных рифм ведет к появлению и усилению замеченной еще Р. О. Якобсоном «тенденции к антиграмматизму в рифме»; использование «грамматического контраста слов в рифме» наблюдается «особенно после Пушкина» [Шоу 1996: 327]. Происходит не только «деграмматизация рифмы» (Д. С. Самойлов), но и пополнение арсенала стихомаркирующих ресурсов ассонансом, составной рифмой; наблюдается активизация ранее редких «прикладных рифм» (Ив. Тодорский). «Ощущение исчерпанности традиционного запаса рифм» [Гаспаров 2000: 249], «употребление износившихся созвучий, влекущих за собой определенные синтаксические штампы» [Урбан 1967: 28] и «диктующих примитивное содержание» [Есин 2000: 41], «назойливое брэнчанье одинаковых звуковых концовок» [Жирмунский 1977: 234] ведёт к осуждению точной рифмы: «Прелесть рифмы была бы для нас еще ощутительнее, ежели бы употребляема была не так часто» (А. Х. Востоков); «Последним убежищем рифмы будет застольная песня или, наверное, дамский альбом!» [Розен 1836: 154]. В начале XX в. происходит резкое снижение активности точной рифмы и пополнение арсенала стихомаркирующих средств ударной полифонией, «возрождение» гомеотелевтов (*солнце – сердце*); возрастает активность ударной монофонии, неполных и неточных рифм, «вносящих разнообразие в однообразные созвучия» [Томашевский 1959а: 416]. Точная рифма «должна быть ненавязчивой, незаметной, не бросаться в глаза» [Есин 2000: 40]; отсюда – открытие В. Я. Брюсовым и активное использование приема чередования точной рифмы и ударной полифонии (М. Цветаева, В. Маяковский, А. Вознесенский и др.): «В современной русской поэзии... возможно уже сочетание рифмованных строк с нерифмованными..., “богатых” <рифм> с рифмоидами, ассонансами, консонансами» [Жовтис 1978: 83].

Рассмотрим генезис рифмы; здесь можно строить только гипотезы (см., например: Жирмунский 1975: 377-430; ср. Федотов 1984: 64-65). Исходным пунктом одной из них является мысль о «самопроизвольном зарождении стиха в прозе» [Перетц 1902: 14-15].

Появление рифмы могло произойти по следующей модели.

1. Содержательный параллелизм (нередко имеющий место в пословице, в народной поэзии) переходит в «параллелизм формальный» [Веселовский 1989: 117], возникающий «независимо от намерения автора» (В. Н. Перетц): *Ехать бы нам путем-дорогою, Чистыми полями, белыми снегами...* (Свадебный приговор; пример В. М. Жирмунского).

2. «Образный параллелизм порождает параллелизм грамматический» [Самойлов 1982: 13]:

А у оратая кудри **качаются**,  
 Что не скачен ли жемчуг **рассыпаются**,  
 У оратая глаза да ясна **сокола**,  
 А брови у него да черна **соболя**.

Былина

Не только грамматическая рифма (Д. С. Самойлов), но и гомеотелевты здесь носят случайный характер; обе фигуры речи появились, видимо, одновременно. Существует гипотеза, согласно которой гомеотелевты, приобретя регулярный характер, «превратились» в грамматическую рифму [Аверинцев 1977]. Скорее всего, грамматическая рифма была осознана как отдельный прием и попросту стала доминировать над гомеотелевтами в силу своей большей звучности (что и наблюдаем в силлабике).

3. Прикладные рифмы, не связанные с повторами морфем, такие, к примеру, как *земли – внемли*, сначала появлялись среди грамматических рифм случайно (ср. [Томашевский 1959а: 1]) и были здесь редкостью [Холшевников 1991: 29], ср.: *Сего ради тебе челом бью. Тако же и слезы лью, да свое желание узришь вскоре, а в нем обряцеша разумное море* (Стихотв. переписка Лариона и Феоктиста [Панченко 1973: 259]). Затем прикладная рифма *была осознана как отдельный прием и приобрела регулярный характер*.

Общая схема генезиса рифмы: *содержательный параллелизм конструкций → формальный параллелизм → грамматический параллелизм → гомеотелевты и грамматическая рифма → прикладная (аграмматическая) рифма*.

Данная модель – не более чем гипотеза, относящаяся к космически удаленной от нас эпохе зарождения стихотворной речи. Поэтому не стоит поддаваться соблазну спроецировать эту модель на тот или иной исторический («наблюдаемый») период развития литературной и фольклорной поэзии.

### 3. Звуковые ассоциации в эпидигматике

О том, что рифма имеет отношение не только к звуковым повторам, но и к поэтической этимологии, говорилось [Григорьев 1977: 187], однако характер этих отношений остается неясным. Попробуем разобраться в данном вопросе.

Основой фонетической аттракции является звуковое тождество, носителями которого выступают части фонетических аттрактантов; эти части могут: 1) быть омонимичны каким-либо морфемам или их сочетаниям, ср. *Емеля и мелет*; 2) быть похожи на какие-либо морфемы или их комбинации, ср. *приватизация и прихватить*; 3) не ассоциироваться с какими бы то ни было морфемами: *Черный читает чтец* (М. Цветаева).

Случаи омонимии (1) и сходства (2) неморфемных и морфемных частей слов иногда получают терминологическое отражение. Так, рифменные части рифмантов (парономазов) иногда именуется «квазисуффиксами», рифманты образуют «гнезда» вокруг таких «квазисуффиксов» [Мерлин 1980: 55] (такие гнезда М. Л. Гаспаров называет «рифмическими» [Гаспаров 1984 а: 4]); трактуют также о «принадлежности рифмовки сфере художественной морфематики» [Минералов 1999: 321]. В основе рассмотренной когнитивной метафоры лежит *уподобление созвучных слов ряду одноструктурных производных*. «Любой сегмент лексической единицы, который является полным или частичным омофоном другого такого же сегмента», например, сегмент *пен-* в словах *пена* и *пенье*, иногда называют «квазиморфемой» [Степанов 1975: 52; Северская 1988: 214; Северская 1990: 32 и 35]. Объединение слов с общей «квазиморфемой» В. П. Григорьев и некоторые другие ученые именуют «паронимическим гнездом». Прерывистую полифонию нередко уподобляют аблауту; отсюда – термин В. Хлебникова «внутреннее склонение слов», связанный с «чередованием гласных в неродственных корнях» [Григорьев 1983: 107], в которых «значение связывается с повторяющимися комплексами согласных; гласные выполняют роль своеобразных “аффиксов” со значением либо словообразования, либо словоизменения» [Северская 1988: 214]. К примеру, «квазиморфемы» *бк* и *лс* образует «падежи корня (склонение корней по Хлебникову) – напр., “бык” – это тот, кто бьет; “бок” – это то, куда бьет (бык). “Лыс” – то, чем стал “лес”; “лось”, “лис” – те, кто живут в лесу»: *Леса лысы. | Леса обезлосели. | Леса обезлисели* (В. Хлебников) [Маяковский 1968, Т. 3: 416]. В основе данной когнитивной метафоры (которую, впрочем, не следует гипостазировать) лежит *уподобление ряда близкозвучных слов словообразовательному гнезду*, а прерывистой полифонии – индоевропейскому аблауту (апофонии). Созвучные и близкозвучные слова «составляют родственные ряды наподобие деривационных рядов» [Невзглядова 1968: 26].

Звуковые ассоциации не только уподобляются эпидигматическим (целенаправленный процесс), но и смешиваются с ними (спонтанный процесс). В основе этих процессов лежит то обстоятельство, что «фонетическое сходство воспринимается как какая-то семантическая связь» [Якобсон 1985: 367]; «близость звучания» иногда «вызывает представление о близости значений» [Кузнецова 1990: 47], что, как известно, характерно для сферы эпидигматики. На уподоблении звуковых ассоциаций эпидигматическим основано **нарочитое этимологизирование** (звуковая метафора), в частности, поэтическая этимология; смешение таких ассоциаций вызывает к жизни различные виды **народной этимологии**. Результатом обоих процессов является **присоединение слова к чужому для него словообразовательному гнезду**. Говоря о таком присоединении, исследователи обычно указывают на народную этимологию как форму эпидигматического освоения незнакомых слов «вследствие сближения с созвучными знакомыми словами», ср. *налисад* и диал. *полусад* [Черных 1994, Т. 1: 17], то есть как форму «лексической ассимиляции» (Н. Крушевский). Однако присоединение к чужому словообразовательному гнезду имеет место и при нарочитом этимологизировании, ср. *прихватизация* и *прихватить, захватить*.

Способами **эпидигматической переориентации** слова выступают: 1) **адъидеация** (термин Л. А. Булаховского), то есть «случай, когда слово получает новое истолкование, не меняя своей внешней формы» [Соссюр 1998: 169]: а) спонтанная адъидеация: *куща* 'хижина' → *куща* 'крона дерева, листва' [см.: Копорская 1988: 190-195]; б) нарочитая: *Мели, Емеля*; 2) **параморфоза** (термин Л. Р. Зиндера), то есть «переделка» (П. Я. Черных), «коверканье» (Ф. де Соссюр) слов: а) спонтанная: *полусад, спинжак, плитуар; устрицы черномордские* (надпись на ценнике, замеченная А. Блоком), *гриб-фрукт* вм. *грейпфрут* (ценник) и т. д.; б) нарочитая параморфоза: *прихватизация*. При параморфозе «неморфемная часть слова заменяется морфемной» [Янко-Триницкая 1975: 417].

Основой адъидеации является омофония словесных сегментов (ср. *мелет* и *Емеля*), основой параморфозы – сходство таких сегментов (ср. *прихватить* и *приватизация*). Определим спонтанную адъидеацию и спонтанную параморфозу как речевые ош и бки (виды народной этимологии), нарочитую адъидеацию и нарочитую параморфозу – как ф и г у р ы речи (виды нарочитого этимологизирования).

Объектами адъидеации являются: 1) часть слова: а) неморфемная: *Мели, Емеля; зонтик, пальто* (уподобляемая омофоничным корневым, суффиксальным и флексийным морфемам); б) морфемная – к примеру, уподобляемая сочетанию других морфем: *столпотворение* (ср. *столпиться*); 2) слово – в результате регулярного смешения с созвучным или близкозвучным словом: *агат* (ср. *гагат*), *солянка* (ср. *селянка*), *довлеть* (ср. *давить*). Ещё Ш. Балли указал на то, что смешение паронимов – «одна из форм народной этимологии» [Балли 1955: 193-194].

Результатами адъидеации являются: 1) переосмысление слова (чаще всего в – соответствии с приписываемой ему внутренней формой): а) спонтанное: *куща* и др.; б) нарочитое (например, в жанре шуточных толкований): *Капельмейстер* – *самогонщик* (М. Дубовский), *Заморыш* – *иностранец* (М. Задорнов); 2) смена внутренней формы: а) спонтанная: *В апреле земля прееет* (Народная примета); б) нарочитая: *В апреле запах прели и земли* (А. Ахматова).

И народная этимология, и нарочитое этимологизирование являются д е р и в а ц и о н н ы м и процессами.

Адъидеация может быть интерпретирована как разновидность семантической деривации: *куща* 'хижина' (производящее слово) → *куща* 'крона дерева, листва' (производное слово), под влиянием звуковой ассоциации «*куща* ~ *кущение, чаща, роща*» (слова-стимулы).

Параморфоза представляет собой внутрисловную паронимическую замену: а) близкозвучным морфемным сегментом: *налисад* (производящее слово) → *полусад*

(производное); б) созвучным: *приватизация* → *прихватизация*. Как видим, *оппозиция «созвучие: близкозвучие» в эпидигматической сфере иррелевантна*.

Нарочитую адъидеацию и параморфозу можно считать приёмами экспрессивного словообразования.

Выше было отмечено, что одним из семантических типов адъидеации как приёма является переосмысление слова, лежащее в основе жанра шуточных толкований. Более распространенным и частотным типом нарочитой адъидеации является **смена внутренней формы** слова (без переосмысления последнего), осуществляемая следующими способами.

1. Использование в ближайшем контексте слова-стимула соответствующей тематической зоны: – *Увы, гиппопотам тут не бывает. – А где же он бывает? – заинтересовалась Алиса. – Там, конечно, – ответила Королева. – Бывал бы он тут, его называли бы гиппотут* (Л. Кэррол).

2. Замена буквенных сочетаний цифрами: *Асимме3чные неу100вством 40и* (А. Шепетчук; пример В. З. Санникова).

3. Членение слова (посредством паузирования, интонации или нарочитого слогаделения) с целью соотнесения с омонимичным словосочетанием: *Мели, оратор!* (телезритель – по поводу выступления министра сельского хозяйства о перспективах мелиорации).

4. «Вращение слова» (термин В. Хлебникова [Григорьев 1983: 124]) также используется с целью соотнесения слова с омонимичным словосочетанием. Данный приём использован в каламбуре *падение сов* (из *совпадение*). Этот способ очень непродуктивен, поскольку инверсия затрудняет адекватную интерпретацию производной единицы.

5. Прямой полифонический повтор: *«Ла Скала» показывает оскал; «Радуга» радует* (газетные заголовки; последний предваряет статью о детской изостудии «Радуга»). Полифония в деривационной функции (или, по Г. О. Винокуру, «грамматически осмысленная эвфония» [Винокур 1929: 312]), используемая как приём образного обогащения текста, именуется **поэтической этимологией**: *Чудь начудила да Меря намерила Гатей, дорог да столбов верстовых* (А. Блок). Наиболее частотный минимальный тип полифонии как приёма эпидигматической переориентации слова – комбинация «согласный + гласный + согласный», то есть двух согласных [ср. Григорьев 1977: 186-187] и одной гласной; заметим, что эта комбинация лежит в основе наиболее частотного типа корневой морфемы [Ганиев 1990: 74] и, соответственно, типового представления о корне слова. Прямой полифонический повтор подразумевает обязательную **омофонию** повторяющихся сегментов.

Полифония может служить эпидигматической переориентации слова (*Мели, Емеля*), а может и не служить, используясь в целом ряде других функций, к примеру, в эвфонической (*Из года в год Негодная погода*). Абсолютизацию деривационной функции наблюдаем в работах В. П. Григорьева и его последователей; как кажется, данная традиция восходит к В. Хлебникову, который считал, что «лучи согласных соединяют все слова» [Григорьев 1983: 11]. «Скорнение» предполагает обязательную смысловую связь, смысловое сближение слов: для Хлебникова «нет не окрашенного смыслом звучания»; звуковая инструментовка «стала в его руках орудием изменения смысла, оживления давно забытого в слове родства с близкими и возникновения нового родства с чужими словами» [Тынянов 1965: 292-293]. Поэтическая гипербола послужила исходным тезисом целого научного направления – теории «паронимической аттракции» («паронимии»), определяемой как «стилистический прием, состоящий в семантическом сближении слов, имеющих звуковое сходство: ...*Из года в год Негодная погода* (Л. Мартынов)» [Никитина, Васильева 1996: 103]; авторы процитированного определения видят в этом повторе, вслед за В. П. Григорьевым, «семантическое сближение». Случаи отождествления полифонии и этимологизации имеют систематический характер, на что указала ещё О. В. Вишнякова [1966: 98], ср. также [Никитина 1997]. «В практике исследования паронимии языковед

сталкивается с чрезвычайно сложной метаязыковой ситуацией, когда целый ряд терминов используется для обозначения сходных, если не тождественных явлений («паронимы», «парономазия», «паронимическая аттракция», «народная этимология»...)» [Минаева, Феденёв 1982: 90], «парафраз», «этимологизация», «фонетическая аллюзия» и проч., – добавим мы. О. И. Северская, характеризуя современное состояние и перспективы развития теории паронимической аттракции, отмечает «отсутствие единства терминологии» [1988: 212]; сам термин *паронимическая аттракция* «не имеет точного и металингвистически удобного определения» [Минаева, Феденёв 1982: 93]. Думается, термин *паронимия* следует вывести из сферы синтагматики и оставить в ведении ортологии (сфера парадигматики), то есть там, где он появился и укоренился наиболее прочно и естественно. В стилистике и поэтике он не находит себе места.

\* \* \*

Проведённое исследование показало, что системные связи рифмы определяются тремя факторами. 1. *Ассоциативной базой* рифмы, сближающей её (в каждом из трёх измерений языка – парадигматическом, синтагматическом и эпидигматическом): а) с фигурами речи, основанными на звуковом ассоциировании лексических единиц (фонетическая аллюзия, параграмма, дилогия, антанаклаза, парономазия, поэтическая этимология и др.); б) с речевыми ошибками, в основе которых лежит такое ассоциирование (паронимические ошибки, случайная рифмовка, звуковая тавтология, народная этимология). 2. Сущностью рифмы как *повтора фонетического уровня*, сближающей её с повторами других уровней (морфемного, лексического, синтаксического). 3. *Функциональной спецификой* рифмы, вводящей её в парадигму стихомаркирующих средств поэтической речи (графическое членение, ударная полифония, гомеотелевты и т. п.). Думается, что природа рифмы как речевого феномена определяется её местом в построенной выше системе.

### 13. Приёмы и средства изобразительной речи

К числу изобразительных относятся приёмы и средства, которые служат образной интерпретации предметов и явлений окружающей действительности. В изобразительной функции используются эпитеты и сравнения, средства так называемой словесной образности. Изобразительной силой обладают стилизация, звукопись, а также некоторые графические приёмы; очень значительны изобразительные возможности дескриптивной лексики (именно этот лексический пласт имеют в виду, когда слова сравнивают с красками).

Общепринятой классификации приёмов и средств изобразительной речи не существует – прежде всего по причине некоторой неясности понятия «образ». Поэтому предварительным условием систематизации изобразительных ресурсов языка является адекватное осмысление этого понятия.

#### 13. 1. Речевые образы, их типы и приёмы создания

Считается, что «мышление в образах входит как существенный компонент во все без исключения виды человеческой деятельности, какими бы развитыми и отвлечёнными они ни были», причём «в качестве самостоятельного образное мышление выступает наиболее ярко в различных формах художественной деятельности» [Якиманская 1985: 6]. А. А. Потебня подчёркивает: «Всякое искусство есть образное мышление, то есть мышление при помощи образа» [Потебня 1990: 163]. Как видим, понятие образности является одной из ключевых, фундаментальных категорий и для науки, и для искусства. Возникает вопрос, насколько адекватна важность этого понятия степени его изученности и определённости.

Ещё А. И. Ефимов, открывая своей статьёй дискуссию «Слово и образ»,

развернувшуюся на рубеже 50-х и 60-х годов на страницах журнала «Вопросы литературы», отметил, что некоторые понятия и термины «часто довольно субъективно используются в работах по стилистике художественной речи. В первую очередь это относится к понятиям: образность, экспрессивность (выразительность), художественность, поэтичность и т. д.» [Ефимов 1959: 94]. Год спустя после дискуссии, как бы намекая на слабую ошутимость её результатов, З. С. Паперный сетует на то, что термин *образ* «употребляется в столь различных смыслах, что подчас утрачивает присущую термину определённую, точную очерченность границ» [Паперный 1961: 3]. В опубликованной в 1970 году книге «Тетива. О несходстве сходного», включённой затем в собрание его сочинений, В. Б. Шкловский пишет: «В качестве основы художественного произведения иногда выдвигают вообще образность. Но что такое образность — неизвестно. Под словом “образ” понимают и особый способ изображения, художественность описания: одновременно говорят про “образ Татьяны” или “образ Онегина”. То есть под образом понимают человека, изображение. Слово “образ” — это тоже образ. Это не точное определение — не термин» [Шкловский 1974: 505]. В восьмидесятые годы оценка этого термина и соответствующего понятия специалистами остаётся прежней: «Термин *образ* приобрёл за последнее время весьма аморфный характер» [Ротенберг 1980: 154]; «Представление об образности как о семантической категории, кажется, пока не получило чёткого осмысления. Не вполне ясными являются основные понятия — “образ”, “образный”, “образность”» [Лукьянова 1986: 64]. Проблема трактовки понятий «образ» и сейчас представляется одной из наиболее сложных как в литературоведении, так и в лингвистике; до сих пор «в определении и применении <этого> понятия немало неясного, дискуссионного» [Чернец 2003: 3].

Как известно, с тем, чтобы определить какое-либо понятие (и, следовательно, соответствующий термин), необходимо соотнести его со смежными категориями, принадлежащими той же таксономической иерархии. Соотнесение образа с п о н я т и е м приводит к осознанию сенсорной, наглядно-чувственной природы образов: «Всё, что мы ощущаем, воспринимаем, представляем, отражается в нашем сознании образами» [Назаренко 1959: 108; Назаренко 1961: 71]; образы представляют собой «чувственно воспринимаемые картины мира, чувственные восприятия предметов и явлений, их признаков, отношений между ними»; соответственно, «понятие абстрактно, образ конкретен» [Михайлов 1991: 84; ср. также Коршунов, Шаповалов 1984: 116]. Отсюда — некоторые особенности лексической сочетаемости: *образ*, в отличие от *понятия*, может быть *зрительным, цветовым, световым, звуковым, пластическим* etc.: *Обонятельные образы в составе литературного портрета можно считать чертой, характерной для определенного поэтического стиля в новой европейской поэзии; что касается образов зрительных, взятых из мира природы, они повторяются, переходят из эпохи в эпоху и сами по себе не определяют стилистической природы произведения* (А. И. Белецкий. В мастерской художника слова).

Органическая связь со сферой чувств сближает образ с ощущением, восприятием, представлением, впечатлением, что также отражается в сочетаемости соответствующих слов, ср. *обонятельный образ / обонятельное ощущение, зрительный образ / зрительное впечатление (восприятие)* и т. д. Отождествление указанных понятий практикуется в психологии: «То, что на категориальном языке обозначается как образ, в различных психологических концепциях выступает под именами: “ощущение”, “восприятие”, “значение”, “представление”, “идея”, “информация” и др.» [Ярошевский 1974: 43-44]. В филологической литературе представление нередко трактуется как «чувственно-наглядный о б р а з предметов и явлений внешнего мира, восстанавливаемый в мозгу при их отсутствии»; как «образ, созданный усилиями воображения» [Большой толковый словарь 1998: 962; здесь и далее разрядка в цитатах наша. — В. М.]; как «о б р а з какого-то явления и одновременно знания и опыт, связанные с ним» [Рябцева 2002: 243]. Образы же часто определяются здесь как «живые, наглядные п р е д с т а в л е н и я о ком-, чём-л.,



возникающие в воображении, мыслях кого-л.» [Большой толковый словарь 1998: 682]; как «целостное наглядное представление» о «реальных предметах, явлениях, свойствах, отношениях» [Лукиянова 1986: 65]. Приведённые определения образуют тавтологический круг; между тем для филолога термины *образ* и *представление* отнюдь не являются дублетными. Возникает вопрос, в чём же заключается отличие образа от представления.

По этому вопросу существуют различные мнения. В соответствии с одним из них, «в сознании людей возникают не образы, а только представления..., которые могут быть затем воспроизведены в образах, в частности в образах искусства»; следовательно, полагает Г. Н. Пospelов, образ – это «не результат восприятия отдельных явлений жизни, сохраняющийся в памяти человека, но результат воспроизведения уже возникших представлений, уже воспринятых, отражённых в сознании явлений действительности с помощью каких-либо материальных средств», а именно – «речи, мимики и жестов, рисунка и живописи, системы звуков и т. д.» [Пospelов 1965: 260]. Сторонники данной точки зрения определяют образ как «наглядное представление о каком-либо явлении, факте действительности, выраженное в художественной форме» [Фёдоров 1969: 8], как «чувственную (зрительную и слуховую) воплощённость представлений» [Хализев 1999: 90]. «В отличие от представления, образ создан с помощью системы знаков: в литературе его материальный носитель – слово, речь», поэтому «воспроизведение любого явления, предмета, в его целостности, – это образ» [Чернец 2003: 4 и 5].

Если придерживаться «теории воспроизведения», то придётся признать, что образ – это точная копия представления (либо соответствующего «явления, предмета»), его отражение. В соответствии с иной точкой зрения на соотношение данных категорий, «нельзя сводить образ только к отражению, не видеть в нём выражения взглядов, чувств, оценки» автора; в отличие от представления, образ получает «индивидуально неповторимое преломление в “духовном характере” художника» [Паперный 1961: 7 и 16]. «Образы, – справедливо полагает В. Ф. Переверзев, – рождаются не в логически познавательном процессе, не в работе мышления, а в работе чувствования, в сфере эмоциональных *переживаний*» [Переверзев 1982: 418; курсив наш. – В. М.]. Любой образ *тенденциозен*, поскольку «несёт в себе эстетическую характеристику изображаемого, утверждает или отрицает его, вызывает... восторг или отвращение» [Шамота 1958: 11]. Ещё А. А. Потебня отметил, что «возникновение поэтического образа следует за известным волнением» [Потебня 1990: 122]. Связью со сферой чувства, переживания объясняется, во-первых, то, что *образы*, подобно *чувствам*, могут *храниться в сердце* или *в душе*, а во-вторых, то, что «с именем *образ* сочетаются преимущественно имена эмоционально-оценочного значения»: *образ* может быть *положительным, отрицательным, романтическим, возвышенным, светлым, чарующим, милым, ярким, незабываемым, привлекательным, отвратительным, карикатурным, отталкивающим, страшным, жутким* и т. д. [ср. Арутюнова 1999: 318]. Представление же, в противоположность образу, лишено оценочности, ср. *\*милое, отвратительное представление*. По-видимому, целесообразно считать, что «в отличие от обычного представления в художественном образе через совокупность ассоциаций всегда проявляет себя авторское отношение к предмету, которое соответственно настраивает и читателя» [Фёдоров 1985: 22]. Следовательно, прототип образа – явление, эмоционально переживаемое нами, эстетически безразличное для нас [Зарецкий 1963: 88].

Давно замечено, что эстетическое восприятие объекта, предшествующее формированию его образа, противостоит восприятию прагматическому; видимо, именно поэтому не всякий объект является «образопорождающим»: «Любой материальный предмет имеет цвет, форму, объём, пропорции, но не всякому предмету дано иметь образ. <...> Практически не говорят об образах бытовых предметов... Но как только объект “одухотворяется”, он сразу же порождает образ» [Арутюнова 1999: 316]. Особенностью

эстетической оценки, противопоставляющей образ представлению, является «непосредственно выраженная в ней направленность на... отстранение от утилитарной стороны» соответствующего объекта [Коршунов, Шаповалов 1984: 113]. Образ как бы «заслоняет собой предмет», трансформируя и идеализируя его «реальную структуру»: когда С. Есенин «пишет о губах юной девушки: “Алым соком ягоды на коже” – возникает поэтический образ, исключая натурализм и несопоставимый с “физиологическим” представлением о губах как продолжении слизистой оболочки рта» [Сапаров 1982: 87]. Существуют многочисленные ряды тематических сфер, в соприкосновении с которыми «художнику не всё равно, как назвать то, что он видит и показывает другим» [Винокур 1959: 247]; здесь поэтический язык и его семантика стремятся отдалиться от «утилитарно-натуральной» реальности, заменяя слова, прямо отражающие эту реальность, словами с «поэтическими значениями» (Г. О. Винокур): *зубы – устами, лоб – челом, глаза – очами, щёки – ланитами*, ибо «чело – это не часть черепа, а “вместилище мысли”, очи – это не орган зрения, а “зеркало души”, уста – это не орган приёма пищи (или, допустим, лабиализации гласных), а “источник речей премудрых” и т. д.» [Реформатский 1996: 97]. Именно поэтому художественная речь выработала не только «совершенно специфический словарь» [Кожин 1964: 45], но и целый арсенал приёмов пополнения такого словаря.

В образах «соединяется объективное и субъективное, сущее и желаемое, реальное и идеальное. Образ – не только то, что предстало перед поэтом, но и то, что поэт увидел; не только то, что есть, но и то, к чему стремится поэт, что ему “видится”, о чём он мечтает...» [Паперный 1961: 10]. В результате образного отражения «происходит... создание “второй” действительности, далеко не во всём схожей с объективной реальностью» [Коршунов, Шаповалов 1984: 117]. Эта «вторая действительность» не существует автономно от «первой», но оказывает на неё существенное влияние: так, в своём поведении мы нередко ориентируемся на литературные образы – случай, когда образ «становится о б р а з ц о м и подчиняет себе волю» [Потебня 1990: 282]. Считается, что «именно через образ осуществляется преобразование человеком предметного мира» [Якиманская 1985: 9] – **преобразование по образу**, задуманному его творцом. В этом отношении понятие «образ» сближается с понятиями «мечта», «идеал», «план» и «замысел», что подтверждается сочетаемостными характеристиками соответствующих слов: и *образ*, и *план* можно *задумать, построить*; как *образ*, так и *мечту, план, замысел, идеал* можно *воплотить*. Думается, что связь с воображением и фантазией, а следовательно, «проспективность, креативность и творческий характер» следует отнести не к представлению [Рябцева 2002: 239], а к образу: именно *созданный* фантазией, *построенный* в **воображении образ** (эти слова связаны и «деривативной общностью» [Арутюнова 1999: 318]) может стать моделью (= *про-образом*) будущего, возможного.

Думается, что в содержательном плане представление отстоит от образа слишком далеко, чтобы быть по отношению к нему ближайшим родовым понятием. Для того, чтобы адекватно и непротиворечиво истолковать термин *образ*, нужно найти какой-то иной идентификатор. Здесь отметим, что в контекстуальном отношении этот термин синонимически сближается с такими словами, как *картина, изображение* (ср. *образ природы* и *картина природы, изображение природы*), *портрет* (ср. *образ Онегина* и *портрет Онегина*). С учётом фактов такой синонимии **образ может быть определён как художественное изображение объекта эмоционального переживания**.

Как было отмечено выше, образ не только сенсорен, но и эмоционально-оценочен. Сенсорно-оценочной двуплановости образа соответствует обязательная сенсорно-оценочная двуплановость художественных описаний; в лингвистическом отношении одним из следствий такой двуплановости является, в частности, функциональное членение эпитетов на объективные («изобразительные») и субъективные («лирические»). Первые, как известно, служат художественному изображению объекта, вторые – его оценке, отражающей особенности авторского восприятия:

Редет облаков летучая гряда;

Звезда печальная, вечерняя звезда,  
Твой луч осеребрил увядшие равнины,  
И дремлющий залив, и чёрных скал вершины...

А. С. Пушкин

Здесь необходимо заметить, что **всякий образ эмоционален, однако не всякая эмоциональность образна**. Абсолютизация эмоционально-экспрессивного компонента образности приводит к тому, что к числу образных средств исследователи нередко относят, на наш взгляд, слишком разнородные, порой несводимые в единую категорию явления, многие из которых к тому же никак не связаны с сенсорикой. Так, Н. А. Лукьянова считает «образными» слова *оболтус*, *охламон*, *мымра* [Лукьянова 1986: 69 и 73]; Н. Ф. Крюкова, придерживаясь широкого понимания метафоры, трактует как образно-метафорические любые «средства пробуждения рефлексии», а именно «все текстовые средства, противоположные средствам прямой номинации», к которым относит метафору в узком смысле («собственно метафору»), сравнение, эпитет, гиперболу, литоту, метонимию, перифразу, рифму, ассонанс, аллитерацию, «синонимию» (нагнетание синонимов), эвфемию, оксюморон, антитезу, каламбур, зевгму, аллюзию, цитацию, антономасию, эллипсис, умолчание, асиндетон, многосоюзие, анафору, эпифору, инверсию и проч. [Крюкова 1999: 33-117; Крюкова 2000: 15-18]. П. Г. Пустовойт считает, что образность достигается с помощью метафоризации, а также и «других средств, например, ритмики, мелодики, аллитерации»; кроме того, и «грамматический фактор далеко не безразличен к образности: даже падежные окончания способны создавать стилистические различия (далеко не всё равно, как сказать: “сынов” или “сыновей”: первое торжественно, второе более повседневно» [Пустовойт 1965: 118; ср. также Пустовойт 1974: 91]. В. А. Назаренко (видимо, основываясь на подобных наблюдениях) утверждает: «Образная сила слова – не в нём самом, а в его воздействии на нас» [Назаренко 1961: 72]. Думается, что в этих и подобных случаях учёными **либо отождествляются, либо не вполне чётко разводятся образность и экспрессивность речи**, что вполне справедливо констатирует один из названных выше авторов: «“Образность” художественной речи – обозначение несколько неопределённое, допускающее ряд “разночтений”. Иногда это лишь своего рода синоним для таких выражений, как “красота языка”, “языковое богатство”, “красочность речи”, “яркость изложения” и т. п., представляющих собой скорее выражение эмоций, возникающих при чтении художественного текста, чем результат его анализа» [Шмелёв 1964: 104].

В научной литературе наряду с понятием «образ» используются понятия «художественный образ» и «литературный образ». Рассмотрим соотношение этих трёх категорий.

Ю. Рюриков полагает, что образ становится **художественным**, получая определённое **выражение** – в слове, камне, музыке etc.; в соответствии с этой точкой зрения художественный образ как «категория эстетики» есть «материализация образа» [Рюриков 1960: 148 и 150], его «материальное воплощение в слове, камне, движущемся изображении» [Казин 1982: 103]. Как известно, средствами выражения образов (по Аристотелю – средствами мимесиса, то есть «средствами, которыми производится подражание» природе [Аристотель 1957: 42], её изображение) различаются виды искусства: художественная литература пользуется словом, живопись – красками, музыка – звуками, танец – движениями, кино – движущимся изображением, архитектура – «фигурами и линиями» [Михайлов 1991: 84] и т. д. Образность литературного произведения делает возможным его перевод на «языки» живописи, графики (например, с помощью иллюстраций), театра, кино. Соотнесённость образа с различными видами искусства отражена в лексической сочетаемости: *образ* может быть *музыкальным*, *кинематографическим*, *сценическим*, *скульптурным*, *литературным* и т. д. В свете сказанного вполне логичной представляется мысль о том, что **литературный образ** «является видом художественного образа, как художественная литература в целом является видом искусства. Специфика художественной литературы как <вида> искусства

и, соответственно, специфика литературного образа определяется материалом: этим материалом является язык» [Мезенин 1983: 50]. Выражаясь фигурально, «“врастание” образа в слова – это и есть и есть рождение литературного образа» [Рюриков 1960: 150].

Согласно иной точке зрения, образы становятся художественными, только «обретая словесную форму, становясь выраженными» [Шмелёв 1960: 146]; в этом случае художественная образность определяется «как стилистическое качество словесно-художественного произведения» [Михайлов 1991: 86]. При таком подходе становится, однако, неясно, в чём состоит отличие художественного образа от литературного.

Как известно, изобразительность (а следовательно, художественность) не является исключительной принадлежностью художественной литературы, поэтому правильнее было бы говорить не только о литературной, но также и о **речевой образности**, связанной со словесным искусством в целом, вне зависимости от сферы его применения – будь это фельетон, «бытовое повествование» (Д. Н. Шмелёв), лирическое стихотворение, реклама или анекдот.

Подводя итоги дискуссии «Слово и образ», которая, судя по представленной выше переключке мнений, во многом определила современную трактовку проблемы, В. В. Виноградов отмечает: «Вопрос о слове и образе, об их связях и взаимоотношениях – один из важнейших вопросов науки о языке художественной литературы» [Виноградов 1960: 66]; тем не менее, участниками дискуссии ничего не говорится «об участии речи, языка, слова в создании “литературного образа”, о принципах его словесного построения» [Виноградов 1963: 98]. В. Ф. Переверзев в своей «Эйдологической поэтике» (1960 г.) сетует: «В слове поэтику интересуют только те свойства, которые позволяют использовать его как материал для создания образа», однако «всё, что может сказать лингвист о слове, ничего не даёт для его осмысления как художественного слова, как компонента образа» [Переверзев 1982: 472 и 478]. Вопрос о том, какие именно языковые средства могут быть использованы «как материал для создания образа», остаётся актуальным до сих пор – видимо, по той причине, что категорией «литературного образа» оперируют преимущественно литературоведы, средства же выражения различного рода категорий находятся в сфере внимания лингвистов.

Основным средством построения литературно-художественного образа считается «конкретно-изобразительная лексика» [Эпштейн 1987: 253], с помощью которой «можно дать и зрительную, и звуковую, и осязательную, и вкусовую характеристику предмета», ибо «в художественном образе... всё внутреннее стремится выразиться во внешнем – в цвете, звуке и других *доступных органам восприятия чувственных проявлений*» [Дрёмов 1956: 174 и 19; курсив наш. – В. М.]. Достаточно очевидным представляется то, что речь идёт о дескриптивной [ср. лат. *descriptio* ‘изображение, описание’] лексике с так называемыми «перцептивными значениями» [Рузин 1994: 80], обозначающей всё, что может стать объектом сенсорного восприятия: различного рода материальные объекты, а также сопряжённые с ними цвет (*красный, чёрный*), движение (*лететь, бежать*), вкус (*кислый, солёный*), запах (*аромат, благоухание*), звук (*кричать, стонать*), форму (*круглый, зубчатый*), температуру (*холодный, горячий*), свойства поверхности (*жёсткий, шероховатый*) и т. д. Ограничение дескриптивности «цветом, формой, размером и т. п.» параметрами «созерцаемого пространства», то есть рамками «зрительной», «оптической» образности [Авдевина 1999: 262-266], не представляется целесообразным, поскольку «в литературном изображении... захватываются не только зрительные (как в живописи) впечатления, но *всё, что отражается нашими чувствами*» [Назаренко 1958: 85; курсив наш. – В. М.], хотя «основной источник образов – зрительное восприятие» [Арутюнова 1999: 315]. В качестве примера «звуковой характеристики» приведём следующий отрывок из повести Н. Г. Помяловского «Очерки бурсы»:

В классе так темно, что за два шага не распознать лица человеческого. Всякие игры прекращались в эти часы, и бурсак мог развлекаться только **звуками**, странными и разнообразными. Общее впечатление было дико... **Звуки** мешаются и переплетаются. **Раздается крик** какого-то несчастного, которому, вероятно, въехали в загорбок; **слышен напев** на «Господи

возвах, глас осьмый»; вырывается из **концерта** патетическая **нота** в **верхнее ге**; кого-то еще **треснули** по роже; у печки **поют...**; **слышен плач, грегочет** какая-то тварь, то есть **ржет** лошадиному, выделявая «**и-и-го-го-го-го!**» Ругань висит в воздухе, **крики** и **хохот**, **козлоглагольствуют, грегочут** и **поют на гласы** и вкушают затрешины... Повисли в воздухе **хохот**, остроты и крепкая ругань против начальства... Появились **лай, мяуканье** и **кряканье, свист** и **визг**... Ко всей этой ерунде присоединилась **голосов** в сорок бурсацкая **разноголосица**... **благим матом затягивается**: «Холодно, холодно!»...

На примере стихотворения А. С. Пушкина «Зимнее утро» рассмотрим технику описания природы:

Под голубыми небесами  
Великолепными коврами,  
Блестя на солнце, снег лежит;  
Прозрачный лес один чернеет,  
И ель сквозь иней зеленеет,  
И речка подо льдом блестит.

Словесный «пейзаж» создан посредством использования слов конкретной семантики (*снег, лёд, иней, солнце, небеса, лес, ель, речка*), а также цветowych и световых эпитетов и глаголов (*голубой, прозрачный, чернеет, зеленеет, блестит*), превративших текст в «словесное полотно» [Кожин 1998: 6]. Фигуру изобразительной речи, состоящую в «описании предметов через перечисление чувственно воспринимаемых деталей» [Бернацкая 1988: 100], иногда именуют **дескрипцией**.

Дескриптивные слова, к которым, в более узком понимании этого феномена, относится «образная в своей основе» конкретная лексика, а также «дескриптивные глаголы» типа *шептать, кричать, глотать, грызть, рубить, пилить* и др. [Арутюнова 1999: 347, 358-359 и 362], изобразительны, именно поэтому Н. Д. Арутюнова именует их словами с «портретным значением», как бы подчёркивая функциональную специфику этого лексического класса [Арутюнова 1978: 253]. Вероятно, по этой же причине М. М. Михайлов называет конкретную лексику «потенциально образной» [Михайлов 1991: 85]; Н. А. Лукьянова – «образной», причисляя к таковой и глаголы типа *говорить, петь, чертить, бежать, подпрыгивать* и др., ибо с ними «связано яркое, чёткое, наглядное представление» [Лукьянова 1986: 66]. Термин *словообраз* (или *слово-образ*) применительно к словам конкретной семантики иногда используется и в стилистике художественной речи [см., например: Васильева 1983: 34; Кожина 1983: 203 и 206]. Подобное использование терминов *образ, образный, образность* вполне соотносимо с известной гипотезой «общей образности» А. М. Пешковского: «Во всем “Кавказском пленнике” Л. Толстого я нашел только одну фигуру (сравнение, притом совершенно неразвитое) и ни одного тропа (кроме, конечно, языковых). Однако... невозможно отрицать образности этого произведения и выбрасывать его за пределы художественной прозы. Очевидно, дело не в одних образных выражениях, а в неизбежной **образности каждого слова**, поскольку оно преподносится в художественных целях, поскольку оно дается... в плане **общей образности**» [Пешковский 1930: 158; курсив наш. – В. М.].

Думается, точнее было бы говорить, с одной стороны, о *дескриптивности слов* и, с другой – о *художественной образности текста* (или его фрагмента). Нам представляется также, что термин *образный* в применении к дескриптивной (в частности, конкретной) лексике приводит к некоторой понятийной путанице, поскольку принадлежит терминологической микросистеме образной номинации (ср. «образная метафора», «образная метонимия», «образные средства языка» etc.).

По характеру объекта словесные описания можно подразделить на звуковые, цветовые, пейзажные, портретные, интерьерные, жанровые (описания различных бытовых сцен), событийные и мн. др. Фигурой событийного описания является так называемый **гипотипозис**, или **гипотипоз** [ср. греч. *hypotyposis* ‘представление’], посредством которого события представляются как происходящие перед взором автора:

Вот бегаёт дворовый мальчик,  
В салазки Жучку посадив,

Себя в коня преобразив.  
Шалун уж отморозил пальчик,  
Ему и больно и смешно,  
А мать грозит ему в окно.

А. С. Пушкин

Как видим, гипотипозис предполагает активное использование настоящего исторического времени (*бегают, грозит*). В старых риториках описание событий именовалось прагматографией, портретное описание — прозопографией, рек, озёр и морей — гидрографией, растений — дендрографией, местности — топографией, стран — хорографией, вымышленных стран — топотезией и т. д.; такие словесные описания иногда причисляются к **фигурами мысли** [см.: Хазагеров, Ширина 1999: 277]. Подобные художественные описания нередко сравнивают с *картинами*, писателя часто называют *художником* слова; эта же метафора лежит в основе терминов *художественная литература* и *художественная речь*. Именно последняя наиболее ярко реализует изобразительную функцию языка.

В создании художественного образа большую роль играет *деталь*. Удачная деталь представляет собой «бросающийся в глаза признак» (Л. Фейербах), который является основой, «представителем», ядром образа, «внутренней формой» художественного описания. К художественным деталям обычно относят «предметные подробности в широком понимании: подробности быта, пейзажа, портрета, интерьера» и т. д. [Путнин 1987: 90; разрядка наша. – В. М.]. Считается, что детали «образуют фокус, определяют основное впечатление от того, с чем знакомится читатель» [Храпченко 1986: 49-50]. Существует несколько приёмов использования детали для формирования художественного образа. Рассмотрим эти приёмы.

«Мир художественного произведения, – справедливо полагает Д. С. Лихачёв, – воспроизводит действительность в некоем сокращенном, условном варианте» [Лихачёв 1968: 79]. Автор «отнюдь не рисует картины, он лишь даёт пищу для фантазии читающего» [Вартанов 1982: 7], причём «недосказанность образа стимулирует мысль читателя» [Борев 1969: 187], заставляя его воображение «рисовать остальное» [Горшков 2000: 249]. Отсюда – активное использование **приёма экспрессивной детализации описания**, предполагающего «нарочитую фрагментарность, эскизность, недоговоренность» [Скиба, Чернец 1999: 212] – своего рода «изобразительный эллипсис» [Сапаров 1982: 81]. Вот как использует этот приём И. С. Тургенев в рассказе «Несчастливая», описывая сцену драки:

Что произошло дальше, я не знаю; я поскорей схватил фуражку, да и давай бог ноги! Помню только, что-то страшно затрещало; помню также **остов селедки в волосах старца в капоте, поповскую шляпу, летевшую через всю комнату, и чью-то рыжую бороду в чьей-то мускулистой руке.**

«Целью образа, – считает В. Б. Шкловский, – является... создание особого восприятия предмета, создание “виденья” его, а не “узнаванья”» [Шкловский 1990: 68]. Такое «виденье» достигается с помощью **остраннения** – стилистического приема, при котором автор «не называет вещи её именем, а описывает её, как в первый раз виденную» [Шкловский 1997: 114] через указание соответствующих характерных деталей. В рассказе И. С. Тургенева «Лес и степь» читаем: *Вон над черными кустами край неба смутно яснее... Что это? пожар?... Нет, это восходит луна.* «Остранняющая» деталь... как бы приглашает читателя внимательнее присмотреться к предмету, не скользить по поверхности явлений» [Чернец 1999: 73].

При создании художественных образов активно используются средства так называемой **словесной образности**, которые производятся путём метафорического и метонимического переосмысления дескриптивной лексики и представляют собой взаимодействие, «игру» значения и внутренней формы слова (под которой принято понимать ассоциативную связь значения производной единицы со значением единицы производящей). Здесь необходимо подчеркнуть, что средства словесной образности употребляются в разных функциях (оценочной, эвфемистической, пояснительной и т. д.),

то есть являются полифункциональными, и только при использовании в изобразительной функции становятся художественными. Приведём пример художественной метафоры: *Фиалки волн и гиацинты пены Цветут на взморье около камней* (М. Волошин). Художественная метонимия: *Гирей сидел, потупя взор, Янтарь в устах его дымился* (А. С. Пушкин), ср. *трубка из янтаря*. Видимо, целесообразно говорить о двух типах дескриптивной лексики: 1) прямом (например, *белизна пены*); 2) переносном (ср. *гиацинты пены*). Второй номинативный тип является основой словесной образности. По наличию / отсутствию в тексте словесных образов выделяется два номинативных стиля речи. Так называемый **металогический** [греч. *meta* ‘через’, *logos* ‘слово’] стиль основан на использовании слов в переносном смысле (этот стиль именуется также **металогией**). Ему противостоит **автологический** [греч. *autos* ‘сам’, *logos* ‘слово’] стиль, или **автология**; этот номинативный стиль основан на прямом словоупотреблении. Как известно, отсутствие средств словесной образности не лишает изобразительную речь образности художественной: «Можно привести тексты, – отмечает А. И. Ефимов, – в которых с помощью стилистически нейтральных слов, лишённых образности, созданы яркие и выразительные образы, картины, художественные полотна» [Ефимов 1959: 101]; уточним: созданы за счёт использования основного изобразительного средства художественной речи – дескриптивной лексики в прямом употреблении:

На возу сидела хорошенькая дочка с круглым личиком, с чёрными бровями, ровными дугами поднявшимися над светлыми карими глазами, с беспечно улыбавшимися розовыми губками, с повязанными на голове красными и синими лентами, которые с длинными косами и пучком полевых цветов богатою короною покоились на её очаровательной головке.

Н. В. Гоголь

Художественный образ вполне может быть основан как на автологии, так и на металогии. Однако «чистая» автология и «чистая» металогия в художественном описании – феномены довольно редкостные; здесь чаще наблюдаем **переплетение двух номинативных стилей** (с преобладанием либо одного, либо другого). В таком взаимодействии «специальные образные выражения являются только средством усиления начала образности», – справедливо полагает А. М. Пешковский [Пешковский 1930: 158]; иными словами, художественная метафора и художественная метонимия являются здесь «вспомогательными образами» (М. Л. Гаспаров).

Образность художественная и образность словесная считаются основными типами речевой образности. Известно, что разведение этих двух категорий нередко вызывает у специалистов серьёзные затруднения. Так, в целом ряде теоретических концепций художественная образность отождествляется либо с метафорой, либо (что практически одно и то же) с лежащим в её основе сравнением. В «Эстетике» Ю. Б. Борева, например, находим следующие определения: «Художественный образ – содержательная форма искусства, форма мышления в искусстве. Это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое»; «Образ – это как бы фото с двойной экспозицией, когда на снимке отпечатываются два предмета в наложении один на другой, и мы схватываем их сходство и различие, познаём их в сопоставлении» [Борев 1969: 182 и 185]; эти же дефиниции (без существенных изменений) используются учёным спустя три десятилетия [Борев 1997: 286; Борев 2002: 115]. Такого же взгляда на образность придерживаются, в частности, А. И. Ефимов [Ефимов 1959: 93], И. С. Ильинская [Ильинская 1954: 85], А. Ф. Лосев [Лосев 1982: 45], М. Н. Эпштейн [Эпштейн 1987: 252], П. В. Палиевский (считающий сравнение «элементарной моделью образной мысли» [Палиевский 1959: 85]), С. М. Мезенин (трактующий сравнение как «элементарную форму речевой образности» [Мезенин 1983: 52]), В. Б. Шкловский (полагающий, что поэтический образ «основывается на сопоставлении» [Шкловский 1974: 402]) и др. Этот подход к трактовке категории образности активно практикуется и в настоящее время. К примеру, в одной из современных работ, посвящённых категории образности, читаем: «Проблема образности как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике вызывает огромный интерес, однако единой концепции в понимании данного вопроса до сих пор не

существует. Можно выделить два направления в разработке проблемы образности: так называемый “широкий взгляд” на теорию образности, который подразумевает под исследуемым понятием “способность слова вызывать наглядно-чувственные представления”..., и узкое понимание данного термина, подразумевающее, прежде всего, такое свойство языковых явлений, как семантическая двуплановость. <...> Второй подход к пониманию образности является, на наш взгляд, более оправданным...» [Сафина 2002: 59-60].

По поводу подобных мнений ещё А. М. Пешковский отметил следующее: «Совершенно недопустимо злоупотребление словом *образ*, продолжающееся кое-где и поныне, из-за которого поэтическим образом считается только то, что выражено переносным значением слова (“троп”) или специальным лексико-синтаксическим приёмом (“фигура”)» [Пешковский 1930: 158]. В несколько иной форме эту же мысль в своё время высказал и Г. О. Винокур: «Художественное слово образно вовсе не в том только отношении, будто оно непременно метафорично» [Винокур 1959: 390; ср. также Виноградов 1960: 88; Виноградов 1963: 120 и 123].

Оценивая итоги дискуссии 1959-1960 гг., В. В. Виноградов отметил, что её участники «не пытаются разобраться в многозначности слова и понятия – “образ”» [Виноградов 1963: 116]. Как видим, данное замечание актуально и по сей день. Термин *образ* в филологии используется в двух основных значениях: 1) ‘художественный образ’; 2) ‘словесный образ’ (предложенное В. В. Виноградовым понятие «образ автора», представляющее собой «голос», «точку зрения автора», то есть *модальную* категорию, лишено элементов дескриптивности, а следовательно, изобразительности, поэтому мы не относим его, равно как и более узкое понятие «лирический субъект», к числу речевых образов [ср. Чернец 2003: 8]). В чём состоит основное, существенное различие между указанными типами речевой образности? Если художественный образ представляет собой, по определению В. В. Виноградова, «образ посредством слов», то словесный является «образом в слове» [Виноградов 1963: 94]. Говоря иначе, художественный образ (портретный, пейзажный и др.) заключен *в словесном описании*, то есть фрагменте текста (и потому литературно-художественный образ по форме выражения является **текстовым**), словесный же образ заключён *во внутренней форме слова* (и потому именуется **словесным**). Это совершенно различные и абсолютно самодостаточные понятия, которые, как нам представляется, вполне соответствуют двум «видам поэтической иносказательности», выделенным ещё А. А. Потебнёй:

«А. Иносказательность в тесном смысле, переносность (метафоричность)...

Б. Художественная типичность (синекдохичность) образа, когда образ становится в мысли началом ряда подобных и однородных образов», или «готовых поэтических образов» – «изображений лиц, характеров, событий», «типов, имена коих стали нарицательны» (Молчалин, Ноздрёв etc.); к этому же ряду относятся «поэтические описания, аналогичные с ландшафтной живописью мёртвой природы».

Учёный отметил, что указанные типы иносказательности *«переходят друг в друга и потому трудно разграничимы»* [Потебня 1990: 141-143; курсив наш. – В. М.]. Для разграничения этих типов следует иметь в виду то (видимо, не вполне очевидное) обстоятельство, что *словесным образ является по своему устройству, а художественным – только по функции* (представляя собой, наравне с дескриптивной лексикой в прямом употреблении, а также приёмами звуковой и графической образности, одно из средств для построения художественного образа).

В изобразительной функции довольно часто используются средства **графической образности**, с помощью которых можно придать второй (фоновый, иллюстративно-символический) план как тексту, так и отдельному слову, отдельной строчке. Отвечающий их содержанию рисунок образуют фигурные тексты, в частности **фигурные стихи**:



Приведённый нами моностих А. Вознесенского изображает своей графической формой траекторию ухода луны за линию горизонта (и горизонт, и земной шар изображены здесь буквой *a*, причём дважды, поскольку строка представляет собой палиндром и, соответственно, читается в двух направлениях).

«Говорящей» иногда может стать величина шрифта, которым набрано слово. В качестве примера рассмотрим следующие строки из стихотворения «Обыкновенная история» В. Левина:

Гулял в жару, в мороз и в сырость,  
Гулял, ГУЛЯЛ, ГУЛЯЛ и вырос.

Здесь графический образ иллюстрирует содержание ключевого слова *вырос*: «постепенное увеличение размера букв становится своеобразной иллюстрацией того, как *подростал* щенок» [Гаранина 1998: 11; курсив наш. – В. М.].

«Заговорить» и стать своеобразной иллюстрацией содержания слов *длинный, громадный* может длина слова; с этой целью писатели и поэты нередко составляют сверхсложные неологизмы (вспомним, к примеру, «гремучую в двадцать жал змею двухметровостую» в одном из стихотворений В. В. Маяковского). Ещё более сложный изобразительный эпитет составлен А. Вознесенским: *Против кого ты прёшь? Против громады, Эрнст! Против четырёхмиллионопятьсотсорокасемитысячвосемьсотдвадцатитрёхквadratнокилометрового чудища*. Определение находится в функциональном соответствии с ключевым словом *громада*: оба изображают одно и то же.

Ещё одним приёмом графической образности представляет собой замена графемы сходным по форме символом или рисунком, отвечающим содержанию слова или текста. Подобную замену можно считать особым случаем метафоризации; назовём такие метафоры **графическими**. Вот как, например, можно с помощью указанного приёма написать ставшее нарицательным имя сказочно богатого последнего царя Лидии:

CRE\$U\$

Знак \$ в данном контексте является двуплановым по своему содержанию. В первом (основном) своем плане данный знак функционально равнозначен букве S. В буквальном (фоновом) плане знак \$ является символом доллара, денег, богатства.

Графические метафоры довольно активно используются при художественном оформлении вывесок, рекламных текстов, афиш. К примеру, в рекламе оправ для очков буквы *о* «выполнены в форме рекламируемого предмета» [Дзякович 1998: 143], в названии кафе «ПОДКОВА» вместо буквы *П* использован рисунок подковы, буква *X* в слове «ПАРИКМАХЕРСКАЯ» на соответствующей вывеске заменена изображением раскрытых ножниц, в надписи «СОЮЗПЕЧАТЬ» функцию графемы *A* выполняет изображение звёздочки; в названии футбольного клуба «РОТОР» буквы *о* часто заменяются изображением оптического прицела.

Приём графической метафоризации имеет историческую опору: в старинных книгах тексты начинались особыми художественно выполненными заглавными буквами (так называемыми **буквица**ми), иногда выполненными в виде рисунка (изображения рыбы, птицы, диковинного зверя и т. д.).

Используемые в изобразительной функции средства графической, а также рассмотренной выше звуковой образности выражают то, что вполне может быть выражено посредством дескриптивной лексики (в частности, слов, обозначающих звуки и оптические параметры объектов), поэтому не только словесные, но также звуковые и

графические образы следует считать вспомогательными по отношению к художественному образу.

Каково назначение рассмотренных средств речевой образности в языке? Видимо, с помощью таких средств художественная речь пытается «преодолеть коренное свойство языкового знака и построить словесную художественную модель, как в изобразительных искусствах, по иконическому принципу» [Лотман 1970: 72].

Одним из приёмов художественного изображения считается **стилизация**. Специалистами, однако, подчёркивается её особый статус в образной системе текста: «Образность литературного произведения двупланова», – полагает В. Е. Хализев. Первый план представлен «цепью словесных обозначений “внесловесной” реальности», второй – речью как «предметом изображения», то есть «кому-то принадлежащими и кого-то характеризующими высказываниями» [Хализев 1999: 99; ср. также Дрёмов 1956: 177]. Как известно, приём стилизации основан на воспроизведении (или имитации) определенных фонетических, лексических, грамматических и других особенностей («колорита») речи той эпохи, местности, социальной, возрастной, профессиональной или национальной группы людей, о которых ведётся повествование [ср.: Ефимов 1957: 72; Троицкий 1964: 169, 178 и 193]. Однако *изображение речи не изображает самого говорящего*; так, речевая характеристика («речевой портрет») следующих двух персонажей И. С. Тургенева ничего не говорит об их внешности (к примеру, цвете глаз, росте etc.), хотя и несёт определённую информацию о социальном статусе, характере, культурном уровне и т. д.:

Михрюткин. А отчего это у тебя коренная ушами трясёт — устала, что ли, она — вишь, на каждом шагу встряхивает?

Ефрем (оборачиваясь вполвину). Какая лошадь ухми трясёт?

Михрюткин. Коренная, разве не видишь?

Ефрем. Коренная ухми трясёт?

Михрюткин. Да-да, ушми.

Ефрем. Не знаю, отчего она ухми трясоти будет. Разве от мух.

Михрюткин. От мух лошадь всей головой трясёт, а не одними ухми.

Видимо, имеет смысл подразделить словесные изображения на прямые («иконические», апеллирующие к сенсорике) и косвенные. Для прямого изображения используются: 1) план содержания дескриптивных слов: а) их значения; б) их значения и внутренние формы (взаимодействие которых лежит в основе словесных образов); 2) план выражения: а) звучащей речи (в звуковых образах); б) письменной речи (в графических образах). Приёмом косвенного словесного изображения можно считать стилизацию.

### 13. 2. Эпитеты

**Эпитет** [ср. греч. *epitheton* ‘приложенное, прибавленное’], в узком понимании этого термина, представляет собой определение, подчинённое задаче художественного изображения объекта, его образной интерпретации:

Гряды **синеющих** холмов

И груды **белых** облаков

На фоне **мраморного** неба.

Если из этой стихотворной надписи на одной из акварелей М. Волошина убрать все цветные эпитеты и звуковую анафору (*гряды — груды*), стихотворение превратится в простую надпись (название акварели: «Холмы и облака на фоне неба»), то есть перестанет быть художественным текстом. Этот простой эксперимент показывает, насколько велика роль образных определений в художественной, в частности поэтической речи.

Активность использования эпитетов варьируется от эпохи к эпохе, от автора к автору. В качестве примера обильного использования художественных определений приведем фрагмент одного из стихотворений А. С. Пушкина:

Редет облаков **летучая** гряда;

Звезда **печальная, вечерняя** звезда,

Твой луч осеребрил **увядшие** равнины,

И **дремлющий** залив, и **черных** скал вершины...

«В поэзии 20-х годов XIX века, — справедливо отмечает Б. В. Томашевский, — всякая *дева* бывала непременно *юная*, *нежная* или *милая*, всякий *сумрак* — *таинственный* [Томашевский 1996: 59]. Активно использовали эпитеты и поэты серебряного века. Образные определения в изобилии встречаем, к примеру, у А. Блока, М. Волошина. Приведём случай явно нарочитого **нагнетания эпитетов** в одном из стихотворений К. Бальмонта:

Ангелы опальные,  
Светлые, печальные,  
Блески погребальные  
Тающих свечей, —  
Грустные, безбольные,  
Звоны колокольные,  
Отзвуки невольные,  
Отсветы лучей, —  
Взоры полусонные,  
Нежные, влюбленные,  
Дымкой окаймленные  
Тонкие черты.  
То мои несмелые,  
То воздушно белые  
Сладко онемелые  
Легкие цветы.

В использовании эпитетов, следует, однако, знать меру; в противном случае «текст, как яблоня, перегруженная плодами, изнемогает под бременем определений» [Озеров 1972: 371].

Что касается теоретического осмысления и, соответственно, классификации эпитетов, то здесь, к сожалению, следует, видимо, согласиться с авторами изданного в 1979 году словаря эпитетов в том, что «законченной и общепринятой теории эпитета пока не существует» [Горбачевич, Хабло 1979: 3]. Спустя пять лет «отсутствие общей теории эпитета» констатирует А. П. Лободанов [Лободанов 1984: 215]. К этому же выводу в 1997 году приходит И. Б. Голуб, вполне справедливо сетующая на то, что «до сих пор наука не располагает разработанной теорией эпитета, нет единой терминологии, необходимой для характеристики различных видов эпитетов» [Голуб 1997: 139].

Создать классификацию каких-либо объектов означает выявить систему параметров, по которым эти объекты могут быть подразделены. Подразделение эпитетов возможно по следующим параметрам.

По способу обозначения соответствующего признака (прямому либо косвенному — с помощью метафоры, метонимии), то есть по характеру номинации, эпитетам с прямым значением (*желтый луч*, *зеленый лес*) противостоят два типа эпитетов с переносным значением: **метафорические** (*золотой луч*) и **метонимические** (*зеленый шум*). Метонимические эпитеты образуются в результате использования стилистического приема, который именуется **смещением**, ср. *запах белых роз* → **белый** *запах роз*, *шум зелёного леса* → **зелёный** *шум*. Поэтому метонимический эпитет иногда называют **смещённым**.

Некоторые учёные ограничивают состав эпитетов только одним номинативным типом. Так, в «Поэтическом словаре» А. П. Квятковского читаем: «Эпитет... — в собственном смысле, образная характеристика какого-либо лица, явления или предмета посредством выразительного *метафорического прилагательного*. Как художественную деталь эпитет нельзя смешивать с определительными прилагательными. Например, прилагательные “белый снег” или “мягкий снег” будут просто предметными и логическими определениями, но в выражениях “сахарный снег” или “лебяжий снег” прилагательные являются эпитетами, потому что они дают дополнительную, художественную характеристику в виде скрытого сравнения...» [Квятковский 1966: 359;

курсив наш. – В. М.]. Дело в том, что Квятковский вводит эпитеты в число тропов, тропы же определяет как «употребление слов, фраз и выражений в переносном, образном смысле» [Квятковский 1966: 312; ср. также Топоров 1990: 520], отсюда – вынужденная подгонка определения эпитетов (как «метафорических прилагательных») под определение тропов. Однако среди примеров, приведённых учёным, находим не только метафорические, но и метонимические эпитеты: *Под нами с грохотом **чугунным** Мосты мгновенные гремят* (А. Фет); *Я из твоих соблазнов затаю **Не влажный** блеск малиновых улыбок*, – *Страдания холодную змею* (И. Анненский), а также эпитеты с прямым значением: *Румяным, **громким** восклицаньем...* (Ф. Тютчев). Как видим, иллюстративная часть словарной статьи противоречит дефиниции. Примерно такую же картину наблюдаем в «Экспериментальном системном толковом словаре стилистических терминов» С. Е. Никитиной и Н. В. Васильевой, где эпитет определяется как «образное определение, обычно выражаемое прилагательным-метафорой» и считается разновидностью тропов, «состоящих в уподоблении одного элемента универсума другому посредством переноса наименования или трансформации значения» [Никитина, Васильева 1996: 154, 155 и 138].

По семантическому параметру выделяют эпитеты цветные (*лазурное небо, янтарный мед*), а также эпитеты, дающие психологическую, поведенческую, портретную характеристику лица либо характеризующие объекты по форме, размеру, температуре и т. д. (именно так сгруппированы эпитеты в словаре эпитетов К. С. Горбачевича и Е. П. Хаблю). Подробная смысловая классификация эпитетов в стилистике не практикуется, поскольку она будет дублировать семантическую классификацию прилагательных, разработка которой является задачей лексикологии.

Основными функциями эпитетов являются изобразительная и оценочная (*золотой век, серебряный век*). Известны так называемые **тавтологические** (термин А. Н. Веселовского), или **плеонастические** (термин А. П. Лободанова) эпитеты, суть которых «состоит в амплификации значения определяемого имени посредством повторения в определяющем основного признака определяемого» [Лободанов 1984: 218]: *белый снег, голубое море* и др. Поскольку эпитеты этого функционального класса служат усилению определённого признака, их логичнее назвать **эмфатическими**.

В рамках структурной классификации принято выделять эпитеты **простые** (*дремучий лес*) и **сложные** (*пшенично-жёлтые усы, черногривый конь*). Сложные эпитеты представлены полиосновными прилагательными.

Сложный эпитет используется прежде всего как средство свертывания (сокращения):

1) сравнений: *белый, как снег* → *белоснежный*; *жёлтый, как пшеница* → *пшенично-жёлтый*;

2) цепочки эпитетов: *грустная сырая погода* → *грустно-сырая погода* (Н. В. Гоголь);

3) конструкций со значением принадлежности: *конь с чёрной гривой* → *черногривый конь*, *Урал с непроходимыми лесами* → *Урал непроходимолесый* (В. В. Маяковский). А. Н. Веселовский совершенно верно полагает, что эпитеты данного типа получили распространение относительно поздно: «Позднему времени отвечают сложные эпитеты, сокращённые из определений (то есть из цепочек эпитетов. — В. М.)... и сравнений» [Веселовский 1989: 70].

Как пример словообразовательного курьёза приведём **сверхсложный** эпитет, составленный Ф. П. Поликарповым (XVIII в.): *хвалебночиннонебесноземнотрисвятовоспеваемый*.

По степени освоенности языком эпитеты подразделяются на общеязыковые и индивидуально-авторские. Характерными признаками **общеязыковых** эпитетов принято считать воспроизводимость и «неоднократность употребления» (К. С. Горбачевич, Е. П. Хаблю): *белая береза, лазурное море, черногривый конь*. **Индивидуально-авторские**

эпитеты представляют собой, по В. М. Жирмунскому, «новые и индивидуальные определения» [Жирмунский 1977: 359-360]: *колючие звезды* (К. Паустовский), *нецензурная погода* (А. П. Чехов).

По степени устойчивости связи с определяемым словом эпитеты можно подразделить на **свободные** (*белоснежная скатерть, синие глаза*) и **постоянные**, образующие с определяемым словом «фразеологическое клише» (В. М. Жирмунский): *туманный Альбион, светлое будущее, святое евангелие*.

Отличительная особенность постоянного эпитета — алогизм некоторых его употреблений, на что указывают многие ученые (А. Н. Веселовский, Ф. Миклошич, И. В. Шталь). Такой алогизм может носить игровой, нарочитый характер. Так, в одном телерепортаже говорилось о *жёлтых водах г о л у б о г о Дуная*. Приведем пример из современной разговорной речи. О нашкодившем африканце было совершенно серьезно сказано: *Взяли его под белы руки и из ресторана вывели*. Встречаем этот приём языковой игры и в художественной речи:

Недавно Володьке Гусеву припаяли на суде. Его признали отцом младенца с обязательным отчислением третьей части жалованья. Г о р е молодого **счастливого** отца не поддаётся описанию.

М. Зощенко

Значение постоянных эпитетов может расходиться с реальностью: они могут обозначать давным-давно утерянные объектом, ныне уже не свойственные ему качества. Вдумаемся, к примеру, в смысл словосочетаний *святая Русь, Москва златоглавая*.

Здесь отметим, что эпитет может быть употреблён и без определяемого слова; этот стилистический приём называется **антономасией**, или **антономазией** [греч. *antonomasia* ‘переименование’]. Условие успешности данного приёма — достаточная прочность ассоциативных связей между эпитетом и определяемым словом. Приведем пример из стихотворения А. Блока «Люблю высокие соборы...»:

И тихо, с измененным ликом,  
В мерцаньи мертвенных свечей,  
Бужу я память о **Двуликом**  
В сердцах молящихся людей.

Квинтилиан определяет антономасию как «эпитет, который после устранения определяемого слова получает значение имени» [Античные теории... 1996: 236; ср. Потебня 1990: 176]: *серый* (о волке), *косой* (о зайце), *нечистый* или *лукавый* (о чёрте, дьяволе).

Следует заметить, что выразительным, стилистически значимым может стать отсутствие не только определяемого, но и определения — как, например, в следующей частушке:

Сидит милый на крыльце  
С **выраженьем** на лице.

При стилистическом подразделении принято выделять **разговорные** эпитеты (*цветастая радуга, ангельский характер, непролазный лес*), **газетные** (*солнечный Узбекистан, прогневший режим*). В целом эпитеты довольно однородны в стилистическом отношении, поскольку составляют принадлежность художественной речи (речи книжной) и, следовательно, имеют книжный оттенок. Среди **книжных** эпитетов отдельно отметим **поэтические** эпитеты (*легкокрылые мечты, мятежная душа*). В художественной речи встречаются и так называемые **народно-поэтические** эпитеты — эпитеты фольклорного происхождения, освоенные литературным языком (*красна девица, гусли звончатые*).

**Фольклорные** эпитеты, свойственные устному народному творчеству, стоят за пределами литературного языка и его носителями не употребляются: *жито ядренистое, камешочки троеразные, рожь ужинистая, чужа-дальняя сторона, шапка чернobarхатная, солнышко восхожее*.

Приметами и фольклорного, и народно-поэтического эпитета являются употребление в краткой форме не только в функции сказуемого, но и в функции согласованного определения (*красна девка*), сдвиг ударения (*сердце ретив<sup>3е</sup>, чара зелен<sup>о</sup> вина*), особое (отличное от общеязыкового) значение и, соответственно, лексическая сочетаемость: *белая заря, пташечка плакучая* (о кукушке) [Горбачевич, Хабло 1979: 7].

Рассмотрим возможности количественной характеристики эпитетов.

Несколько образных определений, «дополняющих друг друга» [Веселовский 1989: 69] и дающих «разностороннюю характеристику объекта» [Galperin 1977: 161], образуют **цепочку эпитетов**: *Курорт, великолепный песчаный пляж, золотистые ароматные сосны* (В. Кожевников). Сосны охарактеризованы по параметрам «цвет» и «запах». Двойной эпитет, дающий двухаспектную характеристику, иногда называют **вилкой**.

Длина цепочки может составлять три единицы: *За окнами шел **игольчатый льдистый мелкий** снег* (С. Н. Сергеев-Ценский). «Я заметил, — пишет Л. Озеров, — что эпитеты имеют обычай сбиваться в кучу, особенно часто в тройки; тройчатки (разрядка наша. — **В. М.**) эпитетов. Редко они бывают полноценны, часто один ведет за собой другой и третий. Но дела всем троим не находится. Эпитет — не артельное понятие. Он — солист» [Озеров 1972: 385]. Этого же мнения придерживается и А. Блок. Вот что он пишет о стихах одного молодого поэта: «И невозможно нагромождать эпитеты: «осенний бледный тихий день» [Блок 1962, т. 5: 158]. Однако сам Блок может выстроить цепочку и из четырех эпитетов:

**Страстная, безбожная, пустая,  
Незабвенная, прости меня!**

Цепочки определений, подобные рассмотренным выше, создаются в результате применения приёма, который называется **нанизыванием эпитетов**.

Эпитеты в цепочке, которая представляется автору слишком длинной, громоздкой, не отвечающей требованиям размера (в стихотворном тексте), — могут быть разделены различного рода вставками (иногда фигура вставки именуется **тмезисом** [ср. греч. *tmesis* ‘рассечение’]):

Где наша первая встреча,  
**Яркая, острая, тайная**  
В летний тот памятный вечер  
**Милая, словно случайная?**  
Е. Белогорская

Ещё один способ сократить ряд эпитетов – замена одного из них однокоренным абстрактным существительным (так называемое **отвлечение эпитета**), ср., например, *холодные бледные осенние облака* и *холодность бледная осенних облаков* (К. Бальмонт), *тяжёлые чёрные косы* и:

Ты белых лебедей кормила,  
Откинув **тяжесть черных кос...**  
Я рядом плыл; сошлись кормила;  
Закатный луч был странно кос.

В. Я. Брюсов

Отвлечение эпитета ведёт к насыщению текста абстрактными именами; именно поэтому активное использование этого приёма при описании, к примеру, пейзажа даёт «не картину, а смутное, туманное ощущение восприятия какой-то картины» [Шамота 1958: 149]:

Ты помнишь: мачты сонные,  
Как в пристанях Лорэна,  
Вносились из туманности  
Речной голубизны  
К эфирной осиянности,  
Где лунная сирена  
Качала сребролонные  
Немеющие сны.

Вяч. Иванов

Сочетание с фигурами повтора дает следующие разновидности эпитетов.

1. **Тавтологический** эпитет, повторяющий корень опорного слова:

Я черничка молода —  
Келью раскачу,  
Монастырь весь разорю;  
**Старых старушек**  
Вон повыгоняю,  
**Молодых молодухек**  
Понапущаю  
Посиденки соберу  
И веселье заведу...

Русская народная песня

Такие эпитеты «усиливают, подчеркивают какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета» [Веселовский 1989: 59]. Как известно, тавтологический эпитет характерен для фольклора. Встречаем эту разновидность образного определения и в текстах, стилизованных под фольклор:

Ох ты, горе горькое!  
**Скука скучная,**  
Смертная!

А. Блок

2. Так называемый **сквозной** эпитет (термин Н. Ф. Познанского), повторяющийся при нескольких опорных словах: *Застенчивый укор | застенчивых лугов, | застенчивая дрожь | застенчивейших роц...* (А. Вознесенский); *Ночь, белой лилией провеяв, взлетает точно белый лебедь, И исчезает белой феей, так по-весеннему бела* (И. Северянин). Сквозной эпитет может пронизывать довольно значительный фрагмент текста:

Это был **длинный** человек, с **длинным** лицом, с **длинным** носом, **длинными** волосами, прямыми прядями падавшими на **длинную** шею, **длинными** руками. Халат у него был **длинный**, охваченный кругом **длинным** поясом с **длинными** кистями. Это до такой степени было поразительно, что самый кабинет его и всё, что в нём было, казалось необыкновенно **длинным**.

М. Е. Салтыков-

Щедрин

Выше шла речь об эпитетах в узком понимании этого термина — как о красочных прилагательных, «оттеняющих» (П. А. Вяземский) существительное. При широком понимании в разряд эпитетов попадают наречия (приведем пример из «Общей реторики» Н. Ф. Кошанского: *непостижимо тайное провидение*, ср.: *непостижимое провидение*), имена существительные (*волшебница-зима*) и даже деепричастия (*Волны несутся, гремя и сверкая*). Сосуществование столь различных трактовок приводит к тому, что и в лингвистике, и в литературоведении «понятие “эпитет” является в высшей степени зыбким и неустойчивым» [Жирмунский 1977: 355].

Узкого понимания эпитетов придерживаются такие учёные, как А. Н. Веселовский, К. С. Горбачевич и Е. П. Хабло, А. П. Евгеньева, В. М. Жирмунский, А. П. Квятковский, В. В. Краснянский; различных вариантов широкого — Г. Л. Абрамович, Л. А. Булаховский, И. Б. Голуб, Б. В. Томашевский. Широкая трактовка эпитетов очень характерна для германистов (И. В. Арнольд, Ю. М. Скребнев и др.), что представляется вполне логичным, поскольку в английском языке, в отличие от русского, имена прилагательные не вполне чётко противопоставлены по своим морфологическим признакам словам иной частеречной принадлежности. В английском языке распространены и так называемые **фразовые эпитеты** — предложения или словосочетания, «графически, интонационно и синтаксически уподобленные слову»: *I-am-not-that-kind-of-girl look; Shoot'em-down tipe; To produce facts in a Would-you-believe-it kind of way etc.* [Арнольд 1990: 92]. Именно поэтому здесь становится возможным определять

эпитет как «с л о в о или о б о р о т (phrase), дающие характеристику лица, предмета, понятия или явления» [Мосткова и др. 1967: 35; разрядка наша. – В. М.].

Как известно, оба подхода имеют длительную традицию. Для русского языка более целесообразным представляется узкое понимание, поскольку художественные определения подчинены обозначению признаков, а именно для их номинации предназначены в нашем языке прилагательные.

### 13. 3. Стилизация и пародия

Объект стилизации («чужая речь») очень точно и лаконично определил ещё М. М. Бахтин [Бахтин 1979: 214-215], функцию – Л. В. Щерба, отметив, что посредством стилизации художественные тексты «р и с у ю т всё то разнообразие разговорных, социальных и отчасти и географических диалектов, которые объединяет... данный язык. Через язык р и с у е т с я та социальная среда, к которой принадлежат действующие лица» [Щерба 1958: 119; разрядка наша. – В. М.]. Обобщая эти два наблюдения, определим **стилизацию** как воспроизведение особенностей (или «колорита») чужой речи в изобразительных целях.

Виды стилизации выделяются в соответствии с её изобразительными функциями. Здесь необходимо заметить, что каждый из таких видов, взятый отдельно, специалистам известен, однако достаточно подробной непротиворечивой типологии мы до сих пор не имеем, что, на наш взгляд, связано с некоторой неясностью в соотношении таких понятий, как стилизация и пародия. Ниже представлена попытка систематизировать основные категории, связанные с феноменом стилизации.

Палитра стилизационных средств русского языка достаточно богата, чтобы изобразить речь любой эпохи, местности, любой социальной, возрастной, профессиональной, национальной группы людей, о которых ведётся повествование. Так, средства **исторической стилизации** используются при изображении событий, имевших место в прошлом; с этой целью широко привлекаются историзмы и архаизмы, относящиеся к изображаемому времени, реже — соответствующие архаичные словоформы. Разновидностью данного приёма является так называемая **архаизация** — подтип исторической стилизации, изображающий события далёкого прошлого. В качестве примеров архаизации могут быть названы такие произведения А. С. Пушкина, как стихотворения «Пророк» и «Песнь о вещем Олеге», трагедия «Борис Годунов»:

Ц а р ь. Мне свейский государь  
Через послов союз свой предложил;  
Но не нужна нам чуждая помощь;  
Своих людей у нас довольно ратных,  
Чтоб отразить изменников и ляха.

Для создания **местного колорита** (калька французского термина *couleur locale*, изредка встречающегося и в русских научных текстах) обычно употребляются диалектизмы. Диалектную лексику в целях стилизации речи донских казаков активно использовали М. А. Шолохов (например, в романе «Тихий Дон»), Н. Сухов (в романе «Казачка»): *Свернули во двор к жалмерке Федюниной – солдатке Устинье*. В сценической речи иногда практикуется стилизация диалектного произношения – «прежде всего в спектаклях из жизни русской деревни, в ролях крестьян дореволюционной России и современных сельских жителей» [Кузнецова 1981: 193].

**Национальный колорит** создается посредством привлечения экзотизмов, или ксенизмов [ср. греч. *xenos* ‘чужой’] — слов, используемых при описании обычаев, особенностей быта, явлений из жизни других народов (*шалвары, гурия, мокасины, вигвам* и др.). Примеры стилизации этого типа — «Песнь о Гайавате» Г. У. Лонгфелло (русский перевод И. А. Бунина), рассказ «Сон Макара» В. Г. Короленко: *На старике [якуте] была*



*рваная сона, большой ухастьый бергес, тоже рваный, кожаные старые штаны и рваные телячы торбаса.*

Разновидностью национального считается **восточный**, или **ориентальный** [лат. *orientalis* ‘восточный’] колорит. Приведём пример из «Восточной сказки» В. Г. Короленко:

В стране, – говорил он, – где цветёт лотос и священная река катит свои воды, не было браминов, более мудрых, чем Дарну и Пурана. Никто не изучал шастры лучше, и никто не погружался глубже в древнюю мудрость вед.

При изображении речи иностранца имитируются акцент, макароничность речи, типичные речевые ошибки. Герои рассказа И. С. Тургенева «Смерть», проезжая мимо погибшей дубовой рощи, ведут следующий диалог:

– Mein Gott! Mein Gott! – восклицал на каждом шагу фон-дер-Кок. – Што са шалость! Што са шалость!

– Какая шалость? – с улыбкой заметил мой сосед.

– То ист как шалко, я скасать хотел. (Известно, что все немцы, одолевшие наконец нашу букву «люди», удивительно на неё напевают).

Замечательный пример стилизации ломаной русской речи немца – рассказ Эдгара По «Ангел необъяснимого» (русский перевод И. М. Бернштейн).

**Профессиональный колорит** создается посредством специальной терминологической лексики, а также профессионализмов (элементов профессионального жаргона). Примеры использования морских терминов с целью стилизации этого типа — «Морские рассказы» К. Н. Станюковича, повесть «Фрегат “Надежда”» А. Бестужева-Марлинского:

Один багор удачно вцепился в руль-тали, по шторм-трапу с горем пополам взобрались наши пловцы, чуть не утопленники, на ют. Пустую шлюпку мигом опрокинуло вверх дном, и через четверть часа на бакштове остался лишь один обломок шлюпочного форштевня.

С целью профессиональной стилизации активно используются метафоры, созданные на основе терминов и профессионализмов:

Эй, славяне, что с Кубани,  
С Дона, с Волги, с Иртыша,  
**Занимай высоты** в бане,  
**Закрепляйся** не спеша!

А. Т. Твардовский

Для создания профессионального колорита могут быть привлечены не только лексико-фразеологические, но и синтаксические средства. Так, по наблюдениям Д. Н. Шмелёва, «характерно употребление страдательных и безлично-страдательных конструкций при описании действий каких-либо официальных лиц или учреждений, как бы вводящее в атмосферу их деятельности. Например, Чехов неоднократно применяет эти конструкции в рассказе “В суде”, где изображается заседание окружного суда: “К разбирательству было приступлено немедленно, с заметной спешкой”; “К двум часам было сделано многое”; “Были допрошены две бабы, пять мужиков и урядник...” и т. п.» [Шмелёв 1964: 90].

На стилизации разговорного языка, предполагающей активное использование разговорных слов и конструкций, построены драматические произведения.

Имитация народно-разговорной речи лежит в основе **сказового стиля** [ср.: Троицкий 1974: 180]; в качестве примера назовём книгу сказов «Малахитовая шкатулка» П. П. Бажова, в основу которой положен уральский фольклор [подробнее см.: Гельгардт 1958]. В некоторых своих произведениях сказовый стиль использовали Н. В. Гоголь (в цикле повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки»), А. Т. Твардовский (в поэме «Василий Тёркин»), Н. С. Лесков (в повести «Очарованный странник», в «Сказе о тульском Левше и о стальной блохе») и др.

**Просторечный колорит** достигается за счёт привлечения просторечной лексики, а также просторечных словоформ и оборотов:

— Послушайте, Аграфёна Степановна, как я собственно желаю решить судьбу насчёт своего сердца, так не побрезгуйте нониче ко мне на чашку кофию – притом же моя тётенька будут.

— Очинно приятно, — отвечала Груша и обещала быть беспременно.

В. Крестовский

Как видим, «всякий, кто спонтанно употребляет слова и выражения, характерные для той или иной социальной среды, вольно или невольно заявляет о своей принадлежности к данной среде» [Балли 2001: 238]. Элементы просторечия в целях стилизации активно использовали писатели-сатирики 20–30 гг. XX в. (А. Аверченко, М. Зощенко, И. Ильф и Е. Петров).

**Объектом изображения при стилизации может выступить не только язык той или иной «социальной среды», но и речь отдельного лица.** Имитация определённого идиолекта лежит в основе жанра **подражания**. Как пример шутливой имитации стиля и тематических пристрастий Григория Остера приведём стихотворение Евг. Лесина «Первый полезный совет», написанное в указанном жанре; рядом для сравнения помещён один из текстов Г. Остера, извлечённый нами из его книги «Вредные советы»:

Если вам случайно поезд Прищемил дверьми башку, Машиниста не зовите, Не кричите что есть сил. А спокойно вслед бегите, Вдоль по насыпи бегите, Потому что очень скоро Тоже будет остановка, Где вы сможете сойти. Е. Лесин	Если гонится за вами Слишком много человек, Расспросите их подробно Чем они огорчены? Постарайтесь всех утешить, Дайте каждому совет, Но снижать при этом скорость Совершенно ни к чему. Г. Остер
---	---

В жанре подражания писали А. С. Пушкин (цикл «Подражаний Корану»), М. Ю. Лермонтов («Подражание Байрону»), Н. А. Некрасов («Подражание Шиллеру») и др. Объектом имитации в этом случае чаще всего становится стиль признанных образцов классической литературы, поэтому данный жанр, как правило, обращён к прошлому. От жанра подражания следует отличать **стилистическое эпигонство** – своего рода стилистический плагиат, когда автор, не имеющий собственного стиля, пытается присвоить чужой.

Список стилизационных типов, выявляемых по «объектам стилизации» [Бельчиков 1997: 539], носит практически открытый характер. Мы рассмотрели лишь те из них, которые получили терминологическое отражение, то есть наиболее частотные и значимые.

**Средства стилизации могут вводиться в текст следующими двумя способами.**

1. Через авторскую речь. К примеру, в рассказе И. С. Тургенева «Хорь и Калиныч» читаем: *В Орловской губернии последние леса и площадь исчезнут лет через пять, а болот и в помине нет...* ««Площадями», — поясняет Тургенев в примечании, — называются в Орловской губернии большие сплошные массы кустов; орловское наречие отличается вообще множеством своеобразных, иногда весьма метких, иногда довольно безобразных, слов и оборотов».

При этом способе нередко применяется приём имитации чужой речи через собственную (так называемый **приём речевой маски**). Так, в разговорной речи с целью игровой или иронической «маскировки» могут быть использованы просторечные и диалектные вкрапления [см.: Русская разговорная речь 1983: 180–186]; в качестве примера приведём следующую сцену из комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль»:

П р а в д и н (взяв книгу). Это грамматика. Что же вы в ней знаете?

М и т р о ф а н. Много. Существительна да прилагательна...

П р а в д и н. Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное?

М и т р о ф а н. Дверь, котора дверь?

П р а в д и н. **Котора дверь!** Вот эта.

М и т р о ф а н. Эта? Прилагательна.

П р а в д и н. Почему же?

М и т р о ф а н. Потому что она приложена к своему месту. Вот у чулана неделю дверь стоит еще не повешена: так та покамест существительна.

С т а р о д у м. Так поэтому у тебя слово дурак прилагательное, потому что оно прилагается к глупому человеку?

М и т р о ф а н. И ведомо.

Речевую маску носителя просторечия используют и писатели – например, М. Зощенко:

И действительно, граждане, взять хотя бы для примера нашего слесаря Петра Антоновича Коленкорова. Человек пропал буквально и персонально. И вообще жил как последняя курица. По будням после работы ел и жрал. А по праздникам напивался Пётр Антонович до крайности. Беспредельно напивался. И в пьяном виде дрался, вола вертел и вообще пьяные эксцессы устраивал. И домой лёжа возвращался.

Приёмом речевой маски «рассказчика из народа» активно пользуются авторы, пишущие в сказовом стиле.

2. Через речь п е р с о н а ж е й. Средства языка, используемые для речевой характеристики персонажа, иногда именуют **характерологическими**. Приведём пример из рассказа А. П. Чехова «Унтер Пришибеев»:

— Погодите, вы еще успеете дать показание, — говорит мировой, — а теперь пусть Пришибеев продолжает. Продолжайте, Пришибеев!

— Слушаю-с! — хрипит унтер. — Вы, ваше высокородие, изволите говорить, не мое это дело народ разгонять... Хорошо-с... А ежели беспорядки? Нешто можно позволять, чтобы народ безобразил? Где это в законе написано, чтоб народу волю давать? Я не могу позволять-с. Ежели я не стану их разгонять, да взыскивать, то кто же станет? Никто порядков настоящих не знает, во всем селе только я один, можно сказать, ваше высокородие, знаю, как обходиться с людьми простого звания, и, ваше высокородие, я могу всё понимать. Я не мужик, я унтер-офицер, отставной каптенармус, в Варшаве служил, в штабе-с, а после того, изволите знать, как в чистую вышел, был в пожарных-с, а после того по слабости болезни ушел из пожарных и два года в мужской классической прогимназии в швейцарах служил... Все порядки знаю-с. А мужик — простой человек, он ничего не понимает и должен меня слушать, потому — для его же пользы. Взять хоть это дело к примеру... Разгоняю я народ, а на берегу на песочке утопленный труп мертвого человека. По какому такому основанию, спрашиваю, он тут лежит? Нешто это порядок?

Как видим, *речи героев в целях характерологической стилизации часто придаётся внелитературный характер*; именно поэтому в языке художественной литературы понятие нормы, её требования (в области словоупотребления, словоизменения etc.) считаются применимыми прежде всего к а в т о р с к о й речи. Только здесь, по мнению ряда учёных, «язык художественной литературы отличается строгой нормативностью» [Бондалетов и др. 1989: 209], в связи с чем некоторые специалисты предлагают понимать под художественным стилем лишь «авторскую речь в её наиболее общем проявлении» [Баранникова 1974: 64]. Однако при стилизации, как следует из приведённых выше примеров, внелитературные элементы вполне могут быть использованы и в авторской речи.

Как известно, *одним из требований к речи является её ясность (понятность), стилизация же нередко вступает в конфликт с этим требованием*, тем самым ещё более осложняя взаимоотношения художественного текста с литературной нормой. И действительно, при употреблении таких стилизационных средств, как архаизмы и историзмы, элементы жаргона и слэнга, термины, а также диалектизмы, текст часто становится неясным. Читатели (и, соответственно, специалисты) реагируют на это по-разному.

1. П о л о ж и т е л ь н о: «Когда чеховский “генерал” кричит на свадьбе “Бейдевинд! Фок на гитовы!”, нам безразлично, что означают эти ужасные слова...», — считает П. В. Палиевский [Палиевский 1959: 98]. Приведём точку зрения В. Д. Левина: «А всегда ли нам так уж важно точное знание тех реалий, о которых упоминается в произведениях исторического жанра? Нередко достаточно самого общего представления о них да ещё

обязательного ощущения, что это “что-то из того времени”, и слово уже выполняет свою художественную функцию – быть средством исторической стилизации». Использование функционально ограниченной лексики при стилизации оценивается в этом случае «не столько со стороны коммуникативной, сколько со стороны эстетической, стилистической» [Левин 1960: 83 и 82; ср. также Шмелёв 1964: 43].

2. О т р и ц а т е л ь н о: «Что может понять читатель, встречая в повести В. Астафьева “Царь-рыба” слова *ханурики*, *шмонать*, *шавраться*, *надыбать*, *уныкать*, *на тырлах*, *одыбаться*, *трахамудрия?* – задаётся вопросом А. И. Фёдоров [Фёдоров 1985: 53]. В статье «Сказка за сказкой» В. Г. Белинского читаем: «Казак Луганский утверждает, что не должно говорить так: “Казак оседлал лошадь свою как можно поспешнее, посадил товарища своего, у которого не было коня, к себе на круп и следовал за неприятелем, имея его постоянно в виду, чтоб при благоприятных обстоятельствах на него кинуться”, а должно вместо того говорить: “Казак седлал *уторопь*, посадил бесконного товарища *на забездры*, следил неприятеля *в назерку*, чтоб *при спопутности* на него ударить”. Воля его казацкой удали, а мы, люди письменные, равно не понимаем ни *уторопи*, ни *назерки*, ни *набедр*, ни *спопутности*. Переменять же нам Карамзина, Жуковского, Батюшкова, Грибоедова, Пушкина на гувернеров из простонародья в овчинных тулупах и смурых кафтанах — уж поздно» [Русские писатели о языке 1955: 162]. Именно этой читательской оценке соответствует **одно из важнейших правил стилизации**, в соответствии с которым при использовании этого приёма социальные и территориальные «диалекты вводятся в ткань литературных произведений... не полностью, а лишь в очень немногих элементах, являющихся как бы условными намёками на данные диалекты» [Щерба 1958: 119]. Стилизация должна быть «лёгкой и умеренной», – полагает А. В. Алпатов, цитируя как пример нарушения этого правила следующий неудобопонятный отрывок из «Повести о Болотникове» Г. Шторма [Алпатов 1970: 17 и 19]:

В Архангельском соборе отслужили молебен. Царь и бояре – в **зерцалах**, железных **мисюрках** с висящими до плеч сетками и в булатных **наручах** – потекли к воротам. Светловишнёвая **зуфь** шуб мешалась с дымчатой **обьярью** зипунов.

С использованием приёма стилизации связана ещё одна серьёзная теоретическая проблема. Дело в том, что изображение, к примеру, просторечия предполагает употребление в художественном тексте просторечной лексики, просторечных форм и конструкций; при диалектной стилизации в текст попадают диалектизмы, при профессиональной — терминологическая лексика и т. д. Иными словами, **художественная речь эксплуатирует ресурсы в с е г о национального языка**: внелитературные элементы (просторечные, диалектные, жаргонные и др.), а также иноstileвые вкрапления – что, по мнению некоторых учёных, делает художественную речь «разностильной» [Левин 1954: 80]. Указанное обстоятельство, отмечаемое многими специалистами, как известно, является одним из аргументов для исключения языка художественной литературы из стилевой парадигмы литературного языка.

Художественная речь действительно включает внелитературные и иноstileвые элементы, «но в своеобразных комбинациях и в функционально преобразованном виде» [Виноградов 1955: 85]; здесь они используются для «образительных и характерологических целей» [Горшков 2000: 232]. Думается, абсолютно прав был Д. Н. Шмелёв, утверждая следующее: «Как вкрапления иноязычной речи в русский роман не делают этот роман нерусским, так и введение в тексты определённого функционального стиля иноstileвых элементов не может изменить их общей стилистической значимости» [Шмелёв 1977: 32]. Соображения же о том, что «в художественных текстах “встречается всё” и на этом основании “язык художественной литературы” должен быть якобы признан внестилевой структурой, — эти соображения не имеют цены в науке, потому что, очевидно, смешивают языковой стиль и текст» [Головин 1978: 119]. Соответственно, следует, видимо, признать, что использование стилизационных (в частности, характерологических) средств не лишает художественную речь стилевого статуса.

*Изображение объектов при стилизации может быть не только адекватным (нейтральным), но и искажающим.* Искажение может производиться либо с расчётом на комический эффект, либо с целью осмеяния изображаемого объекта; этим двум авторским замыслам соответствуют так называемая комическая стилизация и пародия.

Параметр, по которому типы стилизации членятся на нейтральные и искажающие, можно назвать **модальным**, поскольку он отражает определённое отношение к изображаемому объекту. Параметр классификации стилизационных типов по объектам имитации назовём **содержательным**. Модальные типы как бы накладываются на содержательные, поэтому определённую модальность – нейтральную, комическую либо пародийную – может приобретать л ю б о й из рассмотренных выше содержательных типов стилизации (историческая, просторечная и т. д.).

В качестве примера **комической стилизации** приведём следующий отрывок из рассказа «Антракт» А. Курляндского и А. Хайта, имитирующий стиль радионовостей:

**Голос по радио.** Товарищи! Для того чтобы вы не скучали во время антракта, предлагаем вам послушать шуточные предпоследние известия.

**Первый.** «Случай в лесу». В одном из подмосковных лесов заблудился шестилетний мальчик. На поиски ребенка отправился отряд добровольцев из ближайших деревень. Через двое суток мальчик сам пришел из леса. Добровольцев ищут до сих пор.

**Второй.** «Семья и быт». Необыкновенный ребенок растет в семье счетовода Зуранбаева. Ему всего два месяца, а он уже перемножает в уме пятизначные цифры. К сожалению, результатов умножения никто не знает, поскольку удивительный ребенок ещё не умеет говорить.

**Первый.** «Наука». Интересный случай произошел вчера на Черноморском побережье Кавказа. Известный поэт Вольдемар Шмелев заплыл далеко в море и начал тонуть. Проплывающие мимо дельфины сделали возле него круг, но спасать не стали. Этот случай еще раз доказывает, что дельфины являются мыслящими существами.

**Второй.** «Природа и люди». Восемнадцать дней бушевал пожар в южноамериканском городе Рио-Рита. Местные власти так и не смогли справиться с разбушевавшейся стихией. Неизвестно, сколько бы ещё дней продолжался пожар, если бы жителей города не спасло новое стихийное бедствие — наводнение.

**Первый.** «Происшествия». Научный работник Н. приехала в Москву из Самарканда. На вокзале к ней подошла молодая хорошо одетая женщина, которая впоследствии оказалась некоей Лидией Крыловой. Увидев чемоданы приезжей, Лидия Крылова предложила ей переночевать у себя. Ничего не подозревающая гражданка Н. с радостью согласилась.

Когда наступило утро, «научный работник» Н. исчезла, а вместе с ней — все вещи из квартиры Крыловой. Так было наказано ротозейство.

Как приём комической стилизации может быть использована фигура **парафраз**, состоящая в изменении лексического состава какого-либо выражения или текста, известных адресату: *И пахнет сырой грездой резедонт* (шутливый парафраз, принадлежащий В. В. Маяковскому; у Б. Л. Пастернака: «резедой горизонт»). Здесь следует заметить, что авторский замысел не всегда очевиден, поэтому разведение комической стилизации и пародии нередко представляет сложность. Подтвердим сказанное следующим примером (комической? пародийной?) имитации речи военного из пьесы «Бригадир» Д. И. Фонвизина:

Б р и г а д и р. Глаза твои мне страшнее всех пуль, ядер и картечей. Один их выстрел прострелил уже навывлет моё сердце, и прежде, нежели они меня ухлопают, сдаюсь я твоим военнопленным.

**Пародия** [ср. греч. *parodia* ‘перепев’], изобретателем которой считается греческий поэт Гиппонакт (VI в. до н. э.), может быть определена как функциональная разновидность искажающей стилизации, заключающаяся либо в воспроизведении определённых особенностей речи с целью высмеять её носителя, либо в имитации тех или иных особенностей литературного произведения с целью высмеять его автора. Таким образом, этот приём «представляет собой средство раскрытия внутренней несостоятельности того, что пародируется» [Пропп 1997: 100-101; ср. также Жирмунский 1996: 168; Квятковский 1966: 195]. Здесь необходимо подчеркнуть, что литературное

произведение (а также стиль, жанр или литературное направление) – это лишь один из возможных объектов пародии; такую пародию принято именовать **литературной**. Так, объектом знаменитой литературной пародии М. Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (1605-1615) является рыцарский роман. На самом же деле объектом пародирования может стать «решительно всё: движения и действия человека, его жесты, походка, мимика, речь...» [Пропп 1997: 100], даже отдельные слова, интонации и особенности произношения. Как известно, термин *пародия* используется в двух значениях: 1) ‘жанр сатирической речи’; 2) ‘приём такой речи’; во втором из указанных значений употребляется также термин *пародирование*.

Отличительной чертой пародирования является нарочито неумеренное, амплифицирующее нагнетание пародируемых элементов (например, архаизмов, диалектизмов etc.) – как, например, в приведённом ниже карикатурном изображении крестьянской речи:

Инда взопрели озимые. Рассупонилося солнышко, расталдыкнуло свои лучи по белу светушку. Понюхал старик Ромуальдыч свою портянку и аж заколдобился.

И. Ильф и Е. Петров

Рассмотрим перевод следующего стихотворения бельгийского писателя-символиста Мориса Метерлинка, выполненный В. Я. Брюсовым:

И под кнутом воспоминанья  
Я вижу призраки охот.  
Полузабытый след ведёт  
**Собака** секретного **желанья**.  
Во глубь забывчивых лесов  
Лиловых **грёз** несутся **своры**,  
И стрелы жёлтые – укоры –  
Казнят **олений** лживых **снов**.

Повод для читательской иронии в этом стихотворении даёт, по мнению В. В. Жирмунского, «характерная для молодого Метерлинка иррациональная, необычная образность» [Жирмунский 1996: 170], по мнению В. И. Новикова – «генитивная “зоологическая” метафора» [Новиков 1989: 402]. Уточним: для русского языка абсолютно чужды такие метафоры; думается, что именно это обстоятельство и сделало перевод В. Я. Брюсова объектом следующей известной пародии:

На небесах горят паникадила,  
А снизу – тьма.  
Ходила ты к нему иль не ходила?  
Скажи сама!  
Но не дразни **гиену** **подозренья**,  
**Мышей** **тоски**!  
Не то смотри, как **леопарды** **мщенья**  
Острые клыки!  
И не зови **сову** **благоразумья**  
Ты в эту ночь!  
**Ослы** **терпенья** и **слоны** **раздумья**  
Бежали прочь.  
Своей **судьбы** родила **крокодила**  
Ты здесь сама.  
Пусть в небесах горят паникадила.  
В могиле – тьма.

Приём использования зооморфных генитивных метафор показался Вл. Соловьёву, автору приведённого стихотворения, неудачным, и он «подчеркнул» этот приём посредством обильного нагнетания. Такое амплифицирующее, до абсурда настойчивое подчёркивание иногда именуется **обнажением приёма** (термин введён В. Б. Шкловским). С целью обнажения приёма активно используется, в частности, повтор словосочетаний и фраз с небольшими вариациями – так называемая **эпимона** [греч. *epimone* ‘упорство,

постоянство’], или **эпифонема** [греч. *epi* ‘после’, *phonema* ‘звук’]. Вот как употребляет эту фигуру речи К. С. Аксаков, пародируя стиль повести «Двойник» Ф. М. Достоевского:

Приёмы эти схватить не трудно; приёмы-то эти вовсе не трудно схватить; оно вовсе не трудно и не затруднительно схватить приёмы-то эти. Но дело не так делается, господа; дело-то это, господа, не так делается; оно не так совершается, судари вы мои, дело-то это. А оно надобно тут, знаете, и тово; оно, видите ли, здесь другое требуется, требуется здесь тово, этово, как его — другово. А этово-то, другово-то и не имеется; таланта-то господа, поэтического-то, господа, поэтического-то, господа, таланта, этак художественного-то и не имеется. Да вот оно, оно самое дело-то, то есть, настоящее вот оно как; оно именно так.

Некоторые учёные считают, что литературная пародия имеет «прикладное, практическое значение как средство “отучить” того или иного писателя от свойственных ему особенностей стиля», и в этом отношении пародия «имеет много общего с критической статьёй»: «она не только показывает, что в пародируемом произведении, авторе, направлении или жанре слабо, ошибочно или порочно, но показывает это, *осмеивая*, доводя до шаржа, до карикатуры отдельные элементы пародируемого» [Берков 1957: 252 и 253]; в таком понимании пародия представляет собой «критическое исследование стиля», «пародийную рецензию» [Новиков 1976: 194 и 203], «форму литературной критики» [Сарнов 1984: 108].

Поводом для пародии нередко становятся номинативные средства, используемые (в сравнении с некоторой усредненной общеязыковой нормой) излишне активно; такие средства, ставшие характеристикой определённого идиостиля, иногда именуется **стилевыми маркёрами** [ср.: Белянин 1996: 203-204; Enkvist 1978: 176]. Считается, что «особенно трудно пародировать стили, лишённые резких характерологических признаков. <...> И наоборот: чем определённое, заметнее выражены характерные языковые особенности пародируемого произведения, индивидуального стиля и т. п., тем легче их выделить, утрировать, представить в комическом виде в пародии» [Горшков 2000: 232], тем самым подчёркивая «противоречие между изображаемым стилем и эстетической нормой» [Новиков 1978: 26]. Так, некоторая усложнённость синтаксических конструкций, характерная для стиля Л. Н. Толстого, послужила поводом для появившейся в 1909 г. пародии П. Пильского «Царство Божие не в конституции»:

...И то, что это была конституция, т. е. то, что 9/10 людей, живущих на земле, считают единственно важным и единственно почетным, а не Царство Божие, т. е. то, что на самом деле единственно важно и единственно полезно потому, что единственно важно и единственно полезно Божеское, а не человеческое, или то, что кажется людям оно человеческим, — и сделали то люди, собравшись несколько сот тысяч человек на одном небольшом пространстве земли, стали убивать друг друга, т. е. делать то, что называется конституцией, потому что то, что называется конституцией, есть то, что люди считают конституцией.

Б. Сарнов совершенно справедливо отмечает: «Известно, что легче всего пародировать поэта, манера которого отличается резкой характерностью, даже экстравагантностью. Не случайно пародисты питают особую склонность к таким стихотворцам, как Игорь Северянин, Вертинский, Белла Ахмадулина. Куда труднее написать пародию, скажем, на Бунина. Но сочинить мало-мальски смешную пародию на Пушкина не удалось еще никому. Это понятно. Пушкин для нас эталон нормы: нормы чувства, нормы естественности, нормы поэтического языка. А как пародировать норму?» [Сарнов 1984: 123].

Многие учёные признают существование двух видов пародии – «наступательной» и «развлекательной» [Берков 1957: 227]. Развлекательная пародия «доброжелательна», «дружественна» по отношению к оригиналу и потому «не преследует целей сатиры» [Томашевский 1996: 206; ср. также Тынянов 1977: 288, 290 и 294; Морозов 1960: 49, 51 и 68; Новиков 1989: 98-122; Новиков 2000: 9; Appel 1967: 204-241; Morson 1989: 69 etc.]. Такой подход к трактовке пародии, лежащий в основе ш и р о к о г о её понимания, как известно, имеет давнюю традицию. В статье А. А. Потебни «Гипербола и ирония» читаем:

«Пародия. Государь император соизволил всемилостивейше благодарить Георгиевских кавалеров за молодецкую службу.

Министр юстиции изволил благодарить чинов судебного ведомства за ухарскую службу.

Министр народного просвещения изволил благодарить профессоров университета за лихое чтение лекций и студентов за залихватское их посещение.

Архиерей — настоятеля N-ой церкви за бравое и хватское исполнение им обязанностей» [Потебня 1990: 281].

Такое понимание пародии вполне согласуется со старинным её определением как «забавной переделки важного сочинения, смешного или насмешливого подражания; перелицовки, сочиненья или представленья наизнанку» [Даль 1994, Т. 3: 19; ср. также Шейн 1894: 129-131 и Шейн 1895: 140-146]. Если же считать, что пародия, в у з к о м смысле этого термина, является «жанром критико-сатирической литературы» [Квятковский 1966: 195], представляющим собой «сознательную стилизацию, сознательное воспроизведение особенностей стилистической манеры в намеренно карикатурном виде с полемической целью» [Жирмунский 1996: 168], имитацию «с целью осмеяния» [Бен 1968: 605], то второе, третье и четвёртое высказывания, приведённые А. А. Потебнёй, следует трактовать как шутливо-игровые **парафразы**, комическую стилизацию слов «государя императора», а не как пародию на эти слова (о фигуре парафраза см.: Москвин 2002: 63-70).

Объектом парафразирования может стать и текст; этот вид парафраза именуется **травестированием** [ср. франц. *travestir* 'переодевать'], а также **перепевом**. Сравним два следующих стихотворения:

<p>И с х о д н ы й т е к с т:</p> <p>Шопот. Робкое дыханье. Трели соловья. Серебро и колыханье Сонного ручья. Свет ночной. Ночные тени,— Тени без конца. Ряд волшебных изменений Милого лица. В дымных тучках пурпур розы, Отблеск янтаря, И лобзания, и слёзы, — И заря, заря!..</p> <p style="text-align: right;">А. Фет</p>	<p>П р о и з в о д н ы й т е к с т:</p> <p>Топот, радостное ржанье, Стройный эскадрон, Трель горниста, колыханье Веющих знамен, Пик блестящих и султанов; Сабли наголо, И гусаров и уланов Гордое чело; Амуниция в порядке, Отблеск серебра,— И марш-марш во все лопатки, И ура, ура!..</p> <p style="text-align: right;">Д. Минаев</p>
--	---

Основу шуточного стихотворения Д. Минаева составляет «готовая рамка» (П. В. Шейн), или, точнее, «ритмико-интонационный макет» (Ю. Н. Тынянов) лирического стихотворения А. Фета, в которое посредством лексических замен «включена инородная тема» [Тынянов 1977: 289]. Сменилась лексическая база исходного текста, однако необходимый опознавательный минимум (ритмико-интонационный и синтаксический каркас, именной стиль, отдельные слова), соотносящий производный текст с исходным, остался.

Является ли рассмотренная комическая стилизация пародией на оригинал?

В «Словаре лингвистических терминов» О. С. Ахмановой находим следующее определение: «ПАРÓДИЯ *англ.* parody. Специфическое использование различных языковых средств в целях к о м и ч е с к о г о подражания стилю какого-л. писателя или литературного произведения. *Пародия Минаева на стихотворение Фета.* Холод, грязные селенья, Лужи и туман, Крепостное разрушенье, Говор поселян (*ср. у Фета: Шёпот, робкое дыханье, Трели соловья, Серебро и колыханье Сонного ручья*)» [Ахманова 1969: 313; разрядка наша. – В. М.]. Заметим, что ещё Ю. Н. Тынянов, определяя соотношение стилизации и пародии, отметил, что «стилизация, к о м и ч е с к и мотивированная или подчёркнутая, становится пародией» [Тынянов 1977: 201; разрядка наша. – В. М.]. Стихотворение Д. Минаева, извлечённое нами из «Книги о пародии» В. И. Новикова



[Новиков 1989: 311], действительно рассчитано на комический эффект, однако не преследует целей «раскрытия внутренней несостоятельности» и «осмеяния» исходного текста, а следовательно, пародией (по крайней мере, в узком понимании этого термина) не является.

Специалисты нередко сетуют на то, что существующие определения пародии противоречивы [Markiewicz 1967: 1264-1272], «крайне туманны, расплывчаты» [Новиков 1989: 19]; на то, что такие определения «позволяют отнести к этому жанру буквально всё что угодно» [Морозов 1960: 49]. Думается, что «туманным и расплывчатым» определение пародии как «к о м и ч е с к о г о образа художественного произведения, стиля, жанра» [Новиков 1989: 5; разрядка наша. – В. М.] делает попытка объединить в пределах одной дефиниции два очень разнородных и, на наш взгляд, несводимых к одному понятию феномена: 1) «юмористическую, или шуточную пародию», которая «занимает дружескую или по крайней мере нейтральную позицию по отношению к своему оригиналу, не стремясь его дискредитировать» и потому «сближается с комической стилизацией»; 2) «сатирическую пародию», которая «занимает враждебную или резко критическую позицию по отношению к оригиналу», «нападает на идейную и эстетическую сущность произведения пародируемого автора или целого направления» [Морозов 1960: 68]. Нам представляется, что для выхода из классификационного тупика оппозиция «комическое – сатирическое» должна быть отнесена не к пародии, а к стилизации.

Подводя итоги нашему исследованию, сделаем следующие выводы.

1. Классификация стилизационных типов должна производиться по двум параметрам – содержательному и модальному.

2. Внутреннее членение стилизации по модальному параметру может быть представлено в виде следующей схемы:

1) стилизация н е й т р а л ь н а я, изображающая свой объект адекватно;

2) стилизация, и с к а ж а ю щ а я объект (именно здесь напрашивается традиционное сравнение с кривым зеркалом); такая стилизация по отношению к авторскому замыслу членится на два типа:

а) к о м и ч е с к а я, или юмористическая, шуточная (возникающая, например, при травестировании текста) – этот тип стилизации можно уподобить зеркалу в комнате смеха или дружескому шаржу;

б) с а т и р и ч е с к а я (выше данный тип стилизации обозначен как пародия в узком смысле) – этот тип стилизации традиционно сравнивается с карикатурой.

Не вполне чёткое разграничение типов (а) и (б) ведёт к широкому пониманию пародии.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Согласно одному из постулатов Ханса Ульдалля, процедура классификации «должна быть прекращена, если нельзя достичь дальнейшего упрощения описания» [Ульдалль 1999: 300]. При упрощении за счёт терминологии представленное исследование, приобретая некоторую популярность изложения, теряет научность. Если упростить классификацию за счёт обобщения, разработанная концепция потеряет объяснительную силу. Эти два обстоятельства дают нам право поставить здесь точку.

Дальнейшие перспективы общей классификации тропов и фигур видятся прежде всего в выявлении новых параметров оценки (или, в античной терминологии, качеств) речи; совершенствование частных классификаций предполагает увеличение их таксономической глубины путём привлечения возможно большего количества частных параметров описания, а также посредством выявления различного рода комбинаций уже известных приёмов и средств выразительной речи.

Построение общей классификации фигур речи представляется неперенным условием дальнейшего совершенствования как понятийного аппарата теории номинации, так и методики анализа семантических полей по номинативному параметру (то есть

описания их номинативной структуры), что, в частности, предполагает выявление мотивационных рядов, в основе каждого из которых лежит определенный номинативный приём (или, в античной терминологии, «фигура речи»). К примеру, если проанализировать по указанному параметру поле темпоральности, то выяснится, что источником пополнения номинативных средств этого поля являются амфитеза (*от зари до зари, с утра до вечера, от темна до темна, от первого мгновенья до последнего*); фигуры нарочитого неправдоподобия (*когда рак на горе свистнет, при царе Горохе*), в том числе гипербола (*Сто лет тебя не видел; Вечно ты ворчишь*) и литота (*Подожди секунду! Зайдем на минутку!*); корневой повтор (*на веки вечные, давным-давно*); метонимия (*до гробовой доски, до березки*), в частности металеписис (*С тех пор много воды в реке утекло; Могила его травой поросла*) и фигура *pars pro toto* (*через две весны; завтра будет лучше, чем вчера*); пространственная метафора (*позади лето, впереди зима*). Выявление таких рядов лежит в основе разработанной нами методики номинативного структурирования семантического поля, учитывающей не только парадигматическое и синтагматическое, но и третье – деривационное (эпидигматическое) измерение поля [см.: Москвин 2000: 18-19; данная методика использована в работах: Поспелова 2000, Сунь Хуэйцзе 2001].

Дальнейшее развитие теории номинации и общей теории поля (в части совершенствования методик анализа) во многом зависит от результатов работы по систематизации фигур речи.

Как представляется, систематизация тропов и фигур окажется небесполезной и для бурно развивающегося в настоящее время «филологического концептуализма» (термин В. П. Нерознака). В одной из возможных интерпретаций концепт может быть определён как понятие, представляющее ценность для носителя языка, актуальное для него [Карасик 1996] и потому выражаемое значительным количеством синонимов, обладающих богатой лексической сочетаемостью; понятие, являющееся темой значительного количества пословиц, поговорок, фольклорных сюжетов, литературных текстов; понятие, обозначению которого служит значительное количество тропов и фигур. Так, обозначению луны служит прономинация (*Селена, Геката, Цинтия, Диана*), метафора (*ночная колесница*), перенесение с рода на вид (*ночное светило*) и т. д., что говорит о важности и концептуальном статусе понятия луны (а может быть, и некоторых других понятий, принадлежащих содержательной стороне семантического поля «Свет»). Думается, что, с учётом сказанного, можно говорить: 1) о *зонах деривационной активности* семантического поля; 2) о *концептуальной структуре* и, соответственно, возможности *концептуального структурирования* семантического поля.

Если же учесть тот вполне бесспорный факт, что «предпочтительное использование каких-либо приёмов создания образных средств речи... и особенных способов построения текста составляет несомненный признак идиостиля» [Леденёва 2001: 40], то разработка непротиворечивой и удобной для использования классификации тропов и фигур должна дать новый импульс и разысканиям в области идиостилистики.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Абрамович Г. П. Введение в литературоведение. М.: Просвещение, 1975. 352 с.  
Аванесов Р. И. Русское литературное произношение. М.: Просвещение, 1972. 415 с.  
Авдеевнина О. Ю. Структурно-смысловые типы образности и стиль писателя // Вопросы стилистики. Вып. 28. Саратов, 1999. С. 262-266.  
Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: «Coda», 1997. 343 с.  
Адмони В. Г. Поэтика и действительность: Из наблюдений над зарубежной литературой XX века. Л.: Советский писатель, 1975. 310 с.  
Алере П. Ю. О синтетическом эквативе // Вопросы языкознания. 1987. № 4. С. 132-137.

- Аллатов А. В.* Стилизация речи // Русская речь. 1970. № 4. С. 16-22.
- Андреева А. А.* Прономинация как источник синонимии в современном русском языке: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999. 28 с.
- Андроникова М. И.* От прототипа к образу: К проблеме портрета в литературе и в кино. М.: Наука, 1974. 200 с.
- Античные теории языка и стиля (антология текстов).* СПб.: Алетейя, 1996. 363 с.
- Апресян Ю. Д.* Избранные труды: В 2-х т. Т. 1. Лексическая семантика: Синонимические средства языка. М.: Школа «Языки русской культуры», Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. VIII с., 472 с.
- Апресян Ю. Д.* Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Избр. тр.: В 2-х т. Т. 2. М., 1995. С. 348-388.
- Арапова Н. С.* Эвфемизм // Русский язык: Энциклопедия. М., 1997. С. 636.
- Арапова Н. С.* Эвфемизмы // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 590.
- Араратян М. Г.* Лингвистическая природа и стилистические функции метонимии (на материале английского языка): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1974. 19 с.
- Аристотель.* Топика // Соч.: В 4-х т. Т. 2. М., 1978. С. 347-531.
- Аристотель.* О софистических опровержениях // Соч.: В 4-х т. Т. 2. М., 1978. С. 533-593.
- Аристотель.* Об искусстве поэзии [Поэтика]. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. 183 с.
- Арнольд И. В.* Стилистика современного английского языка. М.: Просвещение, 1990. 300 с.
- Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999. 896 с.
- Арутюнова Н. Д.* Синтаксические функции метафоры // Изв. АН СССР: Сер. лит. и яз. 1978. Т. 37. № 3. С. 251-262.
- Асмус В. Ф.* Учение логики о доказательстве и опровержении. М.: Гос. изд-во полит. литературы, 1954. 88 с.
- Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. 511 с.
- Ахманова О. С.* Словарь омонимов русского языка. М.: Русский язык, 1986. 448 с.
- Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1969. 608 с.
- Бабичев Н. Т., Боровский Я. М.* Словарь латинских крылатых слов. М.: Русский язык, 1982. 959 с.
- Баевский В. С.* Стихосложение Б. Пастернака // Проблемы структурной лингвистики. 1984. М., 1988. С. 137-151.
- Баевский В. С.* Стих русской советской поэзии. Смоленск: Изд-во Смолен. гос. пед. ин-та, 1972. 145 с.
- Балалыкина Э. А.* Роль межъязыковой паронимии в сопоставительном описании и изучении рус. языка (на материале русского и польского языков) // Русский язык за рубежом. 1991. № 3. С. 54-58.
- Балашова Л. В.* Роль метафоризации в становлении и развитии лексико-семантической системы (на материале русского языка XI-XX веков): Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Саратов, 1999. 42 с.
- Балашова Л. В.* Метафора в диахронии (на материале русского языка XI-XX веков). Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. 216 с.
- Балли Ш.* Французская стилистика. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 393 с.
- Балли Ш.* Общая лингвистика и вопросы французского языка. М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1955. 416 с.
- Баранников А.* Из наблюдений над развитием русского языка в последние годы // Учён. зап. Самар. ун-та. Вып. 2. Самара, 1919. С. 64-84.

- Баранникова Л. И.* К вопросу о развитии функционально-стилевого многообразия языка // Вопросы стилистики. Вып. 7. Саратов, 1974. С. 60-73.
- Баранова Л. А.* Антитеза: структурно-семантический анализ, развитие новых форм // Материалы II Международного семинара «Славянская культура в современном мире». Киев, 1991. С. 53-54.
- Барина Г. А.* Редукция гласных в разговорной речи // Развитие фонетики современного русского языка. М., 1971. С. 97-116.
- Барина Г. А.* Редукция и выпадение интервокальных согласных в разговорной речи // Развитие фонетики современного русского языка. М., 1971. 117-127.
- Барлас Л. Г.* Русский язык: Стилистика. М.: Просвещение, 1978. 255 с.
- Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. 616 с.
- Бартон В. И.* Эвфемизмы // Логика. Минск, 1994. С. 92-93.
- Бахмутова Н. И.* О понятии регулярности в развитии переносных значений слов // Проблемы развития слова. Саратов, 1977. С. 26-35.
- Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. 318 с.
- Белинский В. Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // Собр. соч.: В 9-и т. Т. 1. М., 1976. С. 138-184.
- Бельская Л. Л.* О типологии современной рифмы // Филологические науки. 1988. № 2. С. 3-8.
- Бельская Л. Л.* К проблеме классификации и систематизации рифм (На материале поэмы Некрасова «Мороз, Красный нос») // Филологические науки. 1977. № 4. С. 86-92.
- Бельчиков Ю. А.* Стилизация // Русский язык: Энциклопедия. М.: Дрофа, 1997. С. 538-539.
- Бельчиков Ю. А., Панюшева М. С.* Словарь паронимов современного русского языка. М.: Русский язык, 1994. 455 с.
- Бельчиков Ю. А.* Парономазия // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 368.
- Бельчиков Ю. А.* Паронимы // Русский язык: Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1979. С. 198-199.
- Бельчиков Ю. А., Панюшева М. С.* Трудные случаи употребления однокоренных слов русского языка: Словарь-справочник. М.: Советская энциклопедия, 1969. 296 с.
- Беляев В. Ф.* Основная терминология метрики и поэтики // *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. М., 1969. С. 571-606.
- Белянин В. П.* Что структурируют литературные тексты // Этнокультурная специфика языкового сознания. М., 1996. С. 193-205.
- Бен Г. Е.* Пародия // Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти т. Т. 5. М., 1968. Стб. 603-607.
- Бердник Л. Ф.* Риторический вопрос как экспрессивное средство // Риторика и синтаксические структуры. Красноярск, 1988. С. 96-98.
- Береговская Э. М.* Система синтаксических фигур: к проблеме градации // Вопросы языкознания. 2003. № 3. С. 79-91.
- Береговская Э. М.* Специфика палиндрома как формы языковой игры // Филологические науки. 1999. № 5. С. 55-64.
- Береговская Э. М.* К теории фигур: семантико-функциональная характеристика хиазма // Известия АН СССР. Серия лит. и языка. 1984. Т. 43. № 3. С. 227-337.
- Береговская Э. М.* Проблемы исследования зевгмы как риторической фигуры // Вопросы языкознания. 1985. № 5. С. 59-67.
- Берков П. Н.* Из истории русской пародии XVIII-XX веков (к вопросу о пародии как сатирическом жанре) // Вопросы советской литературы. Т. V. М.-Л., 1957. С. 220-266.
- Бернацкая А. А.* Приём перечисления в стилистике и риторике // Риторика и синтаксические структуры. Красноярск, 1988. С. 98-103.

- Бирих А. К.* Метонимия в современном русском языке (семантические и грамматические аспекты): Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1987. 270 с.
- Благой Д.* Примечания // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М., 1969. С. 500-529.
- Блок А.* О лирике // Собр. соч.: В 8-и т. Т. 5. С. 130-159.
- Блок А.* «Боги и люди». Автор неизвестен // Собр. соч.: В 8-и т. Т. 6. М., 1962. С. 311-312.
- Богданова В. А.* Научный стиль // Функциональные стили и формы речи. Саратов, 1993. С. 35-65.
- Бодуэн де Куртене И. А.* Об общих принципах языковых изменений // Избранные труды по общему языкознанию. М., 1963. Т. 1. С. 222-254.
- Большой толковый словарь русского языка.* СПб.: Норинт, 1998. 1536 с.
- Бондалетов В. Д., Вартапетова С. С., Кушлина Э. Н., Леонова Н. А.* Стилистика русского языка. Л.: Просвещение, 1989. 223 с.
- Борев Ю. Б.* Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
- Борев Ю. Б.* Эстетика: В 2-х т. Т. 1. Смоленск: Русич, 1997. 576 с.
- Борев Ю. Б.* Комическое. М.: Искусство, 1970. 270 с.
- Борев Ю. Б.* Эстетика. М.: Изд-во политич. литературы, 1969. 350 с.
- Боровой Л.* Путь слова: Очерки и разыскания. М.: Советский писатель, 1974. 960 с.
- Боровский Я. М.* ЕПЕА ПТЕРОЕНТА // Бабичев Н. Т., Боровский Я. М. Словарь латинских крылатых слов. М., 1982. С. 3-9.
- Брюсов В. Я.* О рифме // Собр. соч. М., 1975. Т. 6. С. 544-556.
- Брюсов В. Я.* Левизна Пушкина в рифме // Собр. соч. М., 1975 Т. 7. С. 148-163.
- Будагов Р. А.* Что же такое научный стиль? // Русская речь. 1970. № 2. С. 48-54.
- Будько Н. С.* Границы стандартизации // Русская речь. 1971. № 1. С. 65-69.
- Булаховский Л. А.* Русский литературный язык первой половины XIX века. Лексика и общие замечания о слоге. Изд-во Киев. гос. ун-та, 1957. 492 с.
- Булаховский Л. А.* Введение в языкознание. Ч. 2. М.: Учпедгиз, 1953. 178 с.
- Бушмин А. С.* К вопросу о гиперболе и гротеске в сатире Щедрина // Вопросы советской литературы. Т. V. М.- Л., 1957. С. 7-63.
- Быстрова Л. В., Левицкий В. В.* Фонетическое сходство семантически связанных слов // Zeitschrift für Phonetik: Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung. 1973. Bd. 26, h. 6. S. 591-601.
- Валгина Н. С.* Текст в тексте // Слово и контекст. Филологический сборник к 75-летию Н. С. Валгиной. М, 2002. С. 7-20.
- Варбот Ж. Ж.* Табу // Русский язык: Энциклопедия. М., 1979. С. 345-346.
- Вартанов А. С.* О соотношении литературы и изобразительного искусства // Литература и живопись. Л., 1982. С. 5-30.
- Васильева А. Н.* Художественная речь. Курс лекций по стилистике для филологов. М.: Русский язык, 1983. 256 с.
- Васильева А. Н.* Курс лекций по стилистике русского языка. Научный стиль речи. М.: Русский язык, 1976. 192 с.
- Введенская Л. А.* Словарь антонимов русского языка. Ростов-на-Дону: Феникс, 1995. 543 с.
- Введенская Л. А.* Стилистические фигуры, основанные на антонимах // Краткие очерки по русскому языку. Вып. 2. Курск, 1966. С. 128-135.
- Введенская Л. А., Баранов М. Т., Гвоздарёв Ю. А.* Методические указания к факультативному курсу «Лексика и фразеология русского языка»: Пособие для учителя. М.: Просвещение, 1991. 143 с.
- Введенская Л. А., Павлова Л. Г.* Деловая риторика. Ростов-на-Дону: Издательский центр «МарТ», 2001. 512 с.

- Ведерникова Н. М.* Эпитет в волшебной сказке // Фольклор как искусство слова. Вып. 4. Эпитет в русском народном творчестве. МГУ, 1980. С. 120-134.
- Верещагин Е. М., Костомаров В. Г.* Лингвострановедческая теория слова. М.: Русский язык, 1980. 320 с.
- Верещагин Е. М., Костомаров В. Г.* Внешняя форма слова и его национально-культурная специфика // Русский язык: Языковые значения в функциональном и эстетическом аспектах. М., 1987. С. 61-78.
- Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 406 с.
- Видлак С.* Проблема эвфемизма на фоне теории языкового поля // Этимология. 1965. М., 1967. С. 267-285.
- Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. 511 с.
- Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 255 с.
- Виноградов В. В.* К спорам о слове и образе // Вопросы литературы. 1960. № 5. С. 66-96.
- Виноградов В. В.* Итоги обсуждения вопросов стилистики // Вопросы языкознания. 1955. № 1. С. 60-87.
- Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959. 490 с.
- Винокур Г. О.* Культура языка. 2-е изд. М.: Федерация, 1929. 336 с.
- Винокур Т. Г.* Синонимия в функционально-стилистическом аспекте // Вопросы языкознания. 1975. № 5. С. 54-65.
- Вишнякова О. В.* Русский язык: Практикум по паронимии. М.: Высшая школа, 1990. 158 с.
- Вишнякова О. В.* Паронимы современного русского языка. М.: Русский язык, 1987. 279 с.
- Вишнякова О. В.* Паронимия в русском языке. М.: Высшая школа, 1984. 128 с.
- Вишнякова О. В.* Паронимия как языковое явление // Вопросы языкознания. 1981. № 2. С. 53-62.
- Вишнякова О. В.* Паронимы в русском языке. М.: Высшая школа, 1974. 192 с.
- Вишнякова О. В.* Паронимия и паронимазия // Русский язык в школе. 1966. № 3. С. 97-99.
- Волков А. А.* Курс русской риторики. М.: Изд-во храма св. муч. Татианы, 2001. 480 с.
- Волошин М. А.* Лики творчества. Л.: Наука, 1989. 848 с.
- Вольф Е. М.* Функциональная семантика оценки. М.: Наука, 1985. 228 с.
- Вольф Е. М.* О соотношении квалификативной и дескриптивной структур в семантике слова и высказывания // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981. Т. 40. № 4. С. 391-397.
- Воротников Ю. Л.* Красив ли чёрт? // Русская речь. 1990. № 2. С. 80-86.
- Гак В. Г.* Языковые преобразования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. 768 с.
- Гак В. Г.* Лексикология // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 259-261.
- Галкин А. А.* К вопросу о классификации современной русской рифмы // Проблемы поэтики и стиховедения. Алматы, 1995. С. 118-127.
- Галкина-Федорук Е. М.* Об экспрессивности и эмоциональности в языке // Сборник статей по языкознанию. Профессору Московского университета академику В. В. Виноградову в день его 60-летия. М., 1958. С. 103-124.
- Ганиев Ж. В.* Русский язык: Фонетика и орфография. М.: Высшая школа, 1990. 174 с.
- Гаранина Е. А.* Языковые средства выражения комического в детской литературе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1998. 24 с.

- Гаспаров М. Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М.: «Фортуна Лимитед», 2001. 288 с.
- Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: «Фортуна Лимитед», 2000. 352 с.
- Гаспаров М. Л.* Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. М., 1997. С. 258-266.
- Гаспаров М. Л.* Фоника современной русской неточной рифмы // Поэтика и стилистика: 1988-1990. М., 1991. С. 23-37.
- Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. 303 с.
- Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984. 319 с. (а).
- Гаспаров М. Л.* Эволюция русской рифмы // Проблемы теории стиха. М., 1984. С. 3-36 (б).
- Гаспаров М. Л.* Тавтологическая рифма // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 635: Труды по знаковым системам. Т. XVI: Текст и культура. Тарту, 1983. С. 126-136.
- Гаспаров М. Л.* Современный русский стих: Метрика. Ритмика. М.: Наука, 1974. 487 с.
- Гвоздев А. Н.* Очерки по стилистике русского языка. М.: Просвещение, 1965. 408 с.
- Гельгардт Р. Р.* Стиль Бажова. Пермь: Пермское книжное изд-во, 1958. 481 с.
- Гин Я. И.* Проблемы поэтики грамматических категорий: Избранные работы. СПб.: Академический проект, 1996. 224 с.
- Гин Я. И.* Судьба Филомелы в русской поэзии // Русская речь. 1990. № 4. С. 32-39.
- Гиндин С. И.* Вклад Валерия Брюсова в изучение теории русской поэтической речи // Русский язык в школе. 1973. № 6. С. 22-30.
- Гинзбург Е. Л.* Конструкции полисемии в русском языке: Таксономия и метонимия. М.: Наука, 1985. 223 с.
- Головин Б. Н.* Язык художественной литературы в системе языковых стилей современного русского литературного языка // Вопросы стилистики. Вып. 14. Саратов, 1978. С. 113-121.
- Голуб И. Б.* Стилистика русского языка. М.: Рольф; Айрис-пресс, 1997. 448 с.
- Гольдинер В. Д.* Искусство судебной речи // Русская речь. 1968. № 3. С. 37-43.
- Гончаров Б. П.* Звуковая организация стиха и проблема рифмы. М.: Наука, 1973. 275 с.
- Горбачевич К. С., Хабло Е. П.* Словарь эпитетов русского литературного языка. Л.: Наука, 1979. 567 с.
- Горбачевич К. С.* Вариантность слова как лексико-грамматический феномен // Вопросы языкознания. 1975. № 1. С. 55-64.
- Горнфельд А. Г.* Фигуры // Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь: В 86 т. Лейпциг-СПб., 1890-1907. Т. 70. С. 647-650.
- Горский Д. П., Ивин А. А., Никифоров А. Л.* Краткий словарь по логике. М.: Просвещение, 1991. 208 с.
- Горшков А. И.* Лекции по русской стилистике. М.: Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 2000. 272 с.
- Грайс Г. П.* Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М., 1985. С. 217-237.
- Грамматика* современного русского литературного языка. М.: Наука, 1970. 767 с.
- Графова Т. А.* Роль эмотивной коннотации в семантике слова: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1987. 25 с.
- Грехнева Л. В.* Перифраза в художественной речи Н. М. Карамзина // Актуальные проблемы стилологии и терминоведения. Нижний Новгород, 1996. С. 54-55.
- Григорьев В. П.* Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М.: Наука, 1983. 225 с.

- Григорьев В. П.* Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. М.: Наука, 1979. 343 с.
- Григорьев В. П.* Паронимия // Языковые процессы современной русской художественной литературы: Поэзия. М., 1977. С. 186-239.
- Гридин В. Н.* Экспрессивность // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 591.
- Гудков Д. Б., Красных В. В., Захарченко И. В., Багаева Д. В.* Некоторые особенности функционирования прецедентных высказываний // Вестник Моск. ун-та. Серия IX. Филология. 1997. № 4. С. 106-117.
- Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. Т. 3. М.: «Терра», 1994. 556 с.
- Деметрий.* О стиле // Античные риторика. М., 1978. С. 237-285.
- Джанджакова Е. В.* О разграничении тропов и фигур // Риторика и синтаксические структуры. Красноярск, 1988. С. 112-114.
- Дзякович Е. В.* Особенности использования средств параграфемии в современной печатной рекламе // Вопросы стилистики. Вып. 27. Саратов, 1998. С. 140-145.
- Диброва Е. И., Касаткин Л. Л., Щеболева И. И.* Современный русский язык: Теория. Анализ языковых единиц: В 3-х ч. Ч. 1. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. 416 с.
- Дмитриева О. И., Орлова Н. М.* Точность речи (О нарушении норм словоупотребления) // Вопросы стилистики. Вып. 25. Саратов, 1993. С. 161-166.
- Добин Е. С.* Герой. Сюжет. Деталь. М.-Л.: Советский писатель, 1962. 408 с.
- Дрёмов А. К.* О художественном образе. М.: Советский писатель, 1956. 227 с.
- Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаберг Ж.-Д., Менге Ф., Тринон А.* Общая риторика. М.: Прогресс, 1986. 392 с.
- Еемерен Ф., Гроотендорст Р.* Аргументация, коммуникация и ошибки. СПб.: Васильевский остров, 1992. 207 с.
- Елина Е. А.* Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (номинативно-коммуникативный аспект): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Волгоград, 2003. 48 с.
- Ерёмина Л. И.* Точность искусства и точность грамматики // Литературная норма и вариантность. М., 1981. С. 248-269.
- Ермакова О. П., Земская Е. А.* Сопоставительное изучение словообразования и внутренняя форма слова // Известия АН СССР. Серия лит-ры и языка. 1985. Т. 44. № 6. С. 518-525.
- Есин А. Б.* Об органичности рифмы // Филологические науки. 2000. № 6. С. 40-45.
- Еськова Н. А.* О некоторых формах сравнительной степени // Вопросы культуры речи. Вып. 3. М., 1961. С. 145-149.
- Ефимов А. И.* Образная речь художественного произведения // Вопросы литературы. 1959. № 8. С. 91-108.
- Ефимов А. И.* Стилистика художественной речи. М.: МГУ, 1957. 448 с.
- Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века. М.: Языки русской культуры, 1996. 591 с.
- Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. 440 с.
- Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 407 с.
- Жирмунский В. М.* Рифма, её история и теория // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 235-430.
- Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой. Л.: Наука, 1973. 184 с.
- Жирмунский В. М.* О русской рифме XVIII в. // Роль и значение XVIII в. в истории русской культуры. М.; Л., 1966. С. 419-427.
- Жирмунский В. М.* Рифма, её история и теория. Пг.: Academia, 1923.
- Жирмунский В. М.* Поэзия Александра Блока. Пб., 1922.



- Жовтис А. Л.* Русская рифма 1960-1970-х годов // Русская литература. 1981. № 3. С. 76-85.
- Жовтис А. Л.* Опорный согласный в рифме (несколько сопоставлений из истории русского и английского стиха) // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 75-84.
- Жовтис А. Л.* О способах рифмования в русской поэзии (К проблеме структурных связей в современном стихе) // Вопросы языкознания. 1969. № 2. С. 64-75.
- Зарецкий В.* Образ как информация // Вопросы литературы. 1963. № 2. С. 71-91.
- Звегинцев В. А.* Семасиология. М.: Изд-во МГУ, 1957. 322 с.
- Земская Е. А.* Клише новояза и цитация в языке постсоветского общества // Вопросы языкознания. 1996. № 3. С. 23-31.
- Земская Е. А.* Цитация и виды её трансформации в заголовках современных газет // Поэтика. Стилистика. Язык и культура: Памяти Татьяны Григорьевны Винокур. М., 1996.
- Зиндер Л. Р.* Общая фонетика. М.: Высшая школа, 1979. 312 с.
- Иванова Т. А.* День рождения – день ангела – именины // Русская речь. 1997. № 6. С. 27-34.
- Иванюк Б. П.* Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования). Черновцы: Рута, 1998. 252 с.
- Ивин А. А.* Риторика: искусство убеждать. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. 304 с.
- Ивин А. А.* Основания логики оценок. М.: МГУ, 1970. 230 с.
- Ивин А. А., Никифоров А. Л.* Словарь по логике. М.: ВЛАДОС, 1997. 384 с.
- Иллюстрированный* мифологический словарь. СПб.: Северо-Запад, 1994. 387 с.
- Ильинская И. С.* О языковых и неязыковых стилистических средствах // Вопросы языкознания. 1954. № 5. С. 84-89.
- Илюшин А. А.* Стих // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 364-381.
- Илюшин А. А.* Русское стихосложение. М.: Высшая школа, 1988. 165 с.
- Илюшин А. А.* Консонантные условности русской мужской рифмы XVIII – XIX вв. // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 67-74.
- Имплицитность* в языке и речи. М.: Языки русской культуры, 1999. 200 с.
- Казин А. Л.* Художественный образ как явление культуры // Вопросы философии. 1982. № 3. С. 100-108.
- Канделаки Т. Л.* Значения терминов и системы значений научно-технических терминологий // Проблемы языка науки и техники. М., 1970. С. 3-39.
- Кантемир А. Д.* Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских // Собрание стихотворений. Л., 1956. С. 407-428.
- Карасик В. И.* Типы абсурда // Аксиологическая лингвистика: игровое и комическое в общении. Волгоград, 2003. С. 112-126.
- Карасик В. И.* Культурные доминанты в языке // Языковая личность: культурные концепты. Волгоград, 2001. С. 3-16.
- Караулов Ю. Н.* Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. М.: Ин-т рус. языка РАН, 1999. 180 с.
- Карпов А. С.* Стих и время: Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 1920-х гг. М.: Наука, 1966. 404 с.
- Касаткин Л.Л., Клобуков Е.В., Лекант П.А.* Краткий справочник по современному русскому языку. М.: Высшая школа, 1991. 383 с.
- Квятковский А.* Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. 375 с.
- Клинг О. А.* Тропы // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 1999. С. 432-446.
- Клюев Е. В.* Риторика: Инвенция. Диспозиция. Элокуция. М.: Приор, 1999. 272 с.
- Ковалёв В. П.* Язык и выразительные средства русской художественной речи. Киев: Радянська школа, 1985. 136 с.

- Ковалёв В. П.* Языковые выразительные средства русской художественной прозы. Киев: Вища школа, 1981. 184 с.
- Ковалёв В. П.* Экспрессивное использование полисемии, омонимии и паронимии // Русский язык в школе. 1980. № 6. С. 67-72.
- Ковалёв В. П.* Языковые выразительные средства русской художественной прозы: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Киев, 1975. 56 с.
- Кожевникова Н. А.* Звуковые повторы в стихах А. Ахматовой // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строрифика. М., 1996. С. 125-144.
- Кожевникова Н. А.* О способах звуковой организации стихотворного текста // Проблемы структурной лингвистики. 1984. М., 1988. С. 183-211.
- Кожевникова Н. А.* Об одном типе звуковых повторов в русской поэзии XVIII – нач. XX в. // Проблемы структурной лингвистики. 1982. М., 1984. С. 186-211.
- Кожин А. Н.* Категория изобразительности как данность словесного искусства // Семантические и грамматические аспекты предикации в современном русском языке. М., 1998. С. 5-7.
- Кожина М. Н.* Стилистика русского языка. М.: Просвещение, 1983. 223 с.
- Кожина М. Н.* Сопоставительное изучение научного стиля и некоторые тенденции его развития в период НТР // Язык и стиль научной литературы. Теоретические и прикладные проблемы. М., 1977. С. 3-25.
- Кожин В. В.* Слово как форма образа // Слово и образ. М., 1964. С. 3-51.
- Колесников Н. П.* Словарь паронимов и антонимов. Ростов-на-Дону: «Феникс», 1995. 308 с.
- Колесников Н. П.* Парономазия как стилистическая фигура // Русский язык в школе. 1973. № 3. С. 86-89.
- Колесников Н. П.* Паронимия в современном русском языке // Русский язык в школе. 1961. № 3. С. 52-54.
- Колианский Г. В.* Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. М.: Наука, 1975. 231 с.
- Копорская Е. С.* Семантическая история славянизмов в русском литературном языке нового времени. М.: Наука, 1988. 232 с.
- Кормилов С. И.* Разновидности моностихов и проблема их версификационного статуса // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строрифика. М., 1996. С. 145-162.
- Кориунов А. М., Шаповалов В. Ф.* Творчество и отражение в историческом познании. М.: МГУ, 1984. 191 с.
- Кохтев Н. Н.* Риторика. М.: Просвещение, 1994. 207 с.
- Краснова Л. В.* Рифма цикла А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме» // Филологические науки. 1973. № 6. С. 76-85.
- Краснянский В. В.* Сложные эпитеты русской литературной речи. Опыт словаря. Орехово-Зуево: ОЗПИ, 1993. 245 с.
- Краснянский В. В.* О развитии сложного эпитета в художественной речи // Проблемы структурной лингвистики: 1985-1987. М., 1989. С. 206-220.
- Краснянский В. В.* Повторяющиеся образные сочетания в художественной речи (эпитет И. А. Бунина) // Проблемы структурной лингвистики. 1981. М., 1983. С. 244-256.
- Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог, роман // Вестник Моск.ун-та. Серия IX. Филология. 1995. № 1. С. 97-124.
- Крысин Л. П.* Иноязычное слово в роли эвфемизма // Русский язык в школе. 1998. № 2. С. 71-74.
- Крысин Л. П.* Эвфемизмы в современной русской речи // Русский язык конца XX столетия (1985 - 1995). М., 1996. С. 384-408.
- Крюкова Н. Ф.* Метафоризация и метафоричность как параметры рефлексивного действия при продукции и рецепции текста: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2000. 29 с.

- Крюкова Н. Ф.* Средства метафоризации и понимание текста. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. 128 с.
- Кузнецова И. Н.* О лексической интерференции в одном и в разных языках // Вестн. Моск. ун-та. Сер. IX. Филология. 1990. № 1. С. 43-51.
- Кузнецова И. Н.* О паронимии // Вестн. Моск. ун-та. Сер. X. Филология. 1976. № 1. С. 34-43.
- Кузнецова Л. Н.* Варианты диалектного произношения в сценической речи // Литературная норма и вариантность. М., 1981. С. 192-215.
- Кузьмина Е. С.* Роль отглагольных существительных в научном стиле // Русский язык за рубежом. 1970. № 1. С. 64-71.
- Кундик О. И.* Специфика синестезийных словосочетаний в русском и английском языках: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 1997. 18 с.
- Лами Б.* Риторика, или Искусство речи // *Пастернак Е. Л.* «Риторика» Лами в истории французской филологии. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 59-313.
- Ларин Б. А.* История русского языка и общее языкознание: Избранные работы. М. Просвещение, 1977. 224 с.
- Левин В. Д.* Язык художественного произведения // Вопросы литературы. 1960. № 2. С. 80-90.
- Левин В. Д.* О некоторых понятиях стилистики // Вопросы языкознания. 1954. № 5. С. 74-83.
- Левин Ю. И.* Структура русской метафоры // Учён. зап. Тарт.гос.ун-та. Вып.181: Труды по знаковым системам. II. Тарту, 1965. С. 293-299.
- Леонтьев А. А.* Основы психолингвистики. М.: Смысл, 1997. 287 с.
- Лингвистический энциклопедический словарь.* М.: Советская энциклопедия, 1990. 685 с.
- Лихачёв Д. С.* Историческая поэтика русской литературы. СПб.: Алетейя, 1999. 508; LXXVI с.
- Лободанов А. П.* К исторической теории эпитета (античность и средневековье) // Известия АН СССР. Серия лит. и языка. 1984. Т. 43. № 3. С. 215-226.
- Логика.* Минск: Вышэйшая школа, 1994. 296 с.
- Ломоносов М. В.* Письмо о правилах российского стихотворства // Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 486-494.
- Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л., 1982. С. 31-65.
- Лотман Ю. М.* Метрика и строфика А. Х. Востокова // Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 115-144.
- Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста: структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
- Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
- Лотман Ю. М., Шахвердов С. А.* Метрика и строфика А.С. Пушкина // Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 145-257.
- Лукьянова Н. А.* Экспрессивная лексика разговорного употребления: Проблемы семантики. Новосибирск: Наука, 1986. 230 с.
- Львов М. Р.* Риторика. Культура речи. М.: Академия, 2002. 272 с.
- Максимов Л. Ю.* Народная этимология и её стилистические функции // Русский язык в школе. 1982. № 3. С. 56-66.
- Мальшев М. О.* Из истории русского этикета // Советский этикет. Л., 1971. С. 30-45.
- Манн Ю. В.* Диалектика художественного образа. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.
- Манн Ю. В.* О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966. 183 с.

- Мартине А.* Принципы экономии в фонетических изменениях (Проблемы диахронической фонологии). М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1960. 260 с.
- Матвеевская Л. А.* Оксюморон в творчестве М. Ю. Лермонтова // Русский язык в школе. 1979. № 4. С. 64-68.
- Маяковский В. В.* Хлебников // Собр. соч.: В 8 т. М., 1968. Т. 3. С. 415-420.
- Маяковский В.* Как делать стихи? // Собр. соч.: В 8 т. М., 1968. Т. 5. С. 466-500.
- Маяковский В.* Выставка в Доме комсомола Красной Пресни на вечере, посвящённом двадцатилетию деятельности // Собр. соч.: В 8 т. М., 1968. Т. 8. С. 346-360.
- Мезенин С. М.* Образность как лингвистическая категория // Вопросы языкознания. 1983. № 6. С. 48-57.
- Меликова-Толстая С.* Античные теории художественной речи // Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 155-177.
- Мерлин В. В.* Актуальное членение и рифма // Вопросы стилистики. Вып. 15. Саратов, 1980. С. 50-57.
- Месеняшина Л. А.* Прямая речь и цитаты в ораторской и художественной речи // Риторика и синтаксические структуры. Красноярск, 1988. С. 292-296.
- Минаева Л. В., Феденев В. Б.* «Паронимия» в языке и речи // Вопросы языкознания. 1982. № 2. С. 90-95.
- Минералов Ю. И.* Теория художественной словесности. М.: Владос, 1999. 360 с.
- Минералов Ю. И.* Современная предударная рифма и проблема рифменной эволюции в русском стихе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1975. 25 с.
- Минералов Ю. И.* О путях возникновения приставочно-корневой рифмы в русской поэзии // Русская филология. VI. Тарту, 1975. С. 77-87.
- Минский М.* Остроумие и логика когнитивного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. М., 1988. С. 281-309.
- Михайлов М. М.* Образность как одно из качеств хорошей речи // Русский язык в школе. 1991. № 1. С. 83-86.
- Морозов А. А.* Пародия как литературный жанр: К теории пародии // Русская литература. 1960. № 7. С. 48-77.
- Москвин В. П.* Цитирование, аппликация, парафраз: к разграничению понятий // Филологические науки. 2002. № 1. С. 63-70.
- Москвин В. П.* Рифма в системе выразительных средств русской поэтической речи. Волгоград: Колледж, 2001. 42 с.
- Москвин В. П.* Тропы и фигуры: параметры общей и частных классификаций. Волгоград: Учитель, 2000. 38 с.
- Москвин В. П.* Эвфемизмы в лексической системе современного русского языка. Волгоград: Перемена, 1999. 59 с.
- Москвин В. П.* «Тёмное» слово судьба... // Русская речь. 1999. № 4. С. 56-58.
- Москвин В. П.* О двух разновидностях катахрезы // Языковая личность: система, нормы, стиль. Волгоград, 1998. С. 74.
- Мосткова С. Я., Смыкалова Л. А., Чернявская С. П.* Английская литературоведческая терминология. Л.: Просвещение, 1967. 110 с.
- Назаренко В.* Язык искусства (О мастерстве поэта и прозаика). Л.: Советский писатель, 1961. 506 с.
- Назаренко В.* Ещё раз о языке искусства // Вопросы литературы. 1959. № 10. С. 105-116.
- Назаренко В.* Язык искусства // Вопросы литературы. 1958. № 6. С. 69-96.
- Назарян А. Г.* Французско-русский учебный словарь лингвистической терминологии. М.: Высшая школа, 1989. 447 с.
- Невзглядова Е.* Стих и смысл // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 380-390.

- Невзглядова Е. В.* О звуко-смысловых связях в поэзии // Филологические науки. 1968. № 4. С. 23-34.
- Немченко В. Н.* Вариативность языковых единиц: Типология вариантов в современном русском языке. Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1990. 179 с.
- Никитин М. В.* О семантике метафоры // Вопросы языкознания. 1979. № 1. С. 91-102.
- Никитина С. Е.* Паронимическая аттракция или народная этимология? // Язык как творчество: Сб. статей к 70-летию В. П. Григорьева. М., 1996. С. 318-325.
- Никитина С. Е.* Семантический анализ языка науки: На материале лингвистики. М.: Наука, 1987. 135 с.
- Никитина С. Е., Васильева Н. В.* Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов. М.: Институт языкознания РАН, 1996. 172 с.
- Новиков А. Б.* Словарь перифраз русского языка (на материале газетной публицистики). М.: Русский язык, 1999. 224 с.
- Новиков В. И.* Мастера умного смеха // Литературная пародия. Антология Сатиры и Юмора России XX века: В 50-ти т. Т. 9. М., 2000. С. 8-12.
- Новиков В. И.* Книга о пародии. М.: Советский писатель, 1989. 540 с.
- Новиков В. И.* Жанровая сущность литературной пародии // Известия АН СССР. Сер. лит. и языка. 1978. Т. 37. № 1. С. 20-30.
- Новиков В. И.* Зачем и кому нужна пародия // Вопросы литературы. 1976. № 5. С. 190-213.
- Об искусстве* полемики. М.: Изд-во политич. литературы, 1980. 303 с.
- Одинцов В. В.* Стилистика текста. М.: Наука, 1981. 263 с.
- Ожегов С. И.* Лексикология. Лексикография. Культура речи. М.: Высшая школа, 1974. 352 с.
- Озеров Л. А.* Мастерство и волшебство: Книга статей. М.: Советский писатель, 1972. 392 с.
- Озеров Л. А.* Ода эпитету // Вопросы литературы. 1972. № 4. С. 135-163.
- Павлова К. Г.* Искусство спора: логико-психологические аспекты. М.: Знание, 1988. 64 с.
- Павлович Н. В.* Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М.: Институт русского языка РАН, 1995. 491 с.
- Павлович Н. В.* Семантика оксюморона // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 238-247.
- Палиевский П.* Образ или «словесная ткань»? // Вопросы литературы. 1959. № 11. С. 84-99.
- Панкратов В. Н.* Манипуляции в общении и их нейтрализация. М.: Изд-во Ин-та психотерапии, 2001. 208 с.
- Панов М. В.* Вступление // Русский язык и советское общество: Фонетика современного русского литературного языка. М., 1968. С. 9-21.
- Панфилов Е. Д.* О синтаксической паронимии (На материале испанского языка) // Вопросы языкознания. 1961. № 6. С. 90-92.
- Панченко А. М.* Русская стиховая культура XVII в. Л., 1973. 280 с.
- Паперный З. С.* Поэтический образ у Маяковского. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 444 с.
- Пауль Г.* Принципы истории языка. М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1960. 500 с.
- Переверзев В. Ф.* Гоголь. Достоевский. Исследования. М.: Советский писатель, 1982. 511 с.
- Перельман Х., Олбрехт-Тытека Л.* Из книги «Новая риторика: трактат об аргументации» // Язык и моделирование социального взаимодействия. М., 1987. С. 207-264.

- Перетц В. Н.* Историко-литературоведческие исследования и материалы. Т. 3. Из истории развития русской поэзии XVIII в. СПб., 1902.
- Перцов Н. В.* Разнообразие в рамках однообразия (О стихотворении Пушкина «Ответ») // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1999. Т. 58. № 3. С. 36-42.
- Петрищева Е. Ф.* Изменения в составе интеллектуально-оценочной лексики в русском языке советского времени // Развитие лексики современного русского языка. М., 1965. С. 51-74.
- Петрова З. Ю.* Системный характер метафорических значений и употреблений слов в русском языке (на материале обозначений эмоциональных состояний человека): Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1989. 270 с.
- Пешковский А. М.* Избранные труды. М., 1959.
- Пешковский А. М.* Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М.-Л.: ГИЗ, 1930. 176 с.
- Пирогова Ю. К.* Имплицитная информация как средство коммуникативного воздействия и манипулирования (на материале рекламных и PR-сообщений) // Scripta Linguisticae Applicatae. Проблемы прикладной лингвистики-2001. М., 2002. С. 209-227.
- Плёткин Н. А.* Работа по культуре речи в курсе русского языка // Русский язык в школе. 1974. № 3. С. 28-37.
- Поварнин С.* Спор. О теории и практике спора // Вопросы философии. 1990. № 3. С. 57-133.
- Поливанов Е.* Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Вопросы языкознания. 1963. № 1. С. 99-112.
- Пономаренко Т. Г.* Паронимы и контекст // Языковые единицы и контекст. Л., 1973. С. 82-88.
- Поспелов Г. Н.* Эстетическое и художественное. М.: МГУ, 1965. 360 с.
- Поспелова М. С.* Идеографическое структурирование семантического поля «Покрытие»: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2000. 25 с.
- Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 344 с.
- Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. СПб.: Алетейя, 1997. 287 с.
- Пузырев А. В.* Анаграммы как явление языка: Опыт системного осмысления. Москва – Пенза: Ин-т языкознания РАН; Пенз. гос. пед. ун-т, 1995. 378 с.
- Пустовойт П. Г.* От слова к образу. Киев: Радянська школа, 1974. 191 с.
- Пустовойт П. Г.* Слово, стиль, образ. М.: Просвещение, 1965. 260 с.
- Пустовойт П. Г.* Через жизнь – к слову // Вопросы литературы. 1959. № 8. С. 109-120.
- Путнин Ф. В.* Деталь художественная // Литературоведческий словарь. М., 1987. С. 90.
- Райхштейн А. Д.* Сопоставительный анализ немецкой и русской фразеологии. М.: Высшая школа, 1980. 143 с.
- Рахманин Л. В.* Стилистика деловой речи и редактирование служебных документов. М.: Высшая школа, 1997. 192 с.
- Реформатский А. А.* Введение в языкознание. М.: Аспект Пресс, 1996. 536 с.
- Рижский И. С.* Опыт риторики // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. М., 1997. С. 14-23.
- Розен Е.* О рифме // Современник. 1836. Т. 1. С. 131-154.
- Розенталь Д. Э.* Практическая стилистика русского языка. М.: Высшая школа, 1974. 352 с.
- Ронен О.* Анаграмматизация имени громовника у Тютчева и её передача в английском переводе // Полутроп. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М., 1998. С. 763-769.
- Ротенберг В. С.* Слово и образ: проблемы контекста // Вопросы философии. 1980. № 4. С. 152-155.

- Русин И. Г.* Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке // Вопросы языкознания. 1994. № 6. С. 79-100.
- Русская разговорная речь: Фонетика. Морфология. Лексика. Жест.* М.: Наука, 1983. 238 с.
- Русские писатели о языке.* Л.: Учпедгиз, 1955. 460 с.
- Русский язык: Энциклопедия.* Изд. 2-е. М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 1997. 703 с.
- Русский язык: Энциклопедия.* М.: Советская энциклопедия, 1979. 432 с.
- Русское народное поэтическое творчество.* М.: Высшая школа, 1986. 400 с.
- Рюриков Ю.* Тропинка тропов и дорога образов // Вопросы литературы. 1960. № 4. С. 148-167.
- Рябцева Н. К.* Лингвистическое моделирование естественного интеллекта и представление знаний // Scripta Linguisticae Applicatae. Проблемы прикладной лингвистики-2001. М., 2002. С. 228-252.
- Самойлов Д.* Книга о русской рифме. М.: Художественная литература, 1982. 351 с.
- Самойлов Д.* Наблюдения над рифмой // Вопросы литературы. 1970. № 6. С. 160-177.
- Санников В. З.* Русский язык в зеркале языковой игры. М.: Языки русской культуры, 1999. 544 с.
- Санников В. З.* Каламбур как семантический феномен // Вопросы языкознания. 1995. № 3. С. 75-80.
- Сапаров М. А.* Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография – слово) // Литература и живопись. Л., 1982. С. 66-92.
- Сарнов Б.* Плоды изнурения (Литературная пародия вчера и сегодня) // Вопросы литературы. 1984. № 11. С. 106-150.
- Сафина Р. А.* Проблема образности (на материале фразеологических единиц русского и немецкого языков, выражающих денежные отношения) // Фразеология и межкультурная коммуникация: В 2-х ч. Ч. 2. Тула, 2002. С. 59-65.
- Северская О. И.* К описанию семантики паронимической аттракции // Вопросы языкознания. 1990. № 3. С. 32-39.
- Северская О. И.* Паронимическая аттракция в поэтическом языке М. Цветаевой // Проблемы структурной лингвистики. 1984. М., 1988. С. 212-223.
- Северская О. И., Преображенский С. Ю.* Функционально-доминантная модель эволюции индивидуальных художественных систем // Поэтика и стилистика. М., 1991. С. 146-156.
- Северская О.И., Преображенский С.Ю.* Паронимическая аттракция в системе средств синтаксической организации текста // Проблемы структурной лингвистики. 1985-1987. М., 1989. С. 261-271.
- Синеокова Т. Н.* Критерии разграничения эмоциональной и экспрессивной речи // Теория и практика лингвистического описания разговорной речи. Вып. 12. Горький, 1981. С. 115-122.
- Сиротина В. А.* Метонимия и метонимический эпитет в художественной речи // Русский язык в школе. 1980. № 6. С. 72-77.
- Скиба В. А.* «...И дольше века длится день...» Гипербола и литота // Русская словесность. 2000. № 5. С. 76-80.
- Скиба В. А., Чернец Л. В.* Образ художественный // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 209-220.
- Склярёвская Г. Н.* Метафора в системе языка. СПб.: Наука, 1993. 151 с.
- Сковородников А. П., Копнина Г. А.* Об определении понятия «риторический приём» // Филологические науки. 2002. № 2. С. 75-80.
- Скребнев Ю. М.* Троп // Русский язык: Энциклопедия. 2-е изд. М., 1997. С. 572-573.

- Скребнев Ю. М.* Фигуры речи // Русский язык: Энциклопедия. 2-е изд. М., 1997. С. 590-592.
- Скребнев Ю. М.* Тропы и фигуры как объект классификации // Проблемы экспрессивной стилистики. Ростов-на-Дону, 1987. С. 60-65.
- Скребнев Ю. М.* Мейозис // Русский язык: Энциклопедия. М., 1979. С. 138.
- Скребнев Ю. М.* Троп // Русский язык: Энциклопедия. М., 1979. С. 355-356.
- Скребнев Ю. М.* Фигуры речи // Русский язык: Энциклопедия. М., 1979. С. 368-370.
- Скребнев Ю. М.* Опыт классификации семантико-стилистических фигур // Вопросы общего и Романо-германского языкознания. Вып. 2. Уфа, 1965. С. 85-89.
- Словарь иностранных слов.* М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1949. 805 с.
- Словарь русского языка:* В 4-х т. М.: Русский язык, 1985-1988.
- Словарь синонимов.* Л.: Наука, 1977. 648 с.
- Снитко Е. С.* Внутренняя форма номинативных единиц. Львов: Свит, 1990. 188 с.
- Современный словарь иностранных слов.* М.: Русский язык, 1993. 740 с.
- Соловьёв В.* Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. М., 1990. С. 41-91.
- Соловьёва В. С.* Антитеза в хиазмах Блока // Русский язык в школе. 1980. № 5. С. 46-50.
- Соссюр Ф.* Курс общей лингвистики. М.: Логос, 1998. 296 с.
- Соссюр Ф.* Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. 695 с.
- Степанов Ю. С.* Французская стилистика (в сравнении с русской). М.: Эдиториал УРСС, 2002. 360 с.
- Степанов Ю. С.* Методы и принципы современной лингвистики. М., 1975.
- Сунь Хуэйцзе.* Принципы номинативного структурирования семантического поля (на примере средств обозначения запаха в русском и китайском языках): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001. 23 с.
- Сунь Хуэйцзе.* Приемы и сферы эвфемии в русской и китайской культурных традициях // Язык образования и образование языка: М-лы междунар. науч. конф. Великий Новгород, 2000. С. 296-297.
- Супрун А. Е.* Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопросы языкознания. 1995. № 6. С. 17-29.
- Тарабрин Л. А.* О паронимах // Русский язык в школе. 1963. № 6. С. 60-62.
- Тарановский К. Ф.* О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.
- Тарановский К.* Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI-XIII вв. // American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists. Vol. 1. The Hague-Paris, 1968. P. 377-394.
- Тарасова А. Н.* Категория эмфазы и виды контраста (на материале французского языка) // Филологические науки. 1995. № 5-6. С. 93-101.
- Тарасова В. К.* Системные связи и семантика синестетических словосочетаний // Семантическое взаимодействие языковых единиц различных уровней. Л., 1985. С. 94-101.
- Тахо-Годи А. А., Лосев А. Ф.* Греческая культура в мифах, символах и терминах. СПб.: Алетейя, 1999. 717 с.
- Телия В. Н.* Экспрессивность // Русский язык: Энциклопедия. М., 1997. С. 637-638.
- Телия В. Н.* Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М.: Наука, 1986. 143 с.
- Тимофеев Л. И.* Слово о стихе. М.: Советский писатель, 1987. 424 с.
- Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1971. 464 с.
- Ткаченко Л.П.* Стилистическое использование паронимической аттракции в современном русском языке // Филологические науки. 1982. № 4. С. 76-81.
- Ткаченко Л.П.* Стилистические функции паронимов // Русский язык в школе. 1982. № 3. С. 66-70.



- Тодоров Цв.* Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей. М., 1975. С. 37-113.
- Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова:* В 4 т. М., 1994.
- Толстая С. М.* О фонологии рифмы // Труды по вторичным знаковым системам. Семиотика. Т. 2. Тарту, 1965.
- Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М.:Аспект Пресс, 1996. 334 с.
- Томашевский Б. В.* Стилистика. Л.: Изд-во Лен. гос. ун-та, 1983. 288 с.
- Томашевский Б. В.* Стилистика и стихосложение: Курс лекций. М.: Учпедгиз, 1959. 535 с.
- Томашевский Б. В.* Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1959. 472 с.
- Томашевский Б. В.* Стих и язык. М.: АН СССР, 1958. 61 с.
- Топоров В. Н.* Тропы // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 520-521.
- Топоров В. Н.* Фигуры речи // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 542-543.
- Тошович Б.* Структура глагольной метафоры // Stylistyka. Opole, 1998. С. 221-251.
- Тредиаковский В. К.* Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель, 1963. 577 с.
- Троицкий В. Ю.* Лесков-художник. М.: Наука, 1974. 215 с.
- Троицкий В. Ю.* Стилизация // Слово и образ. М., 1964. С. 164-194.
- Тропкина Н. Е.* Образный строй русской поэзии 1917-1921 гг. Волгоград: Перемена, 1998. 222 с.
- Турбин В.* Что же такое стиль художественного произведения? // Вопросы литературы. 1959. № 10. С. 117-134.
- Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
- Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М.: Советский писатель, 1965. 304 с.
- Тюкин В. П.* Венок сонетов в русской поэзии XX века // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 208-215.
- Тюхтин В. С., Ларкин Ю. Ф.* Содержание и форма в искусстве. М.: Знание, 1984. 64 с.
- Уёмов А. И.* Логические ошибки. Как они мешают правильно мыслить. М.: Госполитиздат, 1958. 119 с.
- Ульдалль Х. И.* Основы глоссематики // Новое в лингвистике. Вып. 1. Изд. 2-е. М., 1999. С. 257-303.
- Урбан А.* Поэзия Николая Асеева // Асеев Н. Н. Стихотворения. Поэмы. Л., 1967. С. 5-52.
- Успенский Б. А.* Язык Державина // Избр. труды. Т. 3. Общее и славянское языкознание. М., 1997. С. 409-433.
- Успенский Б. А.* Краткий очерк истории русского литературного языка (XI-XIX вв.). М.: Гнозис, 1994. 240 с.
- Федотов О. И.* Введение в литературоведение. М.: Academia, 1998. 144 с.
- Федотов О. И.* Основы русского стихосложения: Метрика и ритмика. М.: Флинта, 1997. 336 с.
- Федотов О. И.* Рифма и стих (У истоков русской стиховой культуры) // Русская литература. 1984. № 4. С. 60-69.
- Фёдоров А. И.* Семантическая основа образных средств языка. Новосибирск, 1969. 92 с.
- Фёдоров А. И.* Образная речь. Новосибирск: Наука, 1985. 119 с.
- Фоменко И. В.* Цитата // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 496-506.

- Фонякова О. И.* Стилистическая роль повтора в автобиографических повестях М. Горького // Вопросы стилистики. Вып. 6. Саратов, 1973. С. 56-69.
- Формановская Н. И.* Вы сказали «Здравствуйте!» (Речевой этикет в нашем общении). М.: Знание, 1987. 160 с.
- Фрайман И.* Рифменное клише «любовь-кровь» в русской лирике 1820-1830-х гг. // Русская филология. IX. Тарту, 1998. С. 30-40.
- Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 606 с.
- Хазагеров Т. Г.* «О образъхъ»: Иоанн, Хировоск, Трифон (к диахронии тропов и фигур в Греко-славянской традиции) // Известия РАН. Серия лит. и яз. 1994. Т. 53. № 1. С. 63-71.
- Хазагеров Т. Г., Ширина Л. С.* Общая риторика: Курс лекций. Словарь риторических приёмов. Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. 320 с.
- Хазагеров Т. Г., Ширина Л. С., Богуславская В. В., Ширина Е. В.* Стилистика и риторика в схемах, таблицах и иллюстрациях. Ч. 1. Экспрессивные средства языка. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1998. 23 с.
- Хализев В. Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 398 с.
- Харлап М. Г.* О стихе. М.: Худож. лит-ра, 1966. 151 с.
- Харченко В. К.* Функции метафоры. Воронеж: Изд-во Ворон. ун-та, 1992. 88 с.
- Харченко В. К.* Разграничение оценочности, образности, экспрессивности и эмоциональности в семантике слова // Русский язык в школе. 1976. № 3. С. 66-71.
- Хидекель С. С., Кошель Г. Г.* Природа и характер языковых оценок // Лексические и грамматические компоненты в семантике языкового знака. Воронеж, 1983. С. 11-16.
- Хижняк Л. Г.* О внутренней форме в семантической структуре слова // Вопросы стилистики. Вып. 10. Саратов, 1975. С. 91-102.
- Хижняк Л. Г.* Эстетическая актуализация внутренней формы слова // Вопросы стилистики. Вып. 11. Саратов, 1976. С. 36-57.
- Холшевников В. Е.* Стихovedение и поэзия. Л.: Изд-во Лен. ун-та, 1991. 256 с.
- Холшевников В. Е.* Из истории русской рифмы (от Ломоносова до Лермонтова) // Русская литература. 1989. № 2. С. 41-52.
- Холшевников В. Е.* О значении стихovedческих исследований // Поэтика и стихovedение. Рязань, 1984. С. 3-10.
- Холшевников В. Е.* Основы стихovedения: Русское стихосложение. Л.: Изд-во Лен. ун-та, 1972. 168 с.
- Храпченко М. Б.* Горизонты художественного образа. М.: Художественная литература, 1986. 439 с.
- Худоногова Г. А.* К проблеме разграничения стилистического приёма и стилистической фигуры // Филологические науки. 1999. № 5. С. 114-119.
- Царькова Т. С.* Первый русский словарь рифм // Проблемы теории стиха. М., 1984. С. 132-136.
- Цейтлин С. Н.* Речевые ошибки и их предупреждение. СПб.: Издательский дом «МиМ», 1997. 192 с.
- Цицерон М. Т.* Три трактата об ораторском искусстве. М.: Ладомир, 1994. 471 с.
- Черемисина Н. В.* Звукопись и интонация в стихе и в прозе // Вопросы стилистики. Вып. 8. Саратов, 1974. С. 23-40.
- Чернейко Н. Г.* «Синэстетизм» А. Блока в теме Севера и Юга (на материале «Итальянских стихов» и цикла «Кармен») // Филологические науки. 1995. № 5-6. С. 29-36.
- Чернец Л. В.* Виды образа в литературном произведении // Филологические науки. 2003. С. 3-13.
- Чернец Л. В.* К теории поэтических тропов // Вестник Моск. ун-та. Серия IX. Филология. 2001. № 2. С. 7-17.
- Чернец Л. В.* Деталь // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 62-75.

- Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. М.: Русский язык, 1994. Т. 1. 623 с.
- Чернышёв В. И.* Законы и правила русского произношения: Звуки. Формы. Ударение: Опыт руководства для учителей, чтецов, артистов // Избранные труды: В 2-х т. Т. 1. М., 1970. С. 51-100.
- Чернышёв В. И.* Удлинение звуков *т* и *д* в русском языке // Избр. труды: В 2-х т. Т. 1. М., 1970. С. 174-193.
- Шамота Н.* О художественности. М.: Советский писатель, 1958. 351 с.
- Шанский Н. М.* Предисловие // *Вишнякова О. В.* Паронимы в русском языке. М., 1974. С. 4.
- Шанский Н. М.* Лексикология современного русского языка. М.: Просвещение, 1972. 368 с.
- Шанский Н. М.* Фразеология современного русского языка. М.: Высшая школа, 1963. 156 с.
- Шейн П. В.* Народная пародия на историческую песню // Этнографическое обозрение. 1894. Кн. XX. С. 129-131.
- Шейн П. В.* Ещё о народных пародиях // Этнографическое обозрение. 1895. Кн. XXV. С. 140-146.
- Шейнов В. П.* Риторика. Минск: Амалфея, 2000. 592 с.
- Шенгели Г. А.* Техника стиха. М., 1960.
- Шендельс Е. И.* Грамматическая метафора // Филологические науки. 1972. № 3. С. 48-57.
- Шкловский В. Б.* Искусство как приём // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. М., 1997. С. 113-115.
- Шкловский В. Б.* Стих Маяковского // Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 86-97.
- Шкловский В. Б.* Об искусстве как о мышлении образами // Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 394-403.
- Шкловский В. Б.* Общепонятна ли красота природы?.. // Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 403-404.
- Шкловский В. Б.* О пейзаже // Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 404-415.
- Шкловский В. Б.* В чём особенность искусства и что такое единство произведения // Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 505-510.
- Шмелев Д. Н.* Эвфемизм // Русский язык: Энциклопедия. М., 1979. С. 402.
- Шмелёв Д. Н.* Русский язык в его функциональных разновидностях. М.: Наука, 1977. 168 с.
- Шмелёв Д. Н.* Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка). М.: Наука, 1973. 280 с.
- Шмелёв Д. Н.* Об асимметричном параллелизме в поэтической речи // Русский язык в школе. 1970. № 5. С. 8-13.
- Шмелёв Д. Н.* Слово и образ. М.: Наука, 1964. 120 с.
- Шмелёв Д. Н.* Можно ли отвлечься от «речевой оболочки»? // Вопросы литературы. 1960. № 4. С. 136-147.
- Шмелёва Т. В.* Ключевые слова текущего момента // Collegium. 1993. № 1. С. 33-40.
- Шмелёва Т. В.* Гипербола, мейозис, литота. Фрагмент обыденной риторики // Риторика и синтаксические структуры. Красноярск, 1988. С. 320-323.
- Шоу Дж. Т.* Части речи в рифмах основных стихотворных жанров и в концах прозаических синтагм у Пушкина // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1996. С. 327-336.
- Шпет Г. Г.* Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы В. Гумбольдта. М.: Изд-во Гос. академии худож. наук, 1927. 219 с.
- Шталь И. В.* Гомеровский эпитет как элемент художественной системы // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 331-365.

- Штокмар М. П.* Рифма Маяковского. М., 1958.
- Шубина Л. В.* О специфических особенностях функционирования перифразы и однокоренного глагола-синонима // Русский язык в школе. 1973. № 2. С. 89-91.
- Щерба Л. В.* Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1957. 188 с.
- Эпштейн М. Н.* Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 252-257.
- Эткинд Е. Г.* Разговор о стихах. Л.: Детская литература, 1970. 240 с.
- Якиманская И. С.* Основные направления исследований образного мышления // Вопросы психологии. 1985. № 5. С. 5-16.
- Якобсон Р. О.* Звук и значение // Фоносемантические идеи зарубежного языкознания. Л., 1990. С. 178 – 185.
- Якобсон Р. О.* Избр. работы. М.: Прогресс, 1985. 455 с.
- Якубинский Л.* Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Петроград, 1919. С. 50-57.
- Янко-Триницкая Н.А.* К изучению паронимов // Русский язык в школе. 1979. № 5. С. 98-101.
- Янко-Триницкая Н.А.* Продуктивные способы и образцы окказионального словообразования // Актуальные проблемы русского словообразования. Ташкент, 1975. Ч. 1.
- Ярошевский М. Г.* Психология в XX столетии: Теоретические проблемы развития психологической науки. М.: Изд-во политич. литературы, 1974. 447 с.
- Appel A.* The Springboard of Parody // Wisconsin Studies in Contemporary Literature. 1967. N 2. P. 204-241.
- Black M.* Models and metaphors: Studies in language and philosophy. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1962. 267 p.
- Cooper B.* Euphemism and Taboo language (with particular reference to Russian) // Australian Slavonic and East European Studies. 1993. V. 7. № 2. P. 61-84.
- Dabrowska A.* Eufemizmy wspolczesnego jezyka polskiego. Wroclaw: Wid. Uniwersytetu Wroclawskiego, 1994. 420 s.
- Enkvist N. E.* Stylistics and Text Linguistics // Current Trends in Textlinguistics. New York, 1978. P. 174-190.
- Epstein E.* The self-reflexive artefact: The function of mimesis in an approach to a theory of value for literature // Style and structure in literature: Essays in new stylistics. Oxford, 1975. P. 40-78.
- Galperin I. R.* Stylistics. M.: Higher school, 1977. 332 p.
- Jakobson R.* Questions de poetique. Paris: Seuil, 1973. 510 p.
- Jakobson R.* Linguistics and poetics // Style in language. New York and London, 1960. P. 350-395.
- Haskell R. E.* A phenomenology of metaphor: A praxis study into metaphor and its cognitive movement through semantic space // Cognition and symbolic structures: The psychology of metaphoric transformation. Norwood, 1987. P. 257-292.
- Lakoff G.* Metaphors and War: Metaphor System Used to Justify War in the Gulf // Thirty Years of Linguistic Evolution. Philadelphia; Amsterdam, 1992. P. 463-482.
- Lakoff G., Johnson M.* Metaphors we live by. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980. 242 p.
- Levin S. R.* Metaphoric Worlds (Conception of a Romantic Nature). New Haven and London: Yale University Press, 1988. 251 p.
- MacCormac E. R.* Metaphor and Myth in Science and Religion. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1976. 167 p.
- Markiewicz N.* On the definitions of literary parody // To honour of Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday. 11 october 1966. Vol. 2. The Hague — Paris, 1967. P. 1264-1272.

Meyer P. G. Sprachliches Handeln ohne Sprechsituation: Studien zur theoretischen und empirischen Konstitution von illokutiven Funktionen in "situationslosen" Texten. Tübingen, 1983. XII, 248 S.

Morson G. Parody, history, metaparody // Rethinking Bakhtin: Extensions and challenges. Evanstone, 1989. P. 69-87.

Neaman Y. S., Silwer C. G. The Wordsworth Book of Euphemisms: The hilarious Guide to the Unmentionable. Cumberland House, 1995. 409 p.

Ogden C. K., Richards I. A. The meaning of meaning: A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism. New York and London, 1927. XXII, 363 p.

Richards I. A. The Philosophy of Rhetoric. New York: Oxford University Press, 1936. 138 p.

Searle J. Metaphor // Metaphor and thought. Cambridge, 1993. P. 83-111.

Shen Y. On the structure and understanding of poetic oxymoron // Poetics today. V. 8. 1987. P. 105-122.

Todorov Ts. Tropes et figures // To honour of Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday. 11 october 1966. Vol. 3. The Hague — Paris, 1967.

Warren B. What euphemisms tell us about the interpretation of world // Studia Linguistica. 1996. V. 46. № 2. P. 128-142.

Worth D. S. Syntagmatic Aspects of Russian Rhyme // Полѳтрон. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М., 1998. С. 530-536.

## ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

**Абсурд** [лат. *absurdus* 'нелепый'] – бессмыслица, вызванная либо крайним неправдоподобием, либо крайним алогизмом речи. Нарочитый абсурд может быть использован как приём выразительной речи: *сапоги всмятку; в огороде бузина, а в Киеве дядька*. Приёмом нарочитого абсурда является амфигурия (см.).

**Автологический стиль** [греч. *autos* 'сам', *logos* 'слово'] – номинативный стиль речи, основанный на прямом словоупотреблении: *На возу сидела хорошенькая дочка с круглым личиком, с чёрными бровями, ровными дугами поднявшимися над светлыми карими глазами, с беспечно улыбающимися розовыми губками, с повязанными на голове красными и синими лентами, которые с длинными косами и пучком полевых цветов богатою короною покоились на её очаровательной головке* (Н. В. Гоголь). Син.: автология. Ср. металогический стиль.

**Автология** – см. автологический стиль.

**Аккумуляция** [ср. лат. *accumulatio* 'накопление'] – см. синтаксический плеоназм.

**Акромонограмма** [греч. *akros* 'крайний'; *monos* 'один'; *gramma* 'буква'] – см. подхват.

**Акротеза** [греч. *akros* 'крайний'] – фигура контраста, представляющая собой утверждение, усиленное отрицанием противоположного: **Нет, не слабость – великая жизненная сила и твердость нужны для того, чтобы оборвать свою жизнь так, как он оборвал!** (Ю. Казаков).

**Актуализация внутренней формы** – см. игра на внутренней форме.

**Аллегория** [греч. *allegoria*] – развёрнутая незамкнутая метафора, выполняющая пояснительную функцию (см. ясность речи). Лежит в основе таких жанров назидательной литературы, как басня, притча и аполог. Может сопровождаться истолкованием, «моралью», как, например, в апологе И. Дмитриева «Репейник и Фиалка»: *Между репейником и розовым кустом Фиалочка себя от зависти скрывала; Безвестною была, но горестей не знала. — Тот счастлив, кто своим доволен уголком*. Син.: иносказание, инословие. Ср. энигма.

**Аллеотёта** [греч. *alleotes* 'различие'] – фигура контраста (см.), основанная на

противопоставлении однокоренных слов либо форм одного слова: *Служить бы рад – Прислуживаться тошно* (А. С. Грибоедов); *Все знают, как сделан «Дон-Кихот», но никто не знает, как его сделать* (К. Федин); *В этой жизни помереть не трудно. Сделать жизнь значительно трудней* (В. Маяковский). Син.: грамматическая антитеза.

**Аллитерация** [лат. *ad* ‘к, при’; *littera* ‘буква’] – повтор согласных звуков: *Чёрный читает чтец* (М. Цветаева). Син.: консонанс, консонантный повтор.

**Аллойбза** – см. аллойозис.

**Аллойбзис** [греч. *alloiosis* ‘изменение’] – сложная антитеза, используемая при развёрнутой контрастной характеристике двух объектов: *Ты богат, я очень беден; Ты прозаик, я поэт; Ты румян, как маков цвет, Я как смерть и тощ, и бледен* (А. С. Пушкин). Син.: аллойбза.

**Аллюзия** [франц. *allusion* ‘намёк’] – приём, состоящий в ассоциативной отсылке к известному для адресата факту. В соответствии со своим источником (литературный текст, историческое событие и т. д.) аллюзии подразделяются на литературные, библейские, мифологические, исторические и бытовые. Пример литературной аллюзии: *Идёмте в городской сад. Я вам устрою сцену у фонтана* (слова Бендера, обращённые к самозваным сыновьям лейтенанта Шмидта – Балаганову и Паниковскому – в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой телёнок»). В приведённой фразе можно увидеть намёк на сцену встречи Самозванца с Мариной Мнишек в драме «Борис Годунов» А. С. Пушкина (ср.: «Ночь. Сад. Фонтан»). Ср. аппликация, коммеморатное цитирование, литературное цитирование, парафраз, реминисценция.

**Алогизм** – нарушение логических связей в речи. Случайный алогизм является речевой ошибкой (см. плеоназм), нарочитый же используется как приём выразительной речи: *Вот, как стукнуло мне шестнадцать лет, матушка моя, нимало не медля, взяла да прогнала моего французского гувернёра, немца Филипповича из нежинских греков* (И. С. Тургенев). Фигурами нарочитого алогизма являются апофазия, гистеропротерон, каламбурная зевгма, оксюморон, паралепсис, силлепсис (см.).

**Амплификация** [лат. *amplificatio* ‘расширение, распространение’] – фигура нарочито пространной речи, состоящая в нагнетании однородных по своему смыслу или форме единиц – синонимов, эпитетов, сравнений, одноструктурных производных и т. д. – с целью экспрессивного усиления мысли: *Перешагни, перескочи, перелети, пере-что хочешь, Но вырвись: камнем из пращи, Звездой, сорвавшейся в ночи...* (В. Ходасевич). Виды амплификации – плеоназм, восходящая и нисходящая градация.

**Амфигурия** – приём нарочитого абсурда, состоящий в шутливо-игровом нагнетании заведомо неправдоподобных, алогичных по своему содержанию словосочетаний и фраз. На амфигурии основан рассказ А. П. Чехова «Перепутанные объявления»: *Трёхэтажный дворник ищет места гувернантки. С дозволения начальства сбежал пудель фабрики Сиу и К°. Жеребец вороной масти, скаковой, специалист по женским и нервным болезням, даёт уроки фехтования.* Амфигурия лежит в основе первертышей, представляющих собой жанр шуточных стихотворений, иногда фольклорного происхождения. Суть перевёртыша состоит в перестановке частей высказывания с нарушением правил семантического согласования: *Ехала деревня мимо мужика, Глядь, из-под собаки лают ворота.*

**Амфитеза** [греч. *amphi* ‘с обеих сторон’] – фигура контраста, используемая для описания целого путем указания на крайние точки: *От Москвы до самых до окраин, С южных гор до северных морей Человек проходит как хозяин Необъятной Родины своей* (В. И. Лебедев-Кумач).

**Анаграмма** [греч. *ana* ‘пере-’; *gramma* ‘буква’] – звуковой повтор, служащий выделению тематически ключевого слова: *Хохоча, отвечая находчиво (отлучиться ты очень не прочь!), от лучей, от отчаянья отчего, отчего ты отчалила в ночь?* (В. Набоков, роман «Отчаяние»; в звуковых повторах читается как бы отражённое в них название романа. Ср. криптограмма.

**Анадиплозис** [греч. *anadiplosis* ‘повторение’] – см. подхват.

**Анаподатон** [греч. *anapodizo* ‘отступать, возвращаться’] – разновидность парентезы, которая представляет собой вставку большой протяжённости, вынуждающую автора повторить уже сказанное при возвращении к основной теме повествования: *Цирюльник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте, фамилия его утрачена, и даже на вывеске его – где изображён господин с намыленной щекою и надписью: «И кровь отворяют» – не выставлено ничего более, цирюльник Иван Яковлевич проснулся довольно рано* (Н. В. Гоголь).

**Анастрофа** [греч. *anastrophe* ‘возврат’] – разновидность инверсии, состоящая в перестановке смежных слов: *Фонтана в бассейне лепечут струи* (М. Цветаева). Ср. гипербатон.

**Анафора** [греч. *ana* ‘вновь’; *phoros* ‘несущий’] — фигура речи, состоящая в повторении начальной части речевых единиц: **Клянусь** четой и нечетой, **Клянусь** мечом и правой битвой, **Клянуся** утренней звездой, **Клянусь** вечернею молитвой: Нет, не покинул я тебя (А. С. Пушкин). *Син.*: единоначатие. *См.* тавтограмма.

**Аннотация** [лат. *agnominatio, annominatio* ‘игра слов’] – разновидность полиптога, состоящая в повторе слова в разных падежных формах: *Тебя не соблазнить ни платьями, ни снedyю... Заезжий музыкант играет на трубе. Что мир весь рядом с ним, с его горячей медью? ... Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе* (Б. Окуджава). *Син.*: фигура падежного разнообразия.

**Антанагога** [греч. *antanago* ‘выводить против’] – разновидность антитезы, состоящая в компенсирующем уравнивании отрицательной характеристики характеристикой положительной: *Мал золотник, да дорог; Мал, да удал.*

**Антанаклаза** [греч. *antanaklasis* ‘перевод’] – 1. Повтор либо омонимичных, либо многозначных языковых единиц в разных контекстуальных значениях: *Дрова разгорались в печке, и одновременно с ними разгоралась жестокая головная боль* (М. А. Булгаков). Видами антанаклазы являются омонимическая рифма и эквивокация (см.). *Син.*: антиметастаза, отличие, традукция. Ср. хиастический каламбур. 2. См. эпанод.

**Антаподозис** [греч. *antapodosis* ‘взаимная отдача, воздаяние’] – развёрнутое сравнение взаимоотношений между двумя парами объектов: *Оглянулся А н д р и й: пред ним Т а р а с! Затрясся он всем телом и вдруг стал бледен... Так ш к о л ь н и к, неосторожно задравши своего товарища и получивши за то от него удар линейкою по лбу, вспыхивает, как огонь, бешеный выскакивает из лавки и гонится за испуганным товарищем своим, готовый разорвать его на части, и вдруг наталкивается на входящего в класс у ч и т е л я: вмиг притихает бешеный порыв, и упадает бессильная ярость* (Н. В. Гоголь).

**Антиклимакс** [греч. *anti* ‘против’; *klimax* ‘лестница’] – см. нисходящая градация.

**Антиметабола** [греч. *anti* ‘против’; *metabole* ‘перемена’] – хиазм, осложненный антитезным противопоставлением: *Военные уверены, что он отличный писатель, а писатели про него думают, что он отличный генерал* (А. С. Пушкин о Денисе Давыдове). *Син.*: перемещение с противопоставлением.

**Антиметастаза** [греч. *anti* ‘против’; *metastasis* ‘перемещение’] – см. антанаклаза.

**Антистрофа** [греч. *antistrophe* ‘возвращение’] – см. эпифора.

**Антитеза** [ср. греч. *anti* ‘против’, *thesis* ‘утверждение’] – фигура контраста, основанная на сочетании антонимов с целью подчеркнуть противоположность объектов: *Сырой овраг сухим дождем росистых ландышей унизан* (Б. Пастернак). Ср. аллоюзис, антанагога, синкрисис, простая антитеза, сложная антитеза.

**Антифразис** [греч. *antiphrasis* ‘противоположное сказанному’; в старинных риториках эта фигура речи именовалась *вспятословием*] – фигура двусмысленной речи, которая «употребляется, когда мы говорим противоположное тому, что думаем» [Лами 2002: 127]: *Крейсеры [англичан]... в 1811 году показались в Белом море, с набожным*

намерением разграбить Соловецкий монастырь (А. Бестужев-Марлинский). Син.: ирония. Ср. элевация, астеизм.

**Антиципация** [лат. *anticipatio* ‘предвосхищение’] – см. пролепсис.

**Антономазия** – см. антономасия.

**Антономасия** [греч. *antonomasia* ‘переименование’] – 1) приём использования эпитета без определяемого слова: *серый* (о волке), *косой* (о зайце), *нечистый* или *лукавый* (о чёрте, дьяволе); 2) то же, что прономинация (см.); 3) приём замены имени собственного аппеллятивной перифразой: *певец Фелицы* в м. *Державин*. Син.: антономазия.

**Апеллятивная перифраза** – перифраза имени собственного: *певец Фелицы* в м. *Державин*. См. антономасия. Ср. топонимическая перифраза.

**Апозиопея** – см. умолчание.

**Апокойну** [греч. *apokoino* ‘разобщать’] – см. силлепсис.

**Апосиопеза** [греч. *aposiopesis* ‘сокрытие, утаивание’] – см. умолчание.

**Апофазия** [греч. *apophasis* ‘отказ, отрицание’] – фигура нарочитого алогизма, представляющая собой опровержение собственной только что высказанной точки зрения, мнения, суждения – к примеру, с целью иронии, насмешки: *А между тем это был ведь человек умнейший и даровитейший, человек, так сказать, даже науки, хотя, впрочем, в науке... ну, одним словом, в науке он сделал не так много и, кажется, совсем ничего* (Ф. М. Достоевский); *Сотрудник по математике нашёл, что знания у Маши есть. Но их немного, и все они неправильные* (Э. Успенский).

**Апликация** (лат. *applicatio* ‘присоединение’) – приём, состоящий в использовании автором в качестве «строительных блоков» для собственного текста: 1) различного рода устойчивых выражений – фразеологизмов, пословиц, поговорок; 2) фрагментов известного текста без указания на источник: *У частного поверенного Зельтерского сплелись глаза. Природа погрузилась в потёмки. Затихли ветерки, замолкли птичек хоры и прилегли стада* (А. П. Чеховым использована «вставка» из басни И. А. Крылова «Осёл и соловей»). Ср. аллюзия, коммеморатное цитирование, литературное цитирование, парафраз, реминисценция.

**Архаизация** – подтип исторической стилизации, изображающий события далёкого прошлого. Примеры архаизации – такие произведения А. С. Пушкина, как стихотворения «Пророк» и «Песнь о вещем Олеге», трагедия «Борис Годунов»: *Ц а р ь. Мне свейский государь Через послов союз свой предложил; Но не нужна нам чуждая помощь; Своих людей у нас довольно ратных, Чтоб отразить изменников и ляха.*

**Асиндетон** [греч. *asyndeton* ‘несвязанное’] – разновидность эллипсиса, состоящая в нарочитом пропуске союзов: *Швед, русский – колет, рубит, режет, Бой барабанный, клики, скрежет, Гром пушек, топот, ржанье, стон, И смерть и ад со всех сторон* (А. С. Пушкин). Син.: бессоюзие, брахиология, брахиология, диссолюция.

**Ассононас** [франц. *assonance* ‘созвучие’ < лат. *assonare* ‘отзывать эхом’] – повтор гласных звуков: *Брожу ли я вдоль улиц шумных* (А. С. Пушкин).

**Астеизм** – разновидностью антифразиса, выражающая положительную оценку под видом отрицательной: *Ой, Вань, какие акробатики! Смотри, как вертится, нахал!* (В. Высоцкий).

**Бинарная метафора** – см. замкнутая метафора.

**Брахиология** [греч. *brachis* ‘короткий’; *logos* ‘речь’] – см. асиндетон.

**Брахиология** [греч. *brachis* ‘короткий’; *logos* ‘речь’] – см. асиндетон.

**Буквализация** – разновидность игры на внутренней форме (см.), состоящая в нарочито-буквальном употреблении слова или устойчивого выражения: *Коренастые деревья, обуреваемые ветром, рвались прочь отсюда* (А. Белый)

**Буквенное произношение** – эмфатическая фигура, состоящая в эмоциональном подчёркивании слова посредством произношения его в соответствии с написанием: *Как бы из п[о]терпевш[эго] не превратиться в [о]бвиня[жэмого]!* (К/ф «Улицы разбитых фонарей»). Ср. слоговая парцелляция, эмфатическое ударение.



**Бурлеск** – см. бурлескный стиль.

**Бурлескный стиль** [итал. *burla* ‘шутка’] – нарочитое несоблюдение условия тематической уместности речи, выражающееся в описании низких тем высоким слогом и наоборот: *На дворе была ещё ужасная грязь; в самых воротах стояла лужа, которая, вливаясь во двор, принимала в себя лужи, стоявшие у каждого подъезда, а потом уже с шумом и журчанием величественно впадала в помойную яму; в окраинах ямы копались две свиньи, собака и четыре ветошника, громко распевавшие: Полно, барыня, не сердись, Вымой рожу, не ленись!* (Н. А. Некрасов). Одним из приёмов создания бурлеска является травестирование (см.). Син.: ирой-комический стиль, ироикомический стиль, бурлеск.

**Бытовые эвфемизмы** – эвфемизмы, служащие обозначению того, что в данную эпоху и в данном конкретном социуме считается неприличным: *Дамы города N отличались, подобно многим дамам петербургским, необыкновенною осторожностью и приличием в словах и выражениях. Никогда не говорили они: я высморкалась, я вспотела, я плюнула, а говорили: я облегла себе нос, я обоилась посредством платка* (Н. В. Гоголь).

**Включение** – см. кольцо.

**Возвращение** – см. подхват.

**Внешняя метафора** – метафора, образуемая за счет использования средств «чужой» семантической микросистемы, «внешней» по отношению к заимствующей, например, *вертеть* вм. *руководить* (перенос из семантического поля «Движение» в семантическое поле «Власть»): *Гвардейцами руководили два брата Орловы, а ими в свою очередь вертела сама Екатерина* (В. Я. Шишков). Ср. внутренняя метафора.

**Внутренняя метафора** – метафора, образуемая за счет внутренних резервов семантической микросистемы, например, *дирижировать* вм. *управлять* (перенос внутри семантического класса глаголов руководства *командовать, управлять, дирижировать, править, заведовать, повелевать* и др.): *Такие квалификаторы узурпируют право с милицейской палочкой дирижировать движением в науке* (Д. С. Лихачев). Ср. внешняя метафора.

**Внутренняя форма** – ассоциативная связь значения производной единицы со значением единицы производящей. К примеру, внутренней формой слова *чернила* является ассоциативная связь со значением слова *чёрный*.

**Возвращение с разделением** – см. эпанод.

**Восточное сравнение** – сравнение, имеющее ориентальную окраску, нередко развёрнутое и амплифицированное: *Как величествен был он при собрании народа!.. Как утренняя звезда среди облаков, как луна в срок полноты своей, как солнце, льющее свет на храм Всевышнего, и как радуга, блистающая в облаках славы, как цветок розы в вешние дни, как лилия у источников вод, как ветвь ливана во дни лета, как огонь с ладаном в кадилнице, как золотой цельнокованый сосуд, украшенный всяческими камнями многоценными, как маслина плодоносящая, и как кипарис, возвышающийся до облаков* (Йешуа бен-Сира, ок. 190 г. до н. э.).

**Восточный колорит** – подтип национального колорита, изображающий обычаи, особенности быта восточных народов. Пример этого вида стилизации – «Восточная сказка» В. Г. Короленко: *В стране, – говорил он, – где цветёт лотос и священная река катит свои воды, не было браминов, более мудрых, чем Дарну и Пурана. Никто не изучал шастры лучше, и никто не погружался глубже в древнюю мудрость вед.* Син.: ориентальный колорит.

**Восходящая градация** – разновидность амплификации (см.), состоящая в нагнетании синонимов с расположением их от семантически менее интенсивного к семантически более интенсивному: — *Очень хороший город, прекрасный город, — отвечал Чичиков, — и время провёл приятно: общество самое обходительное* (Н. В. Гоголь). В более широком смысле под восходящей градацией понимается любой лексический ряд, выражающий нарастание интенсивности, количества, размеров и т. д.:

*Идут часы, и дни, и годы. Хочу стряхнуть какой-то сон, Взглянуть в лицо людей, природы, Рассеять сумерки времён...* (А. Блок). *Син.*: восходящая линия, восхождение, климакс, лестница, нарастание. *Ср.* нисходящая градация.

**Восходящая линия** – см. восходящая градация.

**Восхождение** – см. восходящая градация.

**Выкидка** – см. эллипсис.

**Геминация** [лат. *geminatio* ‘удвоение’] – контактный повтор: *Шумы, шуми, послушное ветрило* (А. С. Пушкин). *Ср.* удвоение.

**Генитивная метафора** – см. замкнутая метафора.

**Гипаллага** [греч. *hypallage* ‘подмена, замена’] – см. смещение.

**Гипербатон** [греч. *hyperbaton* ‘сказанное в превратном порядке’] – эмфатическая фигура, состоящая в разделении связанных по смыслу слов в сочетании с инверсией: *Фонтана в бассейне лепечут струи* (М. Цветаева). *Ср.* анастрофа.

**Гипербола** [греч. *hyperbole* ‘преувеличение’] – фигура нарочитого неправдоподобия, состоящая в преувеличении, используемом для усиления, интенсификации, например: *Я тебе уже тысячу раз говорил об этом* (*ср.* *очень много раз*); *Сто лет с ним не виделась* (то есть *очень давно*). *Ср.* литота.

**Гиперонимизация** – фигура нарочито неточной речи, состоящая в замене слова наименованием соответствующего родового понятия. Используется как средство эвфемии: *насекомое* *вм.* *блоха, вошь, клоп, таракан*, а также с целью избежать тавтологии: *А вот попробуй – / от окна оттяни к о т а / А если животное интересуется улицей, / то мне это – просто необходимо* (В. Маяковский).

**Гипотипоз** – см. гипотипозис.

**Гипотипозис** [*ср.* греч. *hipotyposis* ‘представление’] – фигура изобразительной речи, посредством которой события представляются как происходящие перед взором автора: *Вот бегают дворовый мальчик, В салазки Жучку посадив, Себя в коня преобразив. Шалун уж отморозил пальчик, Ему и больно и смешно, А мать грозит ему в окно* (А. С. Пушкин). *Син.*: гипотипоз.

**Гистерология** – см. гистеропротерон.

**Гистерон-протерон** – см. гистеропротерон.

**Гистеропротерон** [греч. *histeron* ‘последующее’, *proteron* ‘предшествующее’] — нарочитое (и тогда это фигура речи) либо случайное (речевая ошибка) смешение логической последовательности описываемых событий: *Я чувствую, товарищи, что у Ляпсуса украли его лучший шедевр «Гаврила дворником служил. Гаврила в дворники нанялся»* (И. Ильф и Е. Петров). *Син.*: гистерология, гистерон-протерон, протистерон.

**Глоссирование** – замена более употребительного слова менее употребительным как стилистический приём поэтической речи, например, *Селена* или *Геката* *вм.* *луна*: *Над ними лик склоняется Гекаты, Им лунной Греции цветут сады* (М. Цветаева). Редкие, малопонятные слова, в поэтике иногда именуемые, в соответствии с античной традицией, **глоссами** [греч. *glossa* ‘устаревшее или диалектное слово’], делают речь, с одной стороны, менее ясной, с другой – более необычной, «благородной и не затасканной» [Аристотель 1957: 113]. *См.* неясность речи.

**Гомеоптогон** [греч. *homeoptoton* ‘равенство падежей’] – разновидность морфемного повтора, состоящая в нагнетании слов содинаковыми или близкозвучными падежными окончаниями: *Звоны, певы, гулы, гуды В тишине полей плывут* (В. Стражев).

**Гомеотелевтон** [греч. *homeotelevton* ‘равенство окончаний’], *мн. ч.* **гомеотелевты** – вид морфемного повтора, состоящий в нагнетании слов с одинаковыми или сходными суффиксами и окончаниями: *Иисусе пресильный, Ангелов удивление; Иисусе пресильный, прародителей избавление. Иисусе пресладкий, патриархов величание; Иисусе преславный, верных укрепление... Иисусе правдивый, мучеников крепосте. Иисусе претихий, монахов радости* (Акафист Иисусу Сладчайшему). В отличие от

грамматической рифмы (см.) гомеотелевтон не обязательно сопровождается созвучием (см.).

**Градация** [лат. *gradatio* ‘постепенное возвышение’] – см. восходящая градация, нисходящая градация.

**Грамматическая антитеза** – см. аллеотета.

**Графическая метафора** – замена графемы сходным по форме символом или рисунком, отвечающим содержанию слова или текста, например: CRE\$U\$ (имя сказочно богатого царя Лидии). Знак \$ в данном контексте является двуплановым по своему содержанию: в первом (основном) своем плане данный знак функционально равнозначен букве S; в буквальном (фоновом) плане знак \$ является символом доллара, денег, богатства.

**Грамматические рифмы** – рифмы с одинаковыми суффиксами и/или флексиями: *За губы да в зубы* (совпадают флексии); *Никакая я не баронесса, Я Марина, аспирантесса* (Шуточные стихи; суффиксально-флексийная рифма). Ср. гомеотелевты.

**Гротеск** – см. гротескный стиль.

**Гротескный стиль** [франц. *grotesque* ‘смешной, комичный, причудливый’ < итал. *grottesca* < *grotta* ‘грот’: по названию фантастических орнаментов, найденных при раскопках древнеримских подземных сооружений – гротов] – стиль нарочито неправдоподобного описания, основанный на активном использовании различного рода фантастических преувеличений, реализованных метафор, «резко изменяющих очертания реальной действительности при их отражении в художественном произведении» [Адмони 1975: 92]. В этом стиле написаны стихотворение В. В. Маяковского «Прозаседавшиеся», сатирическая повесть Н. В. Гоголя «Нос», «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, сказки Е. Шварца. *Син.*: гротеск.

**Двусмысленность речи** – возможность её инотолкования. Случайная двусмысленность является речевой ошибкой, нарочитая – приёмом выразительной речи. К числу фигур двусмысленной речи принадлежат аллегория, антифразис, астеизм, диалогия, незамкнутая метафора, параграмма, фонетическая аллюзия, элевация.

**Дескрипция** [лат. *descriptio* ‘изображение, описание’] – фигура «описания предметов через перечисление чувственно воспринимаемых деталей» с целью их изображения [Бернацкая 1988: 100].

**Диакота** [греч. *diakope* ‘прорезь, рана’] – фигура нарочито неправильной речи, основанная на расчленении слова путём вставки в него другой номинативной единицы: *А вы знаете, что СО, А вы знаете, что БА, А вы знаете, что КИ, Что собаки-пустолайки Научились летать?* (Д. Хармс).

**Диатеза** [греч. *dia* ‘между’] – фигура контраста, используемая для «утверждения среднего признака путём отрицания противоположных признаков» [Введенская 1991: 50]: *В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако и не так, чтобы слишком молод* (Н. В. Гоголь).

**Дилогия** [греч. *di* ‘дважды, двойной’, *logos* ‘слово, понятие’] – фигура двусмысленной речи, основанная на употреблении полисемичных слов или слов, имеющих омонимы, в таком контексте, который исключает их однозначное истолкование: *В глуши, измучась жизнью постной, Изнемогая животом, Я не парю — сижу орлом И болен праздностью поносной* (А. С. Пушкин). Ср. сдвиг.

**Диссолюция** [лат. *dissolutio* ‘разрушение’] – см. асиндетон.

**Диссонанс** [лат. *dissonans* ‘разнозвучающий’] – разновидность парефезы, состоящая в сближении слов, различающихся только ударными гласными: *Всё расхищено, предано, продано* (А. Ахматова).

**Единозаключение** – см. эпифора.

**Единоконечие** – см. эпифора.

**Единоначатие** – см. анафора

**Единоокончание** – см. эпифора.

**Задержка** — фигура нарочито неполной речи, состоящая в обрыве или замедлении повествования с целью заинтриговать его адресата. Приём ретардации активно используется в кинематографии (очередная серия кинофильма нередко обрывается «на самом интересном»); применяется этот приём и в художественной литературе. Проиллюстрируем сказанное выдержкой из поэмы «Тамбовская казначейша» а: *По службе занят муж ревнивый, Она одна — разгул мечтам! Вдруг дверью стукнули. «Кто там? Андрюшка! Ах, тюлень ленивый!...» Вот чей-то шаг — и перед ней Явился... только не Андрей. Вы отгадаете, конечно, Кто этот гость нежданный был* (М. Ю. Лермонтов). Син.: ретардация.

**Замкнутая метафора** – метафора, контекст которой раскрывает её смысл: *бриллианты росы, ночь диктатуры, революционная буря, чаша терпения*. Син.: бинарная метафора, генитивная метафора, метафора-сравнение. Ср. незамкнутая метафора.

**Заумный язык** – приём построения нарочито неясной речи, состоящий в нагнетании бессмысленных слов и фраз: *Эни-бени, рекс, Фандер, финдер, жекс, Эни-бени, ряба, Фандер, финдер, жаба!* (Детская считалка).

**Звуковая инструментовка** – использование звуковых повторов с целью придать речи благозвучие, для выделения тематически ключевых слов (см. анаграмма), а также в изобразительной функции (см. звукопись).

**Звуковая тема** – см. звуковой образ.

**Звуковой образ** – звуковое явление, описанное посредством звукописи: *От топота копыт пыль по полю летит* (звуковая тема «топот»). Син.: звукообраз, звуковая тема.

**Звуковой параллелизм** – разновидность полифонического повтора, состоящая в симметричном расположении близкозвучных или созвучных элементов при построении фраз, в частности стихотворных строк: *Забором крался конокрад, Загаром крылся виноград* (Б. Пастернак).

**Звуковые повторы** – повторы фонетического уровня как средство звуковой инструментовки. См. анаграмма, аллитерация, ассонанс, слоговой повтор, смешанный повтор, монофония, полифония, парономазия, рифма, звукопись.

**Звукообраз** – см. звуковой образ.

**Звукопись** – применение звуковых повторов в изобразительной функции: *В промежутках совершенной тишины слышен был шорох прошлогодних листьев, шевелившихся от таяния земли* (Л. Н. Толстой; звуковой образ «шуршание»).

**Звукоподражательные повторы** – звуковые повторы, используемые в изобразительной функции, как приём звукописи: *кап-кап, тук-тук*. Син.: ономатопеические повторы, ономатопозитические повторы.

**Зевгма** [ср. греч. *zeugma* ‘сопряжение, связь’] – разновидность эллипсиса, представляющая собой сокращение конструкции за счёт «выноса за скобки» общего её члена, ср. *Летят журавли, летят гуси, летят лебеди* и: *Летят журавли, гуси, лебеди* (протозевгма); *Журавли, гуси летят и лебеди* (мезозевгма); *Журавли, гуси, лебеди летят* (гипозевгма). Протозевгма, мезозевгма и гипозевгма — позиционные типы зевгмы.

**Игра на внутренней форме** – фигура экспрессивной деривации, состоящая в подчёркивании внутренней формы слова «в целях придания речи большей выразительности» [Звегинцев 1957: 195], например: *Все заместники на месте В царстве голого короля* (Б. Окуджава). Син.: актуализация внутренней формы, обнажение внутренней формы. Ср. буквализация, обновление метафоры, этимология.

**Изобразительность** – качество речи, состоящее в способности воспроизводить объекты окружающей действительности в художественных образах. В изобразительной функции используются графическая метафора, дескрипция, сравнения, средства словесной образности, фигурные тексты, стилизация, звукопись, эпитеты.

**Изометрия** [греч. *isos* ‘равный, одинаковый’] – разновидность метрического повтора, состоящая в нагнетании речевых единиц (словосочетаний, фраз, стихотворных строк), равных в метрическом отношении, а также по количеству слогов: *Иван Петрович так же глуп, Семён Петрович так же скуп* (А. С. Пушкин). *Син.*: ритмический параллелизм, эквиметрия.

**Иллеизм** [лат. *ille* ‘он’] – разновидность пролепсы, которая состоит в выделяющем предварении имени существительного местоимением: *Он встаёт в памяти, этот героический 45-й год* (Из газет).

**Инверсия** [лат. *inversio* ‘перестановка’] – эмфатическая фигура, состоящая в перестановке, нарушающей стилистически нейтральный порядок слов: *Поляны снежные под изморозью звёзд* (М. А. Волошин, ср. *снежные полян*). *Син.*: риторический порядок слов, стилистическая инверсия. *Ср.* анастрофа, гипербатон.

**Иносказание** – см. аллегория.

**Инословие** – см. аллегория.

**Интерпретация** [лат. *interpretatio* ‘истолкование’] – см. парентеза.

**Ироикомический стиль** – см. бурлескный стиль.

**Ирои-комический стиль** – см. бурлескный стиль.

**Ирония** [греч. *eironeia* ‘притворство’] – см. антифразис.

**Искусственная книжность** – приём построения нарочито неясной речи, который заключается в нагнетании усложненных синтаксических конструкций, а также книжной, в частности терминологической лексики с целью придать своей речи глубокомысленный либо наукообразный характер: «Имя – это смысловой предел символично-смыслового становления эйдоса как умозрительной картины апофатической сущности предмета» (Из курса введения в языкознание).

**Историческая стилизация** – тип стилизации, который используются при изображении событий, имевших место в прошлом; с этой целью широко привлекаются историзмы и архаизмы, относящиеся к изображаемому времени, реже — соответствующие архаичные словоформы. *Ср.* Архаизация.

**Каламбурная зевгма** [греч. *zeugma* ‘сопряжение, связь’] – использование слова в такой конструкции, которая заставляет «сталкиваться» разные его значения: *Шёл дождь и три студента, первый — в пальто, второй — в университет, третий — в плохом настроении*. В сочетании со словом *дождь* многозначный глагол *идти* приобретает процессуальное значение, со словом *студент* — значение движения и т. д. Основой зевгмы может стать не только многозначность, но и омонимия: *Из-за острога – изжога, Из-за кислого – гастрит!* (Телепрограмма «Городок» И. Стоянова и Ю. Олейникова; фраза поётся на мотив «Из-за острова на стрежень»).

**Каламбурная рифма** – омонимическая рифма, используемая в игровой функции: *Даже к финским скалам бурым Обращаюсь с каламбуром...* (Д. Д. Минаев).

**Кеннинги** (ср. шотл. *kenning* ‘узнавание’) – в германо-скандинавской поэзии: перифразы-загадки, требующие для своей дешифровки определенной сообразительности, например: *лебедь пота шипа ран* (вм. *ворон*).

**Климакс** [греч. *klimax* ‘лестница’] – см. восходящая градация.

**Кольцо** – повтор компонента (или группы компонентов) в начале и в конце одной речевой единицы: *Ночь, улица, фонарь, аптека, Бессмысленный и тусклый свет. Живи ещё хоть четверть века — Всё будет так. Исхода нет. Умрёшь — начнешь опять сначала, И повторится всё, как встарь: Ночь, ледяная рябь канала, Аптека, улица, фонарь* (А. Блок). *Син.*: включение, обрамление, охват.

**Комическая стилизация** – искажённое изображение чужой речи с расчётом на комический эффект. Пример шутовой имитации стиля радионовостей: *Голос по радио. Восемнадцать дней бушевал пожар в южноамериканском городе Рио-Рита. Местные власти так и не смогли справиться с разбушевавшейся стихией. Неизвестно, сколько бы*

ещё дней продолжался пожар, если бы жителей города не спасло новое стихийное бедствие — наводнение (А. Курляндский, А. Хайт). Ср. пародия.

**Комическое переосмысление** – ложное этимологизирование как приём языковой игры: — Скажите: отчего гимн-азия, а не гимн-африка? ( Теффи). Син.: шутливое переосмысление.

**Коммемората** [лат. *commemoratio* ‘воспоминание, напоминание’] – литературная цитата, используемая без указания на источник: *У частного поверенного Зельтерского спинались глаза. Природа погрузилась в потёмки. Затихли ветерки, замолкли птичек хоры и прилегли стада* (А. П. Чеховым использована «вставка» из басни И. А. Крылова «Осёл и соловей»). Син.: литературная реминисценция, цитата-реминисценция. Ср. крылатые слова, фразата.

**Коммеморатное цитирование** [лат. *commemoratio* ‘воспоминание, напоминание’] – литературное цитирование, используемое без указания на источник.

**Кондупликация** [лат. *conduplicatio* ‘удвоение’] – двойная эпифора: *Жил – дрожал и умирал – дрожал* (М. Е. Салтыков-Щедрин).

**Конкатенация** [лат. *concatenatio* ‘присоединение’] – см. эпифраз.

**Консонанс** [лат. *consonans* ‘согласный звук’] – см. аллитерация.

**Консонантный повтор** [лат. *consonans* ‘согласный звук’] – см. аллитерация.

**Контраст** – противопоставление, используемое с целью сделать речь ясной, понятной, наглядной (см. ясность речи). К фигурам контраста относятся аллеотета, парадиастола, антитеза, диатеза, амфитеза и акротеза.

**Концовка** – см. эпифора.

**Краткая речь** – речь, в которой «опущено... всё, что дано обстановкой или предыдущим опытом разговаривающих» [Пешковский 1959: 58], и потому легко может быть восстановлено либо с опорой на *конситуацию* («обстановку»), либо с опорой на *предтекст* («предыдущий опыт разговаривающих»). К числу фигур сокращения принадлежат асиндетон, зевгма, эллипсис. Ср. неполная речь.

**Криптограмма** [греч. *kriptos* ‘тайный’, *gramma* ‘запись’] – анаграмматический повтор с отсутствующим ключевым словом: *Мне хочется снова дрожаний качели, В той липовой роще, в деревне родной, Где утром фиалки во мгле голубели, Где мысли робели так странно весной* (К. Бальмонт; некоторым филологам удаётся увидеть здесь зашифровку слов *ДРеМать, ДРёМа*).

**Крылатые слова** – коммемората, ставшая общеизвестной в результате длительного многократного использования: *а воз и ныне там, борзыми щенками братья, а Васька слушает да ест*.

**Лексикализованная метафора** – см. мёртвая метафора.

**Лексико-синтаксический параллелизм** – комбинация лексического повтора с синтаксическим параллелизмом: *В синем море волны плещут, В синем небе звёзды блещут* (А. С. Пушкин). Син.: соответствие.

**Лексическая метафора** – см. мёртвая метафора.

**Лексический повтор** – повтор слова как фигура выразительной речи. Видами лексического повтора являются антанаклаза, полиптот, полисиндетон.

**Лестница** – см. восходящая градация.

**Литературная реминисценция** [лат. *reminiscentia* ‘воспоминание’] – см. коммемората.

**Литературное цитирование** – цитирование (см.), используемое как фигура выразительной речи: *Иных уж нет, а те далече, Как Сади некогда сказал* (А. С. Пушкин). Ср. коммеморатное цитирование.

**Литературный образ** – образ (см.), получивший словесное выражение. Создаётся с помощью дескриптивной [ср. лат. *descriptio* ‘изображение, описание’] лексики с так называемыми «перцептивными значениями» [Рузин 1994: 80], обозначающей всё, что может стать объектом сенсорного восприятия: цвет (*красный, чёрный*), движение (*лететь,*

бежать), вкус (кислый, солёный), запах (аромат, благоухание), звук (кричать, стонать), форму (круглый, зубчатый), температуру (холодный, горячий), свойства поверхности (жесткий, шероховатый) и т. д. Ср. художественный образ.

**Литота** [ср. греч. *litotes* ‘простота’] – фигура нарочитого неправдоподобия, состоящая в преуменьшении, используемом как средство усиления, интенсификации: *мальчик с пальчик* (ср. *очень маленький*), *в двух шагах отсюда* (то есть *очень близко*). Син.: обратная гипербола. Ср. гипербола.

**Лицензия** [лат. *licentia* ‘вольность’] см. поэтическая вольность.

**Логическая перифраза** – перифраза, основанная на переносе с более широкого понятия на более узкое, в частности, на переносе с рода на вид, состоящем в замене видового наименования родовым, ср. *Погасло солнце* и *Погасло дневное светило* (А. С. Пушкин); *Луна и звезды вышли на небо* и *Вышли на небо светила* ночные (Н. А. Некрасов). Как приём пояснения логическая перифраза активно используется в толковых словарях: *Глаз – это орган зрения*; *Ухо – это орган слуха*. Ср. образная перифраза.

**Логические определения** – уточняющие определения, которые (в отличие от эпитетов, дающих образную характеристику предмета) используются в специальной речи для членения родового понятия на ряд видовых, ср.: *береза – карельская, карликовая, каменная...* (логические определения); *белая, белоногая, раскидистая...* (эпитеты).

**Логогриф** [греч. *logos* ‘слово’, *grifhos* ‘сеть’] – речевой жанр, основанный на фигуре ложного этимологизирования (см.): *Победоносцев — для синода, Обедоносцев — для двора, Бедоносцев — для народа И Доносцев — для царя* (эпиграмма Л. Трефолева на К. Победоносцева; в XIX веке последний служил прокурором в синоде). В первой строке актуализируется реальная внутренняя форма онима *Победоносцев*, далее фамилия прокурора вплетена в ложноэтимологическую цепочку *Победоносцев > Обедоносцев > Бедоносцев > Доносцев*, члены которой связаны отношениями последовательной ложноэтимологической деривации.

**Ложное этимологизирование** – фигура экспрессивной деривации, которая заключается в приписывании внутренней формы слову, либо вовсе её не имеющему, либо имеющему совсем другую внутреннюю форму: *Ла Скала показывает оскал* («Собеседник»); *Мели, Емеля, твоя неделя* и др. Син.: этимологизация. См. комическое переосмысление, логогриф, нотарикон, поэтическая этимология.

**Макароническая речь** – приём нарочитой неправильности, состоящий в частичной переделке слова (например, *свинтус, старушенция*) или текста на иностранный лад. В художественной литературе имеются примеры нарочитой переделки речи на немецкий лад (германизация речи), на французский (романизация) и т. д. Пример нарочитой латинизации текста – комическая поэма украинского писателя И. П. Котляревского «Энеида» (опубликована в 1798 г.; русский перевод К. Худенского): *Энеус, ностер магнус паннус И славный троянорум князь, Шнырял по морю, как цыганус, Ад те, о рекс! Прислал нунк нас*.

**Маскирующие эвфемизмы** – по Н. С. Араповой: эвфемизмы, вуалирующие подлинную сущность обозначаемого: позаимствовать, не вернуть, взять вм. украсть (ср.: «Я не украл, а взял»).

**Мейозис** [греч. *meiōsis* ‘уменьшение’] – разновидность перенесения с вида на вид, которая заключается в замене слова синонимом, выражающим меньшую степень интенсивности. Данная фигура речи представляет собой средство выражения нарочито «сдержанной оценки» (*неглупый* вм. *умный*), а «при характеристике отрицательных свойств объекта... создает эвфемистический эффект» [Скребнев 1979: 138], например, *полный* вм. *толстый*.

**Мелиоративная номинация** – улучшающее, возвышающее переименование: *кафе* (вм. *столовая*), *университет* (вм. *институт*), *высший сорт* (вм. *первый*).

**Местный колорит** (калька франц. термина *couleur locale*) – особенности речи определённой местности, воспроизводимые с помощью диалектной лексики в целях стилизации. Пример стилизации речи донских казаков – роман «Тихий Дон» М. А. Шолохова, роман Н. Сухова «Казачка»: *Свернули во двор к жалмерке Федюниной – солдатке Устинье.*

**Местоименная замена** – замена местоимением как приём ухода от тавтологии: *Пошёл мокрый снег. Едва касаясь земли, он тут же таял* (Ю. Нагибин).

**Метаграмма** [греч. *meta* ‘через, пере-’; *gramma* ‘буква’] – разновидность полифонии, представляющая собой текст, чётные строки которого полностью повторяют звуковой или буквенный состав предыдущих (нечётных) строк: *Что нам весной или за ней дано? Одна мечта: знай сон и лей вино!* (В. Я. Брюсов).

**Металепсис** [греч. *metalepsis* ‘перемена, обмен’] – метонимическая фигура, состоящая в обозначении одной ситуации или явления через другие, так или иначе с ними связанные. Посредством металепсиса ситуацию можно обозначить: 1) по предшествующему действию: *взяться за оружие* ‘начать войну’, *вспенить бокал* ‘выпить’, *поднять на кого-л. руку* ‘ударить’; 2) по сопутствующему действию: *махать косой* ‘косить’, *орудовать вёслами* ‘грести’, *шлёпать по коридору* ‘идти’, *щёлкать орехи* ‘грызть’; 3) по результату: *преломить копьё с кем-л.*

**Металогический стиль** [греч. *meta* ‘через’, *logos* ‘слово’] – номинативный стиль речи, основанный на использовании средств словесной образности (см. словесный образ). *Син.*: металогия. *Ср.* автологический стиль.

**Металогия** – см. металогический стиль.

**Метатезное словообразование** – фигура нарочито неправильной речи, заключающаяся в каламбурной перестановке частей слов: *Нельзя ли у трамвала Вокзай остановить?* (С. Маршак).

**Метафора** [греч. *metaphora* ‘перенос’] – 1) перенос по сходству, который может быть использован как приём экспрессивной деривации (см. метафорические фигуры); 2) наименование, образованное с помощью такого переноса. *См.* внутренняя метафора, внешняя метафора, графическая метафора, замкнутая метафора, незамкнутая метафора, простая метафора, развёрнутая метафора, метафора широкого контекста, образная метафора, стёртая метафора, мёртвая метафора, художественная метафора.

**Метафора-загадка** – см. незамкнутая метафора.

**Метафора-сравнение** – см. замкнутая метафора.

**Метафора широкого контекста** (термин А. К. Авеличева) – незамкнутая метафора, опирающаяся на широкий контекст: *На дне* (М. Горький), *Обрыв* (И. А. Гончаров).

**Метафорические фигуры** – приёмы образования образных метафорических единиц: аллегория, олицетворение, опредмечивание, прономинация.

**Метонимические фигуры** – приёмы образования образных метонимических единиц: металепсис, синекдоха, смещение.

**Метонимический эпитет** – эпитет, образованный посредством фигуры смещения: *Идет-гудёт Зелёный шум, Зелёный шум, весенний шум!* (Н. А. Некрасов). *Син.*: смещённый эпитет, перенесённый эпитет.

**Метонимия** [греч. *metonymia* ‘переименование’] – 1) перенос по смежности, который может быть использован как приём экспрессивной деривации (см. метонимические фигуры); 2) наименование, образованное с помощью такого переноса.

**Метонимазия** [ср. греч. *metonomasia* переименование] – замена «своих» слов синонимами иноязычного происхождения как приём искусственной книжности (см.): *негативный* вм. *отрицательный*, *вербальный* вм. *словесный* и т. д.

**Метр** – стихотворный размер. Состоит в повторе стопы – ударного слога, сопровождаемого определённым количеством безударных слогов:  $\cup \cup | \cup \cup \dots$  (ямб),



UU|UU ... (хорей), UUU|UUU ... (дактиль), UUU|UUU ... (амфибрахий), UU|UUU ... (анапест) и др. Ср. ритм. См. изометрия.

**Метрический повтор** – см. метр.

**Мёртвая метафора** – метафорическое наименование, внутренняя форма которого уже не ощущается носителями языка, то есть утрачена. *Син.*: лексическая метафора, лексикализованная метафора, сухая метафора, угасшая метафора, окаменевшая метафора. *Ср.* образная метафора, стёртая метафора.

**Многосоюзи** – см. полисиндетон.

**Монофонический повтор** – см. монофония.

**Монофония** [греч. *monos* ‘один’, *phone* ‘звук’] – повтор отдельного звука. *Син.*: монофонический повтор. *Ср.* полифония.

**Морфемный повтор** – повтор префикса, корня, суффикса или флексии. Пример суффиксального повтора: *Косматый баловень природы, И математик, и поэт, Буян задумчивый и важный, Хирург, юрист, физиолог, Идеолог и филолог, Короче вам — студент присяжный, С витою трубкою в зубах, В плаще, с дубиной и в усах Явился в Риге* (А. С. Пушкин). Видами морфемного повтора являются гомеоптон, гомеотелевты, этимологическая фигура (см.).

**Морфологический повтор** – повторение грамматической формы: *Подъемлю солнце я с востока; С заката подыми его!* (А. С. Пушкин).

**Нарастание** – см. восходящая градация.

**Народно-песенный параллелизм** – см. образный параллелизм.

**Нарушенное умолчание** — см. паралепсис.

**Национальный колорит** – тип стилизации, который создается посредством привлечения экзотизмов, или ксенизмов [ср. греч. *xenos* ‘чужой’] — слов, используемых при описании обычаев, особенностей быта, явлений из жизни других народов (*шалвары, гурия, мокасины, вигвам* и др.). Примеры стилизации этого типа — «Песнь о Гайавате» Г. У. Лонгфелло (русский перевод И. А. Бунина), рассказ «Сон Макара» В. Г. Короленко: *На старике [якуте] была рваная сона, большой ухастый бергес, тоже рваный, кожаные старые штаны и рваные телячьи торбаса.*

**Недосказ** – см. умолчание.

**Незамкнутая метафора** – метафора, контекст которой не раскрывает её смысла: *В траве брильянты висли* (ср. *брильянты росы, брильянты дождевых капель, брильянты воды*). Такая особенность содержания делает возможным её использование: 1) как фигуры двусмысленной речи: *Душно! Без счастья и воли Ночь бесконечно длинна... Буря бы грянула, что ли? Чаша с краями полна!* (Н. А. Некрасов); 2) как приём тайноречия (см. неясность речи): *Хозяин вынул из ставца штоф и стакан, подошёл к нему [Пугачёву] и, взглянув ему в лицо: "Эхе, — сказал он, — опять ты в нашем краю! Отколе бог принес?" Вожатый мой мигнул значительно и отвечал поговоркою: "В огород летал, конопля клевал: швырнула бабушка камешком — да мимо. Ну, что ваши?" "Да что наши! — отвечал хозяин, продолжая и н о с к а з а т е л ь н ы й разговор. — Стали было к вечерне звонить, да попадья не велит: поп в гостях, черти на погосте". — "Молчи, дядя, — возразил мой бродяга, — будет дождик, будут и грибки; а будут грибки, будет и кузов. А теперь (тут он мигнул опять) заткни топор за спину: лесничий ходит. Ваше благородие! За ваше здоровье!» — При сих словах он взял стакан, перекрестился и выпил одним духом* (А. С. Пушкин). *Син.*: метафора-загадка, симфора. *Ср.* замкнутая метафора.

**Неполная речь** – речь прерванная, недоговорённая. Пропущенные звенья неполной речи однозначному восстановлению не поддаются, поэтому такая речь воспринимается как недостаточно информативная. Фигурами нарочито неполной речи являются задержка, просиопеза, умолчание, эмфатическое цитирование. *Ср.* краткая речь.

**Неправдоподобие** – недостаток речи, заключающийся входящем до абсурда несоответствии её содержания действительному или возможному положению дел.

Нарочитое неправдоподобие лежит в основе гротескного стиля, а также гиперболы, литоты, реализации метафоры (см.).

**Неправильная речь** – речь, не соответствующая нормам литературного языка. Случайная неправильность является речевой ошибкой, нарочитая же используется как приём. Фигурами нарочитой неправильности являются диакоса, метатезное словообразование, макароническая речь, поэтическая вольность (см.).

**Неточность речи** – нечеткое разграничение понятий при номинации. Случайная неточность является речевой ошибкой, нарочитая же используется как приём. Фигурами нарочитой неточности являются гиперонимизация, мейозис, мелиоративная номинация, перенесение с вида на вид, а также приём оговорки. Ср. точность речи.

**Неясность речи** – её непонятность. Случайная неясность является речевой ошибкой, нарочитая же используется как приём. Приёмами нарочитой неясности являются глоссирование, заумный язык, искусственная книжность, метономазия, незамкнутая метафора, остраннение (см.). Ср. ясность речи.

**Нисходящая градация** – разновидность амплификации (см.), состоящая в нагнетании синонимов с расположением их от семантически более интенсивного к семантически менее интенсивному: – *Уезжайте сейчас же... Заклинаю вас всем святым, умоляю* (А. П. Чехов). В более широком смысле под нисходящей градацией понимается любая лексическая цепочка, выражающая уменьшение интенсивности, количества, размеров и т. д.: *Рыбу ловят в океанах, морях, озёрах, реках, прудах, а под Москвой также в лужицах и канавах* (А. П. Чехов). Син.: антиклимакс. Ср. восходящая градация.

**Нотарикон** [лат. *nota* ‘знак, буква’] – фигура ложного этимологизирования (см.), состоящая в трактовке какого-либо слова как аббревиатуры. «Наиболее известный случай применения принципа нотарикона – обычай ранних христиан толковать слово *ichtis* (греч. “рыба”) как *Iesus Christos Theu Yios Soter* (“Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель”)» [Аверинцев 1997: 216].

**Обнажение внутренней формы** – см. игра на внутренней форме.

**Обнажение приёма** (термин В. Б. Шкловского) – нарочито неумеренное, амплифицирующее нагнетание пародируемых элементов (например, архаизмов, диалектизмов etc.) – как, например, в следующем карикатурном изображении крестьянской речи: *Инда взопрели озимые. Рассупонилось солнышко, расталдыкнуло свои лучи по белу светушку. Понюхал старик Ромуальдыч свою портянку и аж заколдобился* (И. Ильф и Е. Петров).

**Обновление метафоры** – актуализация внутренней формы стёртой метафоры: *Бегут по морю голубому Барашки белые, резвясь* (И. Северянин). Син.: Реконструкция метафоры.

**Образ** – представление как объект эмоционального переживания. Ср. художественный образ.

**Образная метафора** – метафорическое наименование, в полной мере сохраняющее внутреннюю форму и, соответственно, двуплановость содержания. Ср. стёртая метафора, мёртвая метафора.

**Образная перифраза** – перифраза, основанная на метафоре (*царь зверей, лесная флейта*) или метонимии (*голубые береты, белые воротнички, медленная смерть*). Ср. логическая перифраза.

**Образный параллелизм** – поддерживаемое синтаксическим параллелизмом сравнение эмоциональных состояний, а также событий человеческой жизни с состояниями и явлениями природы; встречается в фольклоре, в частности в народных песнях: *Недозрелая да калинушка – нельзя её заломать, Недоросла красна девушка – нельзя её взамуж брать*. Син.: народно-песенный параллелизм, психологический параллелизм.

**Обрамление** – см. кольцо.

**Обратная гипербола** – см. литота.

**Обратный палаллелизм** – см. хиазм.

**Обращённый параллелизм** – см. хиазм.

**Однообразие речи** – наличие в ней звуковых, морфемных, словесных, синтаксических повторов. Случайный (тавтологический) повтор является речевой ошибкой, нарочитый – приёмом. Ср. разнообразие речи.

**Окаменевшая метафора** – см. мёртвая метафора.

**Оксиморон** – см. оксюморон.

**Оксюморон** [греч. *oxymoron* ‘остроумно-глупое’] – фигура нарочитого алогизма, которая заключается в сочетании прямо противоположных по смыслу слов с целью показать противоречивость, сложность ситуации, явления, объекта: *Есть тоска весёлая в алостях зари* (С. Есенин).

**Олицетворение** – метафорическая фигура, заключающаяся в наделении предметов, растений, животных и явлений природы свойствами людей: *Улыбкой ясною природа Сквозь сон встречает утро года* (А. С. Пушкин). Син.: прозопопея, просопопея.

**Омонимическая рифма** – разновидность антанаклазы, состоящая в рифмовке омонимов: *Ты белых лебедей кормила, Откинув тяжесть черных кос... Я рядом плыл; сошлись кормила; Закатный луч был странно кос* (В. Я. Брюсов). Ср. каламбурная рифма.

**Ономатопеические повторы** [греч. *onomatopoiia* ‘производство названий’] – см. звукоподражательные повторы.

**Ономатопозитические повторы** [греч. *onomatopoiia* ‘производство названий’] – см. звукоподражательные повторы.

**Описательный предикат** – используемое в специальной речи глагольно-именное словосочетание, синонимичное однокоренному глаголу, ср. *подвергать критике* и *критиковать*, *производить ремонт* и *ремонттировать*, *принимать пищу* и *питаться*. Характерная особенность описательного предиката, проявляющаяся при сопоставлении с синонимичным ему глаголом – более серьезные возможности в плане лексической сочетаемости, ср. *подвергнуть резкой (нелицеприятной, уничтожающей) критике* и \**нелицеприятно*, \**уничтожающе критиковать*. Син.: расщепленное сказуемое, фразовый глагол. Ср. перифраза.

**Опредмечивание** – метафорическая фигура, заключающаяся в наделении абстрактного понятия свойствами конкретного объекта. В результате опредмечивания смысл отвлечённых имён «приобретает конкретно-образное значение» [Кожина 1983: 207], то есть предстаёт в образе различных предметных реалий. Так, время мыслится в виде реки (*время течёт*), человека (*время ткёт часы*), птицы (*время летит*), вечность – в образе пропасти: *Он совершил своё течение И в бездне вечности исчез* (В. А. Жуковский) и т. д.

**Опущение** – см. эллипсис.

**Ориентальный колорит** [лат. *orientalis* ‘восточный’] – см. *восточный колорит*.

**Остраннение** (термин В. Б. Шкловского) – фигура нарочито неясной речи, состоящая в том, что автор «не называет вещи её именем, а описывает её, как в первый раз виденную» [Шкловский 1997: 114] через указание соответствующих характерных деталей: *Вон над черными кустами край неба смутно яснее... Что это? пожар?... Нет, это восходит луна* (И. С. Тургенев).

**Отвлечение эпитета** (термин В. М. Жирмунского) – замена одного из эпитетов однокоренным абстрактным существительным как способ сократить ряд определений, ср. *холодные бледные осенние облака* и *холодность бледная осенних облаков* (К. Бальмонт)

**Отличение** – см. антанаклаза.

**Охват** – см. кольцо.

**Палилогия** [греч. *palin* ‘назад’; *logos* ‘слово’] – см. подхват.

**Палиндром** [греч. *palindromeo* ‘бегу назад’] – игровой жанр, который представляет собой фразу или текст, дающие возможность одинакового прочтения в обе стороны: *Лом о смокинги гни комсомол!* (И. Фояков), *А луна канула* (А. Вознесенский), *Аргентина*

*манит негра* (Н. Булгаков). *Син.*: палиндромон, перевертень, перевёртыш, устар. рачьи стихи.

**Палиндромон** – см. палиндром.

**Палисиада** – нарочитый плеоназм как приём языковой игры: *Имел он очень скромный вид; Был вежлив, не любил гордиться; И лишь тогда бывал сердит* — *Когда случалось рассердиться* (В. А. Жуковский). *Син.*: шутливая тавтология.

**Панторим** [греч. *pante* ‘езде, повсюду’, франц. *rimе* ‘рифма’] – см. панторифма.

**Панторифма** [греч. *pante* ‘езде, повсюду’] – сквозная параномазия, охватывающая весь текст или его фрагмент: *Шумели, сверкали, И в дали влекли, И гнали печали, И пели вдали* (К. Бальмонт). *Син.*: панторим.

**Параграмма** – используемый в стихотворных текстах приём двусмысленной речи, который состоит в нарушающей рифму (а иногда – и ритм) замене, производимой обычно либо по цензурным соображениям, либо с целью эфемистической зашифровки. Пример параграммы – стихотворение Влад. Вас. Воинова (1878-1938) «Мы» с подзаголовком «Прозаические стихи или стихотворная проза»: *Мы – сыны равнины дикой, Мы — враги кривых путей, Мы идём к мечте великой Под весёлый свист... полевого ветра.*

**Парадиастола** [греч. *paradiastole* ‘различие’] – фигура контраста, основанная на противопоставлении синонимов: *Ополоумевший дирижёр, не отдавая себе отчёта в том, что делает, взмахнул палочкой, и оркестр не заиграл, и даже не грянул, и даже не хватил, а именно, по омерзительному выражению кота, урезал какой-то невероятный, ни на что не похожий по развязности своей марш* (М. А. Булгаков).

**Паралепсис** [греч. *paralepsis* ‘усечение, опущение’] – фигура нарочитого алогизма, состоящая в упоминании говорящим того, о чём он обещает умолчать: *Не стану описывать кушаньев, какие были за столом! Ничего не упомяну ни о мнишках в сметане, ни об утрибке, которую подавали к борщу, ни об индейке с сливами и изюмом, ни о том кушанье, которое очень походило видом на сапоги, намоченные в квасе, ни о том соусе, который есть лебединая песнь старинного повара, о том соусе, который подавался обхваченный весь винным пламенем, что очень забавляло и вместе пугало дам* (Н. В. Гоголь). *Син.*: нарушенное умолчание.

**Парафраз** [греч. *paraphrasis, periphrasis* ‘пересказ’] – приём, состоящий в изменении лексического состава какого-либо выражения или текста, известных адресату: *До сих пор на Пятой авениде в ряду бюст о в великих сынов трёх Америк вслед за президентом США Линкольном можно увидеть А. Сомосу, основателя клана никарагуанских диктаторов. Два года в парламенте идут дебаты о его упразднении, но бюст и ныне там* (Вокруг света). Выразительный эффект основан на «обновлении» известной цитаты из басни И. А. Крылова «Лебедь, Щука и Рак» (*а воз и ныне там*). Ср. аллюзия, аппликация, коммеморатное цитирование, литературное цитирование, реминисценция, травестирирование.

**Парентеза** [греч. *parenthesis* ‘вставка’] – фигура уточнения, состоящая в использовании грамматически не связанной с контекстом вставки, развивающей либо поясняющей основную тему повествования: *Как многие из наших великих писателей (а у нас много великих писателей), он не выдерживал похвал и тотчас же начинал слабеть, несмотря на своё остроумие* (Ф. М. Достоевский). *Син.*: интерпретация. Ср анаподатон.

**Парехеза** [греч. *pareho* ‘держат что-л. рядом, возле’] – разновидность полифонии, состоящая в сближении словоформ, различающихся либо последовательностью звуков, либо одним звуком: *Осип охрип, а Архип осип* (Скороговорка); *Азия – схема, стереотип: голода схима, холера, тиф* (О. Сулейменов). *Син.*: псевдоэтимологическая фигура. Ср. диссонанс.

**Пародия** [ср. греч. *parodia* ‘перепев’] – разновидность искажающей стилизации, заключающаяся либо в воспроизведении определённых особенностей речи с целью высмеять её носителя, либо в имитации тех или иных особенностей литературного произведения с целью высмеять его автора. Пародия «представляет собой средство

раскрытия внутренней несостоятельности того, что пародируется» [Пропп 1997: 100-101].  
Ср. комическая стилизация.

**Паронимическая аттракция** [лат. *attractio* ‘стягивание’] – ассоциативное сближение созвучных слов. *Син.*: паронимия. *См.* созвучие.

**Паронимическая замена** – см. фонетическая аллюзия.

**Паронимия** – см. паронимическая аттракция.

**Парономазия** [греч. *paronomasia* < *para* ‘возле’, *онома* ‘имя’] – фигура сближения в речи созвучных слов: *Блестели и пели капли* (А. Белый). *Син.*: парономасия. *См.* созвучие. *Ср.* рифма, панторим.

**Парономасия** – см. парономазия.

**Pars pro toto** [лат. «часть вместо целого»] – разновидность синекдохи, состоящая в употреблении названия части для обозначения целого:

У костров, как только отвернутся капралы с понукалами, сходятся нос к носу люди.

— Ну, как, братухи, неужто это и впрямь Пётр Третий к нам шествует? — раскуривая от уголька трубку, шепчет бородач с подбитым глазом.

— Он, он, — враз отзываются **козьи бородки, длинные носы, сутулые спины.**

В. Шишков

*Ср.* totum pro parte.

**Перевертень** – см. палиндром.

**Перевёртыш** – см. палиндром.

**Перемещение с противопоставлением** – см. антиметабола.

**Перенесение с вида на вид** – фигура нарочитой неточности, употребляемая как приём эвфемии: *сочинять* вм. *врать*, а также как приём языковой игры: *Дамы нанесли с собой целые облака всякого рода благоуханий: одна дышала розами, от другой несло весной и фиалками* (Н. В. Гоголь; ср. *веяло*). *Ср.* мейозис.

**Перенесённый эпитет** – см. метонимический эпитет.

**Перепев** – см. травестирирование.

**Периссология** [греч. *perissos* ‘дополнительный’, *logos* ‘слово’] – см. плеоназм.

**Перифраза** (греч. *periphrasis* ‘окольная речь’) – описательный оборот, образуемый для замены какого-либо общепринятого наименования: *Пиши ко мне хотя для того, что я в отчизне галушек, вареников, волов, мазанок и чубов* (Письмо К. Батюшкова Н. И. Гнедичу от 10 июля 1815 г.). *См.* апеллятивная перифраза, топонимическая перифраза, образная перифраза, логическая перифраза, поэтическая перифраза, шутливая перифраза, эвфемистическая перифраза, кеннинг. *Ср.* описательный предикат, металепис.

**Перифрастическое варьирование** – замена перифразой как приём ухода от тавтологии: *Гляжу ль на дуб уединенный, Я мыслю: патриарх лесов Переживёт мой век забвенный, Как пережил он век отцов* (А. С. Пушкин).

**Плеоназм** [ср. греч. *pleonasmos* ‘излишество’] – 1. Разновидность случайного алогизма, заключающаяся в смысловой тавтологии: *б о л е е интереснее* (первое слово здесь лишнее, поскольку *интереснее* означает ‘б о л е е интересный’), *п а м я т н ы й сувенир* (слово *сувенир* означает ‘подарок на п а м я т ь’, поэтому определение *памятный* здесь избыточно). Фигурой нарочитого плеоназма является палисиада (см.). 2. Разновидность амплификации, состоящая в нагнетании синонимов целях подчёркивания, усиления, интенсификации соответствующего смысла: *Какая же причина в мёртвых душах? Даже и причины нет. Это, выходит, просто: андроны едут, чепуха, белиберда, сапоги всмятку! Это просто чёрт поберу!* (Н. В. Гоголь). *Син.* ко второму значению: периссология.

**Плеонастический эпитет** (термин А. П. Лободанова) – см. *эмфатический эпитет*.

**Повтор** – неоднократное использование одной и той же единицы (звука, звукосочетания, морфемы, слова и т. д.) в пределах одной фразы или микротекста. Случайный (тавтологический) повтор считается недостатком речи, поскольку делает её однообразной, монотонной. Нарочитый повтор используется как приём. В зависимости от того, *какая* единица повторяется, повторы подразделяются на звуковые, морфемные,

лексические и синтаксические (см.), в зависимости от *позиции* повторяющейся единицы в составе микротекста или фразы выделяются такие позиционные типы повторов, как анафора, эпифора, симплока, подхват, хиазм и кольцо (см.), в зависимости от *количества* повторов выделяют повторы двойные (см. удвоение), тройные (см. трипликация) и т. д.; при классификации возможен также учёт *контакта* между повторяющимися единицами (см. геминация, эпанод). *Син.*: повторение.

**Подражание** – стилизация определённого идиолекта. В жанре подражания писали А. С. Пушкин (цикл «Подражаний Корану»), М. Ю. Лермонтов («Подражание Байрону»), Н. А. Некрасов («Подражание Шиллеру») и др. Объектом имитации в этом случае чаще всего становится стиль признанных образцов классической литературы, поэтому данный жанр, как правило, обращён к прошлому. *Ср.* стилистическое эпигонство.

**Подхват** – повтор, связывающий концовку первой и начальную часть второй речевой единицы: *Он верит: для его солдат И долгий путь вперёд короче Короткого пути назад* (К. Симонов). *Син.*: акромонаграмма, анадиплозис, возвращение, палилогия, реприза, стык, эпаналепсис, эпанастрофа.

**Полиптот** [греч. *poliptoton* ‘разнообразие форм’] – повторение слова в разных грамматических формах: *Дорогой и дорогая, Дорогие оба. Дорогого дорогая Довела до гроба* (Частушка). *Ср.* анноминация.

**Полисиндетон** [греч. *polysyndeton*] – союзный повтор: *И он мне грудь рассек мечом, И сердце трепетное вынул, И уголь, пылающий огнём, Во грудь отверстую водвинул* (А. С. Пушкин). *Син.*: синдезис, многосоюзие.

**Политические эвфемизмы** – разновидность маскирующих эвфемизмов, используемых с целью «обмануть общественное мнение и выразить что-либо неприятное более деликатным способом» [Galperin 1977: 175]: *зачистка (ОМОН произвел зачистку села), либерализация цен, груз-200*.

**Полифонический повтор** – см. полифония.

**Полифония** [греч. *poli* ‘много’, *phone* ‘звук’] – повтор звуко сочетания. Видами полифонии являются звуковой параллелизм, метаграмма, парезеза, слоговой повтор. *Син.*: полифонический повтор. *Ср.* монофония.

**Постоянный эпитет** – эпитет, образующий с определяемым словом «фразеологическое клише» (В. М. Жирмунский): *туманный Альбион, светлое будущее, святое евангелие*.

**Поэтическая вольность** – нарушение норм литературного языка в поэтической речи с целью сохранить ритм и рифму стиха: *И соловьи её ночные, И ночи пламенно-ледяные* [вм. пламенно-ледяные] (И. Северянин). *Син.*: лицензия.

**Поэтическая перифраза** – перифраза, выполняющая декоративную функцию: *розоперстая Эос* (вм. заря), *царица ночи, лесная флейта* и др.

**Поэтическая этимология** – ложное этимологизирование, используемое как приём образного обогащения художественного текста: *Чудь начудила, да Меря намерила Гатей, дорог да столбов верстовых...* (А. Блок). *Син.*: художественная этимология.

**Предвосхищение** – см. пролепсис.

**Приём оговорки** – маскировка своего суждения под оговорку: *Опять пришёл этот мерз... то есть я, конечно же, хотел сказать – хороший человек* (Разг. речь); – *Ужасная! Извините... Страшная! То есть... Ужасно, страшно красивая – миссис Москва-2002!* (Ник. Фоменко, представляя победительницу конкурса красоты); *Злоклю... Ой! Заключение* (Председатель счётной комиссии, зачитывая протокол на заседании диссертационного совета).

**Приём синонимии** – см. синонимическая замена.

**Присоединение** – см. эпифраз.

**Прозопопея** [ср. греч. *prosopon* ‘лицо’ и *poieo* ‘делаю, творю’] – см. олицетворение.

**Пролепса** – см. пролепсис.

**Пролепсис** (греч. *prolepsis* ‘предчувствие’) – эмфатическая фигура, состоящая в выделяющем предварении имени существительного соответствующей перифразой: *Ужален небольшою Крылатой я змеей, Которая п ч е л о ю Зовется у людей* (Г. Р. Державин). Син.: антиципация, предвосхищение, пролепса. Ср. иллеизм.

**Прономинация** [лат. *pronominatio* ‘переименование’] – метафорическая фигура, заключающаяся в экспрессивном использовании имени собственного в значении имени нарицательного: *Плюшкин* (о скупом человеке), *Афродита* (о красавице), *Геркулес* (о силаче). Син.: антономазия, антономасия.

**Просиопеза** [греч. *pro* ‘впереди, перед’ + (*ано*)сиопеза] – фигура нарочито неполной речи, состоящая в пропуске начальной части высказывания: *Цирюльник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте, фамилия его утрачена, и даже на вывеске его — где изображён господин с намыленной щекою и надписью: «И кровь отворяют» — не выставлено ничего более, цирюльник Иван Яковлевич проснулся довольно рано и услышал запах горячего хлеба* (Н. В. Гоголь).

**Просопопея** [ср. греч. *prosopon* ‘лицо’ и *poieo* ‘делаю, творю’] – см. олицетворение.

**Простая антитеза** – антитеза, основанная на использовании одной антонимической пары: *Живые и мёртвые* (К. Симонов), *Толстый и тонкий* (А. П. Чехов). Ср. сложная антитеза.

**Простая метафора** – метафора, в которой план выражения представлен одной единицей: *золото заката, море цветов*. Ср. развёрнутая метафора.

**Просторечный колорит** – тип стилизации, который достигается за счёт привлечения просторечной лексики, а также просторечных словоформ и оборотов:

— Послушайте, Аграфёна Степановна, как я собственно желаю решить судьбу насчёт своего сердца, так не побрезгуйте нониче ко мне на чашку кофию – притом же моя тётенька будут.

— Очинно приятно, — отвечала Груша и обещала быть беспременно.

В. Крестовский

**Протистерон** – см. гистеропротерон.

**Профессиональный колорит** – тип стилизации, который создается посредством специальной терминологической лексики, а также профессионализмов (элементов профессионального жаргона). Примеры использования морских терминов с целью стилизации этого типа — «Морские рассказы» К. Н. Станюковича, повесть «Фрегат “Надежда”» А. Бестужева-Марлинского: *Один багор удачно вцепился в руль-тали, по шторм-трапу с горем пополам взобрались наши пловцы, чуть не утопленники, на ют. Пустую шлюпку мигом опрокинуло вверх дном, и через четверть часа на бакштове остался лишь один обломок шлюпочного форштевня.*

**Псевдоэтимологическая фигура** – см. парехеза.

**Психологический параллелизм** – см. образный параллелизм.

**Развернутая метафора** – метафора, в которой носителем образа является группа ассоциативно (например, тематически) связанных единиц: *Он [М. Л. Гаспаров] тот переводчик-перевозчик, который связывает многие дальние берега и все с одним, с этим берегом, русским языком, поэзией, культурой. Он знает, что переводить-перевозить можно по-разному, и есть много ухищрений, чтобы доставить поскорее и попроще ценный груз с одного берега на другой* (В. Н. Топоров. Предисловие к сб. «Русский стих»). Син.: метафорическая цепочка. Ср. простая метафора.

**Развёрнутое сравнение** – сравнение, которое создаёт «целые картины, независимые от хода рассказа и далеко выходящие за рамки того образа, который послужил поводом для сравнения» [Тронский 1983: 59]: *Так поздней осенью, в морозный день, когда всё безжизненно и немо в поседелой траве, на окраине обнажённого леса, — стоит солнцу выйти на миг из тумана, пристально взглянуть на застывшую землю — тотчас отовсюду поднимутся мошки: они играют в тёплом его луче, хлопчут, толкутся вверх, вниз, вьются друг около друга... Солнце скроется — мошки валяются слабым дождём — и конец их мгновенной жизни* (И. С. Тургенев).

**Разделение** – см. эпанод.

**Разнообразие речи** – отсутствие в ней неоправданных (тавтологических) повторов.  
Ср. однообразие речи.

**Расчленение** – см. эпанод.

**Расщеплённое сказуемое** – см. описательный предикат.

**Рачьи стихи** [калька лат. термина *carmen carcrinum*] – см. палиндром.

**Реализация метафоры** (термин В. М. Жирмунского) – фигура нарочитого неправдоподобия, состоящая в развёртывании метафоры, понятой в нарочито буквальном смысле: *Баклан, Иван Матвейч, бригадир. Отличался непреклонностью. Переломан пополам во время бури, свирепствовавшей в 1761 году* (М. Е. Слтыков-Щедрин. История одного города, глава «Опись градоначальникам»). Реализована (понята в нарочито буквальном смысле, буквализирована) стёртая метафора *непреклонность*; буквализирующая развёртка представлена словосочетанием *переломан пополам*. Реализованная метафора и её развёртка логически связаны: то, что не гнётся («не преклоняется»), то ломается (о том, какая буря свирепствовала в указанное время, можно догадаться, если вспомнить, что 1761 год — это год воцарения Петра III, проводившего антинациональную внешнюю политику, вызвавшую недовольство русского дворянства).

**Регрессия** [лат. *regressio* ‘возвращение’] – см. эпанод.

**Реди́ф** [араб. ‘сидящий позади всадника’] — сложный повтор, распространённый в восточной поэзии. Основан на чередовании обычной (основанной на созвучии) и тавтологической рифмы: *Не думай о нашем страданье — Ему наступит конец. В груди удержи рыданья — Слезам наступит конец. В душе не удержи ожиданья — Душе наступит конец* («Шестистишия» Виддади, перевод К. Симонова).

**Реконструкция метафоры** – см. обновление метафоры.

**Реминисценция** [лат. *reminiscentia* ‘воспоминание’] – парафраз, аппликация или аллюзия, используемые в художественном тексте как «отсылки» к предыдущим литературным фактам: отдельным произведениям и их группам» [Хализев 1999: 253].

**Реприза** [франц. *reprise* ‘повторение’] – см. подхват.

**Ретардация** [лат. *retardatio* ‘замедление’] – см. задержка.

**Речевая маска** – приём стилизации чужой речи через собственную. Речевую маску носителя просторечия используют писатели – например, М. Зощенко: *И действительно, граждане, взять хотя бы для примера нашего слесаря Петра Антоновича Коленкорова. Человек пропал буквально и персонально. И вообще жил как последняя курица. По будням после работы ел и жрал. А по праздникам напивался Пётр Антонович до крайности. Беспредельно напивался. И в пьяном виде дрался, вола вертел и вообще пьяные эксцессы устраивал. И домой лёжа возвращался. Приёмом речевой маски «рассказчика из народа» пользуются авторы, пишущие в сказовом стиле.*

**Ритм** [греч. *rhythmos* ‘соразмерность’] – равномерное чередование ударных и безударных слогов в потоке речи. Ритм, по А. Белому, ориентируется на определённую метрическую схему (как на абстрактный образец), однако в реальной речи допускает отступления от этой схемы, состоящие в пропуске очередных метрических ударений (так называемые пиррихии [греч. *pyrrhichios* < *pyrrhiche* ‘воинственный танец’]): *Не-вы держав-но-е те-че-нье* (А. С. Пушкин). В соответствии с метрической схемой (ямб) слово *державное* «требуется двух ударений (*державное*), на самом же деле ударение только одно – на гласном *а*. Второе как бы подразумевается по схеме, но в реальности отсутствует. Пиррихии придают стихам ритмическое разнообразие» [Эткинд 1970: 9]. Ср. метр.

**Ритмический параллелизм** – см. изометрия.

**Риторический порядок слов** – см. инверсия.

**Рифма** [греч. *rhythmos* ‘соразмерность’] – позиционный тип паронимазии, представляющий собой «созвучие двух слов, стоящих... на конце стиха» [Томашевский 1959а: 406]. Ср. грамматическая рифма.

**Стушение** – см. синтаксический плеоназм.



**Сдвиг** — омофоническое осмысление двух слов или их контактирующих фрагментов как одного слова. Нарочитый сдвиг является разновидностью диалогии (см.): *Между столоначальниками и клиентами происходили примерно такие диалоги, большие похожие на анекдот: «Прошу сделать доклад по моему делу» – говорит посетитель. «Надо ждать», – отвечал столоначальник. Но понимать это следовало так: «Надо ж дать»* (Н. Д. Телешов).

**Силлепсис** [греч. *syllipsis* ‘сочетание’] – приём выразительной речи, состоящий в нарочито алогичном (точнее – лишённом единого логического основания) перечислении объектов: *Известно, сколько в стране охотников, балерин, револьверных станков, собак всех пород, велосипедов, памятников, девушек, маяков и швейных машинок* (И. Ильф и Е. Петров). *Син.*: апокойну, синайтройсмос.

**Симплока** [греч. *symploke* ‘сплетение’] – 1) повтор срединной части речевых единиц: *Строем **клянусь** и полком! Боем **клянусь** и штыком!* (Е. Благинина); 2) см. эпанафора.

**Симфора** [греч. *simphora* ‘соотношение, совмещение’] – см. незамкнутая метафора.

**Синайтройсмос** [греч. *sinaitroismos* ‘нагромождение’] – см. силлепсис.

**Синдезис** [греч. *syndesis* ‘связывание’] – см. полисиндетон.

**Синекдоха** [ср. греч. *synekdoche* ‘соотнесение’] – метонимическая фигура, представляющая собой перенос с целого на часть либо с части на целое. См. **totum pro parte** и **pars pro toto**.

**Синкрíзис** [греч. *syn* ‘вместе’, *krisis* ‘поворот, образ’] – разновидность антитезы, основанная на противопоставлении образных наименований: *На плече моём на правом Примостился голубь-утро, На плече моём на левом Примостился **филин**-ночь* (М. Цветаева). *Син.*: синхризис.

**Синонимическая замена** – замена синонимом как приём ухода от тавтологии: *Дом № 7 по Перелешинскому переулку не принадлежал к лучшим зданиям Старгорода. Два его этажа, построенные в стиле Второй империи, были украшены побитыми львиными **мордами**, необыкновенно похожими на **лицо** известного в своё время писателя Арцыбашева. Арцыбашевских **ликов** было ровно восемь, по числу окон, выходящих в переулок. Помещались эти львиные **хари** в оконных ключах* (И. Ильф и Е. Петров). *Син.*: приём синонимии.

**Синтаксический параллелизм** – повтор синтаксической конструкции: *Утихает светлый ветер, Наступает серый вечер* (А. Блок). Ср. Лексико-синтаксический параллелизм.

**Синтаксический плеоназм** – разновидность синтаксического повтора, состоящая в нагромождении однородных членов предложения: *Дама сдавала в багаж Диван, чемодан, саквояж, Картину, корзину, картонку И маленькую собачонку* (С. Маршак).

**Синтаксический повтор** – повтор синтаксической единицы: словосочетания, фразы, конструкции. Видами синтаксического повтора являются морфологический повтор, синтаксический параллелизм, синтаксический плеоназм, фразовый повтор, эпимона.

**Синхризис** – см. синкризис.

**Сказовый стиль** – тип стилизации, представляющий собой имитацию народно-разговорной речи. Пример такой стилизации – книга сказов «Малахитовая шкатулка» П. П. Бажова, в основу которой положен уральский фольклор. В некоторых своих произведениях сказовый стиль использовали Н. В. Гоголь (в цикле повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки»), А. Т. Твардовский (в поэме «Василий Тёркин»), Н. С. Лесков (в повести «Очарованный странник», в «Сказе о тульском Левше и о стальной блохе») и др.

**Скандовка** – см. слоговая парцелляция.

**Сквозной эпитет** (термин Н. Ф. Познанского) – эпитет, повторяющийся при нескольких опорных словах: *Застенчивый укор | **застенчивых** лугов, | **застенчивая** дрожь | **застенчивейших** роц...* (А. Вознесенский).

**Словесный образ** – взаимодействие, «игра» значения и внутренней формы слова. Средства словесной образности производятся с помощью метафоры: *Фиалки волн и гиацинты пены Цветут на взморье около камней* (М. Волошин); с помощью метонимии: *Гирей сидел, потупя взор, Янтарь в устах его дымился* (А. С. Пушкин), ср. *трубка из янтаря*. Использование средств словесной образности лежит в основе металогического стиля (см.)

**Слоговая парцелляция** – эмфатическая фигура, состоящая в выделении слова посредством произнесения по слогам: *Глаз веселя и радуя, | встаёт над рекой | цветная дуга – Ра-ду-га!* (В. Полторацкий). Син.: скандовка. Ср. буквенное произношение, слоговой повтор, эмфатическое ударение.

**Слоговой повтор** – разновидность полифонии, состоящая в повторе слога в эмфатически выделяемом слове: *Коло, коло, колокольчик! Колокольчик голубой!* (В. Боков). Ср. буквенное произношение, слоговая парцелляция, эмфатическое ударение.

**Сложная антитеза** – антитеза, основанная на использовании двух и более антонимических пар: *Эффекты эти во всех искусствах состоят преимущественно в контрастах: в сопоставлении ужасного и нежного, прекрасного и безобразного, громкого и тихого, темного и светлого, самого обыкновенного и самого необычайного* (Л. Н. Толстой). Ср. простая антитеза.

**Смешанный повтор** – комбинация ассонанса и консонанса: *С трёх берёзок рясу росы На лицо моё отряси* (О. Фокина).

**Смещение** – метонимическая фигура, состоящая в перемещении определителя от одного опорного слова к другому: *Месяц бледно луч наводит На печальное лицо* (И. Козлов), ср. *Бледный месяц луч наводит* или *Месяц бледный луч наводит*. Син.: гипаллага.

**Смещение эпитета** – перемещение его к другому опорному имени существительному: *запах белых роз → белый запах роз*. Син.: эналлага.

**Смещённый эпитет** – см. метонимический эпитет.

**Созвучие** – омофония словесных концовок начиная с ударного гласного: *Блестели и пели капли* (А. Белый).

**Соответствие** – см. лексико-синтаксический параллелизм.

**Сравнение** – сопоставление, которое может быть использовано как приём экспрессивной деривации. См. антаподозис, восточное сравнение, образный параллелизм, развёрнутое сравнение, эпическое сравнение.

**Стёртая метафора** – метафорическое наименование, внутренняя форма которого ощущается уже не всеми носителями языка, то есть находится в процессе утраты. Ср. образная метафора, мёртвая метафора.

**Стилизация** – воспроизведение особенностей (или «к о л о р и т а») чужой речи в изобразительных целях.

**Стилистическая инверсия** – см. инверсия.

**Стилистическое эпигонство** – стилистический плагиат, состоящий в присвоении чужого стиля ввиду отсутствия собственного. Ср. подражание.

**Стык** – см. подхват.

**Сухая метафора** – см. мёртвая метафора.

**Тавтограмма** [ср. греч. *tautos* ‘тот же самый’ и *gramma* ‘буква’] – игровой жанр стихотворной, реже прозаической речи, основанный на сквозной звуковой анафоре: *Ленивых лет легко ласканье, Луга лиловые люблю. Люблю левкоев ликование, Легенды ломкие ловлю. Лучистый лён любовно лепит Лазурь ласкающих лесов. Люблю лукавых лилий лепет, Летящий ладан лепестков* (Вл. Смиренский).

**Тавтологическая рифма** – повторение слова или словосочетания в конце близлежащих стихотворных строк: *Всё моё, сказала злато; Всё моё, сказал булат. Всё куплю, сказала злато; Всё возьму, сказал булат* (А. С. Пушкин). Ср. редиф.

**Тавтологический эпитет** (термин А. Н. Веселовского) – 1) то же, что *эмфатический эпитет*; 2) эпитет, повторяющий корень опорного слова: *Ох ты, горе горькое! Скука скучная, Смертная!* (А. Блок).

**Тавтология** [греч. *tauto* ‘то же самое’, *logos* ‘слово’] – случайный повтор, ведущий к однообразию речи (см.): *В президиум приглашены прокурор и представитель президента, в зале присутствуют представители прессы* (Телепередача). Приёмами ухода от лексической тавтологии являются местоименная замена, перифрастическое варьирование, синонимическая замена, эллипсис и др.

**Тематическая цепочка** – последовательность слов одной тематической группы, использованная в тексте для изображения какой-либо ситуации – например, звуковой: *В траве поднимается веселая, молодая трескотня, какой не бывает днем; треск, посвистывание, царпанье, степные басы, тенора и дисканты — все мешается в непрерывный, монотонный гул* (А. П. Чехов).

**Топонимическая перифраза** – перифраза топонима: *город на Неве, Туманный Альбион, черный континент крыша мира* (вм. *Памир*). Ср. апеллятивная перифраза.

**Totum pro parte** [лат. «целое вместо части»] – разновидность синекдохи, представляющая собой употребление названия целого для обозначения части: *Вот испанка молодая Оперлася на балкон* (А. С. Пушкин), ср. «оперлася на перила балкона». Ср. *pars pro toto*.

**Точность речи** – её качество, которое заключается в четком разграничении понятий и употреблении слов в соответствии с их словарными значениями. В уточняющей функции используются логическое определение, описательный предикат, парентеза, эксплестия, эпифраз. Ср. неточность речи.

**Травести** [франц. *travestir* ‘переодевать’] – см. травестирование.

**Травестирование** [франц. *travestir* ‘переодевать’] – парафраз текста: *Пьяные уланы Спят перед столом; Мягкие диваны Залиты вином. Лишь не спит влюблённый, Погружён в мечты... Подожди немного: Захранишь и ты!* (А. Н. Апухтин). Ср.: *Горные вершины Спят во тьме ночной; Тихие долины Полны свежей мглой; Не пылит дорога, Не дрожат листья... Подожди немного, Отдохнёшь и ты* (М. Ю. Лермонтов). Син.: перепев, травести, травестия.

**Травестия** [франц. *travestir* ‘переодевать’] – см. травестирование.

**Традукция** [лат. *traductio* ‘перевод’] – см. антанаклаза.

**Трипликация** – тройной повтор: *Коло, коло, колокольчик! Колокольчик голубой!* (В. Боков).

**Тропы** [греч. *tropos* ‘поворот’, перен. ‘образ’] – семантически двуплановые наименования, используемые в качестве изобразительно-декоративных средств художественной речи; таким образом, речь тропеическую следует понимать как «речь украшенную, переносную» [Потебня 1990: 158-159]. К числу тропов (в узком понимании этого термина) принадлежат художественная метафора и художественная метонимия (см.).

**Угасшая метафора** – см. мёртвая метафора.

**Удвоение** – двойной контактный повтор, разновидность геминации

**Удержание** – см. умолчание.

**Уместность речи** – одно из её достоинств, определяемое следующими условиями.

1. Соответствием слов и выражений теме (содержанию) речи. Согласно известной античной теории, высоким стилем следует говорить о предметах возвышенных (см., например, оду "Бог" Г. Р. Державина), средним — о предметах обычных, житейских (начало поэмы А. С. Пушкина "Евгений Онегин"), низким — на темы малозначительные, ничтожные (пример использования сниженного стиля — рассказы М. Зощенко). Нарочитое несоблюдение условия тематической уместности речи лежит в основе бурлескного стиля (см.). 2. Соответствием слов и выражений требованиям ситуации, в

которой происходит общение. Одним из средств реализации условия ситуативной уместности речи являются эвфемизмы (см.).

**Умолчание** – фигура нарочито неполной речи, представляющая собой нарочитый обрыв высказывания в расчёте на то, что его адресат по предтексту либо по ситуации догадается, о чем идет речь: *Ужели, — думает Евгений, — Ужель она? Но точно... Нет... Как! из глуши степных селений...»* И неотвязчивый лорнет Он обращает поминутно На ту, чей вид напомнил смутно Ему забытые черты (А. С. Пушкин). Син.: апосиопеза, апозиопея, недосказ, удержание.

**Уточнение** – см. точность речи.

**Фигура** – использование (например, повтор) или образование (например, поэтическая этимология, прономинация) номинативной единицы в целях усиления выразительности речи. Син.: приём.

**Фигура падежного разнообразия** – см. анноминация.

**Фигура этимологии** – см. этимология.

**Фигуры экспрессивной деривации** – приёмы, служащие созданию единиц с выразительной внутренней формой: метафора (о человеке: *медведь, орёл, шакал, ведьма*), метонимический перенос, в частности металепсис (*махать лопатой, зевать по сторонам, шлёпать по коридору*), аппликация и парафраз, а также игра на внутренней форме слова и ложное этимологизирование: *Чудь* начудила, да *Меря* намерила Гатей, дорог да столбов верстовых... (А. Блок).

**Фонетическая аллюзия** (термин А. Домбровской) – фигура двусмысленной речи, состоящая в замене близкозвучным словом: *Как говорят в народе, в семье — не без Мавроди* («Комсомольская правда»; статья об известном предпринимателе Сергее Мавроди). Син.: паронимическая замена.

**Фонетическая гармония** (термин Ф. де Соссюра) – благозвучие речи, достигаемое посредством звуковых повторов.

**Фразовые эпитеты** – предложения или словосочетания, «графически, интонационно и синтаксически уподобленные слову» [Арнольд 1990: 92]: *I-am-not-that-kind-of-girl look; Shoot'em-down tipe; To produce facts in a Would-you-believe-it kind of way etc..*

**Фразовый глагол** – см. описательный предикат.

**Фрактата** [лат. *fractus* ‘сломанный’] – парафразированная коммемората или цитата (см.): *До сих пор на Пятой авениде в ряду б ю с т о в великих сынов трёх Америк вслед за президентом США Линкольном можно увидеть А. Сомосу, основателя клана никарагуанских диктаторов. Два года в парламенте идут дебаты о его упразднении, но бюст и ныне там* (Вокруг света).

**Характерологические средства** – средства стилизации, используемые для речевой характеристики персонажа: — *Слушаю-с! — хрипит унтер. — Вы, ваше высокородие, изволите говорить, не мое это дело народ разгонять... Хорошо-с... А ежели беспорядки? Нешто можно позволять, чтобы народ безобразил? Где это в законе написано, чтоб народу волю давать? Я не могу позволять-с. Ежели я не стану их разгонять, да взыскивать, то кто же станет? Никто порядков настоящих не знает, во всем селе только я один, можно сказать, ваше высокородие, знаю, как обходиться с людьми простого звания* (А. П. Чехов).

**Хиазм** [по названию греческой буквы Х «хи»] – перестановка двух повторяющихся компонентов: *Подобный жребий для поэта И для красавицы готов: Стихи отводят от портрета, Портрет отводит от стихов* (А. С. Пушкин). Син.: обратный параллелизм, обращённый параллелизм. Ср. антиметабола, хиастический каламбур.

**Хиастический каламбур** – комбинация хиастического повтора с антанаклазой: *Всё ахало и охало, «а как скоро, — говорит Монтень, — кто заражён страхом болезни, тот уже заражён болезнью страха»* (А. Бестужев-Марлинский).

**Художественная метафора** – образная метафора, используемая в изобразительно-декоративной функции: *изумрудная трава, хрустальные фонтаны, золотые листья*. См. тропы.

**Художественная метонимия** – образная метонимия, используемая в изобразительно-декоративной функции: *Идет-гудёт Зелёный шум, Зелёный шум, весенний шум!* (Н. А. Некрасов). См. тропы.

**Художественная этимология** – см. поэтическая этимология.

**Художественный образ** – образ (см.), получивший определённое выражение в слове, камне, музыке etc.; в соответствии с этой точкой зрения художественный образ как категория эстетики есть «материализация образа» [Рюриков 1960: 148 и 150], его «материальное воплощение в слове, камне, движущемся изображении» [Казин 1982: 103]. Виды искусства различаются средствами выражения образов (по Аристотелю – «средствами, которыми производится подражание» природе [Аристотель 1957: 42], или, говоря иначе, её изображение): художественная литература пользуется словом, живопись – красками, музыка – звуками, танец – движениями, кино – движущимся изображением, архитектура – «фигурами и линиями» [Михайлов 1991: 84] и т. д.

**Цепной повтор** – многократный подхват: *Так и вышло — запнулся и завяз... завяз и покраснел; покраснел и потерялся; потерялся и поднял глаза; поднял глаза и обвёл их кругом; обвёл их кругом и — и обмер...* (Ф. М. Достоевский).

**Цепочка эпитетов** – ряд образных определений, «дополняющих друг друга» [Веселовский 1989: 69] и дающих «разностороннюю характеристику объекта» [Galperin 1977: 161]: *Курорт, великолепный песчаный пляж, золотистые ароматные сосны* (В. Кожевников).

**Цитата-реминисценция** [лат. *reminiscentia* ‘вспоминание’] – см. коммемората.

**Цитация** – см. цитирование.

**Цитирование** – дословное воспроизведение фрагмента какого-либо текста, сопровождаемое ссылкой на источник. *Син.*: цитация. *Ср.* аллюзия, аппликация, коммеморатное цитирование, литературное цитирование, парафраз, реминисценция.

**Шутливая перифраза** – перифраза, используемая в игровой функции (с расчетом на комический эффект): *рыцарь вырезки* (вм. мясник), *лицевая часть головы* (вм. лицо), *нюхательная часть тела* (вм. нос; перифраза Н. В. Гоголя).

**Шутливая тавтология** (термин Л. А. Булаховского) – см. палисиада.

**Шутливое переосмысление** – см. комическое переосмысление.

**Эвсемия** [греч. *eu* ‘благородный’, *sema* ‘знак’] – украшение внутренней формы номинативных единиц: *изумрудная трава, золотые листья* (ср. *зелёная трава, жёлтые листья*).

**Эвфемизмы** [греч. *euphemismos* < *eu* ‘хорошо, благородно’, *phemi* ‘говорю’] – слово или выражение, используемые для завуалированного обозначения того, что в данной ситуации неуместно обозначать прямым наименованием. См. бытовые эвфемизмы, маскирующие эвфемизмы, политические эвфемизмы, этикетные эвфемизмы, эвфемистическая перифраза.

**Эвфемистическая перифраза** – перифраза, используемая "для избежания выражений низких и неблагородных" (Н. И. Греч): *Купфер, как и следовало ожидать, попал в её дом и стал к ней близким... злые языки уверяли: слишком близким человеком* (И. С. Тургенев).

**Эквивокация** – антанаклаза, используемая как полемический приём (разновидность софизма): [Балаганов:] *Я думал...*[Бендер:] *Ах, вы думали? Вы, значит, иногда думаете? Как ваша фамилия, мыслитель? Спиноза? Жан-Жак-Руссо? Марк Аврелий?* (И. Ильф и Е. Петров).

**Эквиметрия** [лат. *aequus* ‘равный’, греч. *metron* ‘мера’] – см. изометрия.

**Эксплестия** [лат. *expletio* ‘завершение, доведение до полноты’] – фигура уточнения, которая состоит в конкретизации слов с отвлечённым значением посредством слов с более

узким или образным значением: *О, огромное большинство наших интеллигентных русских и тогда, при Пушкине, как и теперь, в наше время, служили и служат мирно в чиновниках, в казне или на железных дорогах и в банках, или просто наживают разными средствами деньги, или даже науками занимаются, читают лекции – и все это регулярно, лениво и мирно, с получением жалования, с игрой в преферанс, безо всякого поползновения бежать в цыганские таборы или куда-нибудь в места более соответствующие нашему времени* (Ф. М. Достоевский). Син.: экспозиция.

**Экспозиция** [лат. *expositio* ‘полировка, отделка’] см. экспликация.

**Экспрессивная деривация** – создание номинативных единиц с выразительной внутренней формой. Как приёмы экспрессивной деривации могут быть использованы метафора, сравнение, метонимия, аппликация, парафраз, игра на внутренней форме, ложное этимологизирование.

**Элевация** [лат. *elevatio* ‘поднятие’] – ироническое восхваление, разновидность антифразиса. Пример элевации – пародийная «Ода его сиятельству графу Дм. Ив. Хвостову» А. С. Пушкина: *А я, неведомый Пишта, В восторге новом воспою Во след Пишта знаменита Правдиву похвалу свою.*

**Эллипс** – см. эллипсис.

**Эллипсис** [греч. *elleipsis* ‘выпадение, пропуск’] – фигура краткой речи, состоящая в незамещении определённых позиций в речевой цепи, например: — *Куда ты? — Я в кино* (остаётся незамещённой позиция сказуемого); *У него стаж по специальности — 10 лет* (не замещена позиция косвенного дополнения, ср. «стаж работы»). Эллипсис используется и как приём ухода от тавтологии: *Ум — хорошо, а два — лучше.* Син.: выкидка, опущение, эллипс.

**Эмфаза** [греч. *emphasis* ‘выразительность’] – «модальное подчёркивание» [Тарасова 1995: 95] определённого слова в речевой цепи. См. эмфатические фигуры.

**Эмфатические фигуры** – приёмы эмоционального подчёркивания определённого слова: анастрофа, буквенное произношение, гипербатон, иллеизм, стилистическая инверсия, повтор, пролепса, слоговая парцелляция, слоговой повтор, эмфатическое ударение (см.).

**Эмфатическое ударение** – эмфатическая фигура, состоящая в эмоциональном подчёркивании слова посредством удлинения гласных и согласных звуков: *По[н:]ятия не имею!*; ср. также у Н. А. Некрасова: *Кулак моя полиция, Кулак-мордovor-р-ром!* (удлинение смычных согласных типа /т/, /к/ происходит на счет внутрисловной паузы: *Ни[кк]огда!*). Ср. буквенное произношение, слоговая парцелляция.

**Эмфатическое цитирование** – разновидность умолчания, состоящая в использовании части крылатого выражения в предположении, что собеседнику известно целое, например: *Как говорится, quod licet bovi...* (ср. полный вариант: *quod licet bovi, non licet Jovi* ‘Что дозволено быку, то не дозволено Юпитеру’).

**Эмфатический эпитет** – эпитет, подчёркивающий какой-либо признак определяемого предмета: *белый снег, голубое море.* Син.: тавтологический эпитет, плеонастический эпитет.

**Эналлага** [греч. *enallage* ‘перемена, обмен’] – см. смещение эпитета.

**Энигма** [греч. *ainigma* ‘загадка’] – аллегория с отсутствующим истолкованием («моралью»). Пример энигмы – евангельская притча о сеятеле: *Вот, вышел сеятель сеять, и когда он сеял, иное < зерно > упало при дороге; и налетели птицы, и поклевали то. Иное упало на места каменистые, где немного было земли: и скоро взошло, потому что земля была не глубока. Когда же взошло солнце, увяло; и, как не имело корня, засохло. Иное упало в терние, и выросло терние и заглушило его. Иное упало на добрую землю, и принесло плод: одно во сто крат, а другое в шестьдесят, иное же в тридцать. Кто имеет уши слышать, да слышит!*

**Энумерация** – см. эпанод.

**Эпаналепсис** [греч. *epanalepsis* ‘повтор’] – см. подхват.

**Эпанастрофа** [греч. *epanastrophe* ‘стык’] – см. подхват.

**Эпанафора** – комбинация эпифоры и анафоры: *Словарь* Вильяма Шекспира по подсчёту исследователей **составляет 12 000 слов. Словарь негра из людоедского племени «Мумбо-Юмбо» составляет 300 слов. Эллочка Щукина легко и свободно обходилась тридцатью** (И. Ильф и Е. Петров). Син.: симплока.

**Эпáнод** [греч. *epanodos* ‘возвращение’] – 1. Фигура пояснения, состоящая в перечислении частей сложной мысли в виде пунктов и подпунктов, сопровождаемое либо цифровой нумерацией, либо вводными словами *во-первых*, *во-вторых* и т. д.: *Три стилистических слоя могут быть обнаружены во всех списках «Задонщины»: 1) стилистический слой, близкий к «Слову о полку Игореве» и буквально повторяющий отдельные элементы «Слова»; 2) стилистический слой «делопроизводственного» характера, совершенно чуждый «Слову», и 3) слой фольклорный* (Д. С. Лихачёв). Син.: разделение, расчленение, энумерация. 2. Фигура чередования контактного и дистантного повторов: *Вся военная теория его состояла в трех словах: взор, быстрота, удар; но взор сей дает природа немногим, но быстрота сия была тайною для самых аннибалов, но удар сей разителен единственно с Суворовым* (Н. М. Карамзин). Син.: антанаклаза, возвращение с разделением, расчленение, регрессия.

**Эпимона** [греч. *epitome* ‘упорство, постоянство’] – повтор словосочетаний или фраз с небольшими вариациями. Вот как употребляет эту фигуру речи К. С. Аксаков, пародируя стиль повести «Двойник» Ф. М. Достоевского: *Приёмы эти схватить не трудно; приёмы-то эти вовсе не трудно схватить; оно вовсе не трудно и не затруднительно схватить приёмы-то эти. Но дело не так делается, господа; дело-то это, господа, не так делается; оно не так совершается, судари вы мои, дело-то это. А оно надобно тут, знаете, и тово; оно, видите ли, здесь другое требуется, требуется здесь тово, этово, как его — другово. А этово-то, другово-то и не имеется; таланта-то господа, поэтического-то, господа, поэтического-то, господа, таланта, этак художественного-то и не имеется. Да вот оно, оно самое дело-то, то есть, настоящее вот оно как; оно именно так.* Син.: эпифонема.

**Эпитет** [греч. *epitheton* ‘приложенное, прибавленное’] – определение, подчинённое задаче художественного изображения объекта: *Гряды синеющих холмов И груды белых облаков На фоне мраморного неба* (М. Волошин). См. антономасия, метонимический эпитет, постоянный эпитет, сквозной эпитет, тавтологический эпитет, фразовый эпитет, эмфатический эпитет, цепочка эпитетов, отвлечение эпитета, смещение эпитета. Ср. логическое определение.

**Эпифонема** [греч. *epi* ‘после’, *phonestia* ‘звук’] – см. эпимона.

**Эпифора** [греч. *epi* ‘после’; *phoros* ‘несущий’] – повторение концовки речевых единиц: *Не станет нас! А миру хоть бы что. Исчезнет след! А миру хоть бы что* (Омар Хайам). Син.: антистрофа, концовка, единоконечие, единоокончание, единозаклучение. Ср. кондупликация, редиф, тавтологическая рифма, эпистрофа.

**Эпифраз** [греч. *epi* ‘после’, *phrasis* ‘выражение, оборот речи’] – приём, который состоит в добавлении уточняющих слов к уже законченной фразе: *Дети требуют заботы. И внимания* (Из газет). Син.: конкатенация, присоединение.

**Эпическое сравнение** – разновидность развёрнутого сравнения, сущность которого «заключается в том, что, сравнивши описываемую вещь с другой, художник так увлекается предметом, взятым только для сравнения, описывает его с такими подробностями, что он уже не поясняет, а заслоняет сравниваемую с ним вещь» [Переверзев 1982: 67]: *Вошедши в зал, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Все было залито светом. Черные фракы мелькали и носились врозь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жёстких рук её, подымающих молот, а воздушные*

*эскадроны мух, поднятые лёгким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза её, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь, и опять прилететь с новыми докучными эскадронами (Н. В. Гоголь).*

**Этикетные эвфемизмы** – эвфемизмы, используемые в случаях, когда говорящий избегает прямых наименований из боязни обидеть собеседника либо какое-то третье лицо: *полный вм. толстый, пороха не выдумает вм. глупый.*

**Этимологизация** – см. ложное этимологизирование.

**Этимологическая фигура** – контактный корневой повтор типа *сказка сказывается, дело делать, песни петь, шутки шутить.*

**Этимология** – обыгрывание забытой или неизвестной большинству носителей языка внутренней формы слова, используемое: 1) как приём пояснения (см. ясность речи): *Со-страдание испытывают, в основном, те, кто знает, что такое страдание (М. Шагинян); Теоретическое знание – философия – есть любовь к мудрости, любо-мудрие (П. Флоренский);* 2) как фигура экспрессивной деривации: *Но имя Бог мне иное дал: Морское оно, морское! (М а р и н а Цветаева – о своём имени; ср. лат. *tare* ‘море’, *tarina* ‘морская’).* *Син.:* фигура этимологии.

**Ясность речи** – её понятность, доходчивость, наглядность. С целью пояснения используются аллегория, фигура этимологии, логическая перифраза, эпанод, а также фигуры контраста. *Ср.* неясность речи.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие

1. Выразительные ресурсы языка и речи как система
2. Тропы и фигуры: параметры общей и частных классификаций
3. Экспрессивные дериваты. Фигуры экспрессивной деривации
  3. 1. Метафора
  3. 2. Сравнения
  3. 3. Метонимия
  3. 4. Перифраза
  3. 5. Цитирование, аппликация, аллюзия, парафраз (фигуры интертекста)
  3. 6. Игра на внутренней форме
  3. 7. Ложное этимологизирование
4. Фигуры двусмысленной речи
5. Фигуры ясной и нарочито неясной речи
6. Фигуры и средства точной и нарочито неточной речи
7. Приёмы и средства уместной речи. Вопрос об эвфемизмах
  7. 1. Эвфемия и смежные явления
  7. 2. Функции эвфемизмов
  7. 3. Способы образования эвфемизмов
  7. 4. Место эвфемизмов в лексической системе языка
8. Фигуры нарочитого неправдоподобия
9. Фигуры логичной и нарочито алогичной речи
10. Фигуры нарочито неправильной речи
11. Фигуры краткой и нарочито пространной речи
12. Фигуры разнообразной и нарочито однообразной речи
  - 12.1. Звуковые повторы, паронимазия и рифма: к соотношению понятий



1. Звуковые ассоциации в парадигматике. Вопрос о паронимии
  2. Звуковые ассоциации в синтагматике
    - 2.1. Звуковые повторы
      - 2.1.1. Количественные и качественные типы звуковых повторов
      - 2.1.2. Позиционные типы звуковых повторов
      - 2.1.3. Функциональные типы звуковых повторов
    - 2.2. Парономазия
      - 2.2.1. Позиционные типы парономазии
      - 2.2.2. Количественные и качественные типы парономазии
      - 2.2.3. Функции парономазии и рифмы
    - 2.3. Рифма
      - 2.3.1. Количественный минимум рифмы
      - 2.3.2. Границы рифмы
      - 2.3.3. Вопрос о «новой рифме»
      - 2.3.4. Вопрос о приблизительной и неточной рифме
      - 2.3.5. Грамматическая рифма и гомеотелевты
      - 2.3.6. Типология рифм и стихомаркирующих средств русской поэтической речи
      - 2.3.7. История и генезис рифмы
  3. Звуковые ассоциации в эпидигматике
  13. Приёмы и средства изобразительной речи
    - 13.1. Речевые образы, их типы и приёмы создания
    - 13.2. Эпитеты
    - 13.3. Стилизация и пародия
- Заключение  
 Библиография  
 Терминологический словарь

Сведения об авторе: Москвин Василий Павлович, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Волгоградского госпедуниверситета. Дом. адрес: Волгоград 400105, а/я 1046.