

Министерство образования и науки Российской Федерации

Орский гуманитарно-технологический институт (филиал)
Государственного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Оренбургский государственный университет»

А. В. ФЛОРЯ

РУССКАЯ СТИЛИСТИКА

Курс лекций

Издание 4-е, исправленное и дополненное



Орск 2011

УДК 482.08
ББК 81.2-5
Ф73

Рецензенты

*Донецких Л. И., доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой современного русского языка и его истории
ГОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»;*

*Уметбаева Е. Ю., кандидат филологических наук, старший
преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин и правоведения
Орского филиала ГОУ ВПО «Оренбургский государственный
институт менеджмента»*

Ф73 Флоря, А. В. Русская стилистика : курс лекций
/ А. В. Флоря. – Изд. 4-е, испр. и доп. – Орск : Издательство ОГТИ,
2011. – 903 с. – ISBN 987-5-8424-0548-0.

ISBN 987-5-8424-0548-0

© Флоря А. В., 2011
© Издательство ОГТИ, 2011

Содержание

Введение	6
Раздел 1. Фонетика. Графика. Орфография. Пунктуация	28
1.1. Структура стилистической науки	28
1.1.1. Разделы стилистики	28
1.1.2. Методы стилистического исследования	38
1.1.3. Стилистика, лингвопоэтика, риторика, эстетика слова, герменевтика	39
1.1.4. Понятие о стилистике декодирования.....	45
1.1.5. Проявление художественного стиля в творчестве писателя	57
1.1.6. Понятие об идиостиле	65
1.1.7. Стиль художественного произведения	72
1.2. Функциональные стили.....	85
1.2.1. Понятие о функциональном стиле. Характер признаков, актуальных для выделения функционального стиля	85
1.2.2. Стилеобразующие факторы.....	89
1.2.3. Научный (научно-профессиональный) функциональный стиль	92
1.2.4. Официально-деловой функциональный стиль	112
1.2.5. Публицистический функциональный стиль.....	131
1.2.6. Высокий функциональный стиль.....	142
1.2.7. Разговорно-просторечный функциональный стиль	150
1.3. Фонетическая стилистика.....	166
1.4. Графика, орфография, пунктуация в стилистическом аспекте.....	217
Раздел 2. Словообразование. Семасиология. Лексикология	245
2.1. Стилистические аспекты словообразования.....	245
2.1.1. Семантика морфем.....	245
2.1.2. Морфемы и способы словообразования, типичные для различных функциональных стилей.....	250
2.1.3. Эмоционально-экспрессивная и стилистическая окраска морфем.....	254
2.1.4. Образование окказиональных слов	263
2.2. Стилистические аспекты семасиологии.....	268
2.2.1. Точность наименований	268
2.2.2. Лексико-семантические группы	280

2.2.3. Перенос значения	313
2.3. Стилистические аспекты лексикологии	342
2.3.1. Устаревшая лексика	342
2.3.2. Заимствованная лексика.....	345
2.3.3. Диалектизмы и вульгаризмы	386
2.3.4. Вторичная номинация	388
2.3.5. Специальная и профессиональная лексика	391
2.3.6. Лексические излишества.....	395
2.3.7. Фразеологизмы.....	402
2.3.8. Фигура умолчания (апосиопесис)	405
2.3.9. Семантизация реальности.....	411
2.3.10. Парадокс.....	412
Раздел 3. Морфология	415
3.1. Имя существительное	415
3.1.1. Основные значения	415
3.1.2. Основные функции существительных в тексте	416
3.1.3. Семантизация понятия «существительное»	425
3.1.4. Лексико-грамматические разряды.....	427
3.1.5. Категория числа	438
3.1.6. Категория рода.....	449
3.1.7. Категория одушевленности/неодушевленности.....	466
3.1.8. Категория собственности/нарицательности	474
3.1.9. Падеж и склонение.....	484
3.2. Имена прилагательные	495
3.2.1. Основные функции прилагательных в тексте	495
3.2.2. Разряды прилагательных	497
3.2.3. Употребление полных и кратких форм.....	501
3.3. Имена числительные и нумеративы	518
3.4. Местоимения и местоименные слова (прономинативы)	538
3.4.1. Употребление местоимений в речи.....	538
3.4.2. Разряды местоимений	539
3.5. Глаголы и девербативы	574
3.5.1. Общее значение	574
3.5.2. Основные стилистически релевантные значения глагольных времен	582
3.5.3. Некоторые случаи глагольной аффиксации	611
3.5.4. Переходность и возвратность	614

3.5.5. Категория лица	623
3.5.6. Причастия	624
3.5.7. Деепричастия	633
3.6. Наречия	640
3.7. Стилистические аспекты служебных частей речи	646
3.8. Интеръективы и звукоподражания	658
Раздел 4. Синтаксис	664
4.1. Стилистические средства русского синтаксиса	664
4.2. Простое предложение	674
4.2.1. Типы простых предложений	674
4.2.2. Стилистический смысл наклонений.....	679
4.2.3. стилистические возможности односоставных предложений	702
4.2.4. Члены предложения.....	727
4.2.5. Однородные члены предложения.....	771
4.2.6. Именительный падеж	783
4.2.7. Обращения.....	786
4.2.8. Обособление	800
4.2.9. Основные значения вводных слов и конструкций	814
4.3. Сложные и составные синтаксические единицы	828
4.3.1. Смысловые отношения между предикативными единицами	828
4.3.2. Бессоюзные предложения	836
4.3.3. Синтаксис импульсивной речи	845
4.3.4. Сложное синтаксическое целое	857
4.4. Знаки препинания.....	866
4.5. Когезия	871
Заключение	890
Библиографический список.....	892

ВВЕДЕНИЕ

Общее понятие о стиле

Стилистика не просто одна из филологических наук. Это узловой пункт филологии, потому что здесь сходятся знания всех дисциплин, образующих данную специальность. Стилистика, в сущности, это сама филология.

Объект ее изучения – стиль. В обыденной жизни мы употребляем это слово расширительно, и не всегда в связи с литературой и искусством. То, что будет сказано далее, актуально для стиля в любом его понимании – языковом, общеэстетическом и даже просто бытовом.

Существуют стили архитектуры, мебели, и комнатной отделки и обстановки, жизненного уклада в целом. В этом случае «стиль» синонимичен *моде*, а мы чаще имеем в виду *стильность*, то есть что-то, внешне похожее на стиль, но не являющееся им в точном смысле слова, поскольку под стилем мы понимаем некое **своеобразие**. Стильное же значит **общее**, пусть даже не для всех, а для какой-то социальной группы. «Стильные» люди отличаются от так называемого «серого большинства», но между собой они схожи, как клоны. Знаменитые «стиляги», несмотря на все свое фрондерство, были именно стильны, то есть похожи друг на друга внутри своей субкультуры. Зато герой романа Ю. О. Домбровского «Факультет ненужных вещей» художник Калмыков, современник стилист, не был одним из них, потому что придерживался *собственного* стиля:

Калмыков **сам конструировал** свои одеяния и следил, чтобы они были **совершенно ни на что не похожи**. У него на этот счет была **своя теория**: “Вы представьте себе, – объяснял он, – из глубин вселенной смотрят миллионы глаз, и что они видят? Ползет и ползет по земле какая-то серая масса, и вдруг как выстрел – яркое красочное пятно! Это я вышел на улицу”.

Отметим в этом тексте две существенные детали. Во-первых, Калмыков не только своеобразно одевался – оригинальным было всё его поведение. Настоящий стиль не ограничивается частными

особенностями, а претендует на известную целостность или даже универсальность. Во-вторых, у Калмыкова была собственная теория, пусть выраженная в самом общем виде, но способная руководить его жизнью.

Итак, со стилем иногда смешивают стильность, их следует различать. Но стиль нужно дифференцировать и от других – близких к нему – понятий. С этой целью мы обратимся к трактату А. Ф. Лосева «Диалектика художественной формы»¹, где приводятся дополнительные смыслы, которые автор вкладывает в слово «стиль». Подчеркиваем: они не обязательно бывают филологическими. Сам Лосев, понимая стиль расширительно, рассматривает эти смыслы в общеэстетическом аспекте и называет критерии для их выделения:

а) *материально-природный* – ему соответствует «фортепианный (то есть интимный, лиричный – А. Ф.) стиль» симфоний Р. Шумана;

б) *психологически-настроительный* – таковы «ноктюрный» или «колыбельный» стили в музыке (можно сказать: «нежный», «трепетный» и т. п.), а также стили «экстатический», «созерцательный», «деятельный», «вялый», «скорбный» и т. д.;

в) *идеологический* – например, религиозное, национальное искусство и др.

Возможно, в первом случае слово «стиль» уместно, если «фортепианность» – главная или очень важная черта симфоний Р. Шумана. В тех случаях, когда речь идет о ярких, но не главных признаках, правильнее было бы говорить о *манере*, то есть о «выделении особенной формы за счет общей»². Манеру принято называть также «творческим почерком». Это самые выразительные, но не обязательно самые важные черты автора. Это могут быть излюбленные слова, речевые обороты, риторические приемы, особые интонации, «фирменный» голосовой тембр (у актера – например, у В. Ливанова, В. Высоцкого), легко узнаваемые жесты и т. п. Манера легче всего копируется, пародируется, даже доводится до абсурда, но

¹ См.: Лосев, А. Ф. Форма. Стиль. Выражение / А. Ф. Лосев. – М., 1995. – С. 150-151.

² Шеллинг, Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М., 1966. – С. 179.

чаще всего это лишь поверхностный слой индивидуальности – так называемый «имидж».

Классический пример пародирования именно чужой манеры, а не стиля дает *К. С. Аксаков* в рецензии на раннего *Ф. М. Достоевского*:

Приемы эти схватить не трудно; приемы-то эти вовсе не трудно схватить; оно вовсе не трудно и не затруднительно схватить приемы-то эти. Но дело не так делается, господа; дело-то это, господа, не так производится; 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 – другова. А этово-то, другово-то, и не имеется; таланта-то, господа, поэтического-то, господа, таланта, этак художественного-то и не имеется.

«Косноязычие» Достоевского, натурализм («стенографирование» речи безграмотных героев – к тому же речи спонтанной), раздражающие повторы – всё это воспроизведено, и сделан вывод об отсутствии художественного таланта (у писателя, который уже был объявлен «новым Гоголем»). Эти особенности манеры есть и в величайших романах Достоевского – *А. М. Горький* называл это неряшливостью, *Л. Н. Толстой* вообще возмущался тем, как плохо писал Достоевский. Однако мы понимаем справедливость слов *Булгаковского Коровьева*: «(...) чтобы убедиться в том, что Достоевский – писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение? Да возьмите вы любых пять страниц из любого его романа, и без всякого удостоверения вы убедитесь, что имеете дело с писателем». Если речь идет о любом из романов Достоевского – значит, и о самых первых, столь саркастически спародированных *Аксаковым*. Если мы, читая любые пять страниц любого произведения автора, убеждаемся что он – писатель, то мы судим не по манере, а по стилю.

Копирование чужой манеры обычно лежит в основе эпигонских подражаний, которые по своему духу весьма далеки от первоисточника.

Перейдем ко второму пониманию стиля по А. Ф. Лосеву. «Психологически-настроительный» – то есть «нежный», «трепетный», «экстатический», «созерцательный», «деятельный», «вялый», «скорбный» и т. д. – не стиль, а скорее *тон*, то есть эмоциональный оттенок, окраска: речи, музыки, танца, актерской игры.

Наконец, идеологическим – например, религиозным – лучше считать не стиль, а *тип* или *характер* искусства.

Кроме того, со стилями часто отождествляются художественные методы (классицизм), направления и течения (сентиментализм, символизм), школы («натуральная школа», «озерная школа»). Но, видимо, и это не совсем одно и то же. Л. И. Тимофеев так определяет различие между стилем и художественным методом: «Стиль – (...) есть частное, конкретное проявление метода. Метод можно сравнить с компасом: он определяет основное направление. В котором развивается творчество писателя (или ряда их), но уже и рельеф пути, по которому движется художник, и то, в какой мере он по нему продвинулся, и т. п. – это дело индивидуальной реализации метода в творчестве художника»³.

Но у слова «стиль» есть и более высокий смысл: мы говорим о стиле мышления, стиле поведения, стиле жизни в целом. Известен афоризм Ж. Бюффона «*Стиль – это человек*». Духовный мир, психология человека влияет на то, как он говорит и пишет. Стиль – это личность, и, пожалуй, не в метафорическом смысле. Итальянский поэт Эудженио Монтале, проживший очень достойную жизнь, сказал: «Я думаю, что добрый стиль придет к нам от добрых нравов». А Т. Манн писал о Ф. Кафке: «Он был мечтатель, сновидец, и его творения по своему характеру, по замыслу и воплощению – часто совершеннейшие сны (...) Но наполнены они разумной – пусть ироничной, даже гротескной, но – разумной, отчаянно разумной, всеми силами стремящейся к Доброму, Правильному, Богоугодному добропорядочностью, проявляющейся уже в добросовестно-

³ Тимофеев, Л. И. Основы теории литературы / Л. И. Тимофеев. – М., 1976. – С. 109.

деловитом, странно подробном, корректном и ясном стиле изложения». Для подлинно великих писателей эстетика неотделима от этики, красота – от добра.

Филологическое понятие о стиле

Итак, слово «стиль» трактуется неоднозначно. Добавим, что его полисемия не всегда осознается филологами. И на то есть причина более важная, чем просто невнимание к смыслу. Какие бы термины мы ни употребляли – стиль, метод, направление, течение, школа, – мы всегда имеем дело с устойчивыми системами – «субъязыками» (то есть «подъязыками», частными системами, входящими в общенациональный язык). Они *все* могут изучаться стилистической наукой, потому что стилистика, по определению Ю. М. Скребнева, это «лингвистика субъязыков»⁴.

Происхождение слова *стиль*, на первый взгляд, общеизвестно: это слегка видоизмененное греческое название палочки для письма на восковых дощечках – заостренной с одного конца и тупой с другого⁵. «Стиль» рекомендовалось чаще поворачивать, чтобы стирать написанное и таким образом улучшать текст. Но это школьные сведения, и несколько устаревшие. На самом деле слово «стиль» латинского происхождения⁶. В русском языке есть слово «стило». Оно до сих пор употребляется, правда, иронически – в значении орудия для письма: карандаша, авторучки, фломастера и т. п. Сейчас, как бы в доказательство того, что развитие идет по спирали, этот предмет возродился в неожиданном качестве: стержень для письма на микрокомпьютере называется стилусом.

⁴ См.: Скребнев, Ю. М. Лингвостилистика в ее отношении к лингвистике текста и лингвопоэтике / Ю. М. Скребнев // Теоретические проблемы стилистики текста. – Казань, 1985.

⁵ На Руси этот предмет тоже существовал и назывался «писалом».

⁶ «Само слово стиль происходит от латинского “stilus” – “предмет из вытянутого стебля”, “пишущая ручка”. Существовало мнение, что оно этимологически родственно древнегреческому “stilos” (“столб”, “колонна”). Однако впоследствии было доказано, что эти слова друг с другом не связаны. Впрочем, в ранний период Александрийской школы (конец IV – начало III в. до н.э.) греческие филологи пользовались словом “stilos”. Специалисты рассматривают этот вариант как греческую транскрипцию латинского “stilus”» (Бельчиков, Ю. А. Стилистика и культура речи / Ю. А. Бельчиков. – М., 2002. – С. 81).

«Стиль» уже как термин, в более привычном, филологическом, понимании – «речевая система» – встречается в нашем языке с XVII в., возможно, как заимствование из польского – «штиль». М. В. Ломоносов употреблял эту форму – видимо, под влиянием немецкого языка. Была известна также латинизированная форма – «стилус»⁷.

В общем виде стиль определяется так: «исторически сложившаяся разновидность употребления языка, отличающаяся от других подобных разновидностей особенностями состава языковых единиц и особенностями их организации в единое смысловое и композиционное целое (текст)»⁸.

Конкретные филологические значения термина «стиль» разнообразны. Во-первых, (как было сказано) этим словом принято называть *разновидность языка, закрепленную традицией в данном обществе за одной из наиболее общих сфер социальной жизни*, то есть то, что обычно именуется *стилем языка* – нейтральным, книжным или разговорным. Однако мы не будем употреблять термин «стиль языка», по ряду причин. Прежде всего, данное выше определение может относиться и к функциональному стилю – и даже в большей степени. Ведь понятия «общие» и «наиболее общие сферы» весьма условны. Мы легко ответим, какие «наиболее общие сферы социальной жизни» соотносятся с функциональными стилями: наука, публицистика, делопроизводство, литература и бытовое общение. А с какими «наиболее общими» сферами связаны «стили языка» – книжный и нейтральный? На этот вопрос ответить довольно трудно, если вообще возможно. Кроме того, часто возникает путаница понятий, смешение «стилей языка» (например, книжного и разговорного) с функциональными стилями (соответственно – высоким и разговорно-просторечным). Их названия сходны, но это не это не тождественные понятия.

⁷ Подробнее см.: Вомперский, В. П. К истории слов *стиль* и *штиль* в русском литературном языке второй половины XVII – начала XVIII в. / В. П. Вомперский // Сб. ст. к 70-летию акад. В. В. Виноградова. – М., 1965.

⁸ Горшков, А. И. Лекции по русской стилистике / А. И. Горшков. – М., 2000. – С. 27.

Есть еще одна косвенная причина отказаться от выражения «стили языка»: с *языком* как таковым, с *системой*, из них лучше всего соотносится «стиль», именуемый нейтральным. А вот книжный и, особенно, разговорный – это типы *речи*. Разумеется, нейтральная речь тоже существует, хотя очень редко встречаются тексты, в которых она представлена преимущественно, а тем более в чистом виде.

Так что мы будем говорить: не «стили языка», а «*типы речи*» – нейтральный, книжный, разговорный, – а в их состав включать разнообразные функциональные стили.

Это второе – а фактически первое – понимание термина «стиль». Функциональным стилям как раз и можно дать определение, которое дается в учебниках и энциклопедиях упомянутым выше «стилям языка»: разновидности национального языка, в которых он выступает в различных социально-значимых сферах человеческого общения. Только семантический объем понятия «функциональный стиль» значительно уже. В книжную речь входят четыре функциональных стиля – *научный* (или, вернее, *научно-профессиональный*), *официально-деловой*, *публицистический* и *высокий*. Разговорная речь включает в себя *разговорно-просторечный* стиль. В работах по стилистике обычно отсутствует функционально-стилистическое соответствие для нейтрального типа речи, и это логично: нейтральная речь включается в любой стиль, но трудно представить себе ограниченную сферу, в которой она представлена в чистом виде. Однако такая сфера – хотя бы теоретически – существует: это речь дикторов радио и телевидения. Современные СМИ далеки от этого стандарта, дикторы, пренебрегая элементарными профессиональными требованиями, позволяют себе откровенное выражение собственных взглядов и эмоций (это уместно для ведущих, а не дикторов), но в идеале именно в данной области социальных коммуникаций нейтральная речь *может* выступать как функциональный стиль. Так что, в принципе, возможен и шестой функциональный стиль – нейтральный.

В-третьих, стиль – это **общепринятая манера (дискурс) реализации речевого жанра**. Например, существуют стили газетной или научной статьи, дружеского или открытого письма, указа и др., и для каждого из них характерны свои особенности. Так, в автореферате диссертации выделяются актуальность, цели, задачи исследования, методика, гипотеза и т. д. – в этом состоит его стилистика, и в этом он совпадает с самой диссертацией. Зато в диссертации необходимо раскрытие логики рассуждений, в автореферате – нет, так как это не собственно научный, а научно-деловой (отчетный) документ, и в нем излагаются в основном итоги исследования.

Различные жанры или стили (в том числе функциональные) могут совпадать по одним признакам и расходиться по другим. Признаки, по которым жанры сближаются, называются **интегральными**, по которым различаются – **дифференциальными**. Причем один и тот же признак при сравнении одних стилей может выступать как интегральный, а при соотнесении других быть дифференциальным.

В-четвертых, стиль – это **языковая парадигма конкретной эпохи**, то есть языковые признаки, характерные для нее. Например, для первой половины XIX в. типичны: конкуренция русских и старославянских элементов (*молодой – младой, ночь – ноць*), кратких и полных произносительных вариантов (*съединить – соединить, над мной – надо мной, полн – полон*), *е* и *ё* (*челн – чёлн*), неокончательное адаптирование иноязычных слов (*лабиринф, феатр, Омир, элей, Гишпаня, аристокрация, кошмар, цивилизация* и др.)⁹.

В-пятых, стиль – это **индивидуальная манера человека**. В этом случае он называется **идиостилем**. Так, для лермонтовского идиостиля типичны категоричные отрицания, слова с семантикой горения (*пламя, огонь, пылкий, гореть* и т. д.), оксюморонность,

⁹ См.: Булаховский, Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX века / Л. А. Булаховский. – М., 1954.

вообще – противоречивость, парадоксальность, интеллектуализм и др.¹⁰

Кроме того, существуют и более частные понимания стиля. Можно говорить о стиле не писателя, а его последователей или, чаще, эпигонов, то есть подражателей (как правило, поверхностных) – например, «байронизм» – это не индивидуальная манера Байрона, а разновидность романтизма¹¹; «достоевщина» – доведение деструктивных черт творчества Достоевского до предела и абсурда (типичная «достоевщина» – это скорее Ремизов и Арцыбашев, чем Достоевский).

Мы не ошибемся, если будем понимать под стилем всё яркое и необычное в языке писателя (и даже просто любого человека), если будем стремиться сквозь язык разглядеть личность в ее своеобразии.

Но не следует забывать и о противоположной стороне этого явления – **стилизации**, когда человека принуждают придерживаться господствующих эстетических канонов – классицизма, реализма и т. п. – и отказываться от собственной личности (вспомним хотя бы историю с корнелевским «Сидом», осужденным французской Академией за отступление от правила «трех единств»).

Однако писатель может быть заложником и собственного стиля, то есть своего бесконечно тиражируемого «имиджа». Публика требует от него приемов, которые однажды принесли ему успех, и не заботится ни о его душе, ни о творческом развитии. Об этом, например, часто говорит в своих стихах Игорь-Северянин, который характеризует себя – в третьем лице:

Он тем хорош, что он совсем не то,
Что думает о нем толпа пустая,
Стихов принципиально не читая,
Раз нет в них ананасов и авто.

Фокстрот, кинематограф и лото –

¹⁰ См.: Чичерин, А. В. Очерки по истории русского литературного стиля / А. В. Чичерин. – М., 1977. – Гл. 5.

¹¹ См.: Сакулин, П. Н. Филология и культура / П. Н. Сакулин. – М., 1990. – С. 135.

Вот, вот куда людская мчится стая!
А между тем душа его простая,
Как день весны. Но это знает кто?

Благословляя мир, проклятье войнам
Он шлет в стихе, признания достойном,
Слегка скорбя, подчас слегка шутя

Над всею первенствующей планетой...
Он – в каждой песне, им от сердца спетой,
Иронизирующее дитя.

Итак, стиль иногда смешивается со стилизацией («имиджем»). В этом случае он не всегда бывает выражением личности писателя и может, напротив, исказить представление об этой личности.

Наконец, стиль – это не обязательно совокупность приемов, ярких особенностей. Иногда стиль выражается в их отсутствии, в простоте, безыскусности языка. Вот, например, стихотворение одного из самобытнейших, русских поэтов – Ю. П. Кузнецова:

Гимнастерка

Солдат оставил тишине
Жену и малого ребенка
И отличился на войне...
Как известила похоронка.

Зачем напрасные слова
И утешение пустое?
Она вдова, она вдова...
Отдайте женщине земное!

И командиры на войне
Такие письма получали:
«Хоть что-нибудь верните мне»...
И гимнастерку ей прислали.

Она вдыхала дым живой,
К угрюмым складкам прижималась,
Она опять была женой,

Как часто это повторялось!

Годами снился этот дым,
Она дышала этим дымом –
И ядовитым, и родным,
Уже почти неувимым.

...Хозяйка новая вошла,
Пока старуха вспоминала,
Углы от пыли обмела
И – гимнастерку постирала.

Это стихотворение стилистически очень умеренно. Излагаются в основном события. Откровенных, явных приемов почти нет – наиболее выразительны эпитет *живой* (дым) и совмещение двух смыслов (**амфиболія**¹²) в слове *дышала*: *Она дышала этим дымом*, то есть вдыхала его и жила им. Однако в этом «простом» тексте создается высокая концентрация смысла, который трудно сформулировать определенно и однозначно. Возможно, речь идет о невольной жестокости людей друг к другу «из добрых побуждений»: не из черствости, а по легкомыслию или просто по незнанию мы отнимаем у человека то, чем он живет, и убиваем его. И конечно, это аллегория смены поколений: на смену старикам приходят молодые люди, не знающие войны, равнодушные к памяти о ней и наводящие *порядок* – в прямом и переносном смысле: изгоняющие из жизни всё трагическое и тревожное, мешающее их эмоциональному комфорту. Безыскусно рассказанная история превращается в притчу о трагизме человеческого бытия, не переставая быть прежде всего лирическим стихотворением, щемящим и глубоко проникающим в душу. В другом – например, патетическом – изложении, в высоком стиле всё это потеряло бы смысл, потому что сама простота формы несет на себе главное содержание текста. Она говорит нам о том, как всё в этой истории *обыденно*, как легко человек может потерять самое дорогое, насколько он в беспощадном мире одинок и незащищен. В данном случае в простоте, лаконизме и проявляется стиль.

¹² Здесь и далее названия фигур и тропов выделяются полужирным шрифтом.

Но какой стиль – текста или автора? Текста – безусловно. Вопрос с автором сложнее. Наверное, такое стихотворение могли бы написать и другие поэты, особенно фронтовики – например, А. П. Межиров или Д. С. Самойлов. Более того, *скорее всего*, могли бы: Кузнецов здесь воспроизводит стилистику, общую для целого направления в советской поэзии. По-видимому, это делается сознательно, и автор стремится к тому, чтобы эстетика «фронтной лирики» была узнаваема, чтобы чувствовалось кровное родство с нею поэта более позднего поколения. Однако это еще и очень «кузнецовское» стихотворение, потому что именно для Кузнецова характерны какие-то необычные повороты привычных тем. В его творчестве силен метафизический компонент. Поэт говорит о жизни и смерти, о странных метаморфозах материи после умирания, об участии мертвых в судьбах живых. В стихотворении «Гимнастерка» дым – это живая душа погибшего солдата, с которой общается его жена. Даже если бы другой поэт написал такое же стихотворение, мы увидели бы в нем притчу, аллегорию, но вряд ли восприняли бы его как мистерию: для этого нужно видеть его именно в контексте творчества Кузнецова.

Вспомним по этому поводу точные слова А. В. Михайлова: «Стиль – это фактура вещи, отражающая творческую манеру ее создателя (...) [С]тиль – это такое конкретное качество поэтического произведения, которое ощутимо и явно во всем целом и во всем отдельном (отражающим в себе общее). Какое именно вот это произведение, какого оно уровня – все это отражается в стиле. Стиль – это в литературном произведении конкретный способ работы со словом у такого-то писателя. На слове сходится весь широкий размах его творчества»¹³. Или, выражаясь по Б. А. Ларину, стиль – это «слово в фокусе».

Итак, стиль в художественной литературе не сводится к совокупности ярких приемов, к системе «отклонений» от нейтрального языкового стандарта, как утверждают крайние формалисты, – не потому, что не читали М. М. Бахтина и др., а

¹³Михайлов, А. В. Языки культуры / А. В. Михайлов. – М., 1997. – С. 473.

потому, что так удобнее на практике. Бельгийские филологи остроумно высказались по поводу принципа «отклонений»: «Это то же самое, что рассматривать женщину с точки зрения, чего ей не хватает, чтобы быть мужчиной»¹⁴. Стиль – это *языковой образ авторской личности в целом*, включая то, что свойственно не только ему самому, но и его литературной партии, его эпохе и т. д.

И здесь мы подходим к важнейшему пункту, который следует осознать: **стилистика содержит в себе всё, что относится к филологии**. По этому поводу ученые высказывались неоднократно: «Предметом стилистики служат все области и все способы использования языка, в особенности литературного»¹⁵; «В самом общем понятии “стиль” бывает там и тогда, где и когда язык манифестирует в речи»¹⁶.

Это, однако, не означает, что она дублирует филологические науки: «[С]тилистика представляет собой дисциплину принципиально иного порядка, нежели фонология, грамматика, семантика, а не просто очередную ступень в иерархии языковых уровней. Стилистика рассматривает *общий* язык данного общества, распадающийся на различные подъязыки, тогда как указанные дисциплины рассматривают *отдельные* нормы для экспликативного общения»¹⁷; «Стилистика – это *филологическая* дисциплина, изучающая не одинаковые для разных условий языкового общения а) принципы выбора и б) способы организации языковых единиц в единое смысловое и композиционное целое (текст), а также определяемые различиями в этих принципах и способах разновидности употребления языка (стили) и их систему»¹⁸.

Можно было бы сказать: стилистически значимо любое отклонение от литературной нормы, и в результате появляются

¹⁴ Дюбуа, Ж. Общая риторика / Ж. Дюбуа и др. – М., 1986. – С. 42.

¹⁵ Виноградов, В. В. Русская речь, ее изучение и вопросы речевой культуры / В. В. Виноградов // Вопр. языкозн. – 1961. – № 4. – С. 12.

¹⁶ Гельгардт, Р. Р. Избранные статьи. Языкознание. Фольклористика / Р. Р. Гельгардт. – Калинин, 1966. – С. 145.

¹⁷ Успенский, Б. А. Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении / Б. А. Успенский // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. – № 236. – Труды по знаковым системам. – Тарту, 1969. – № 4. – С. 492.

¹⁸ Горшков, А. И. Лекции по русской стилистике / А. И. Горшков. – М., 2000. – С. 20.

оттенки смысла. Где возникают эти оттенки, там вступает в свои права и стилистика. Это верно, однако этим вопрос не исчерпывается. Ученые говорят так: **стилистика возникает там, где появляется смысл**. А он возникает и при отклонениях от общеязыковой нормы, и при ее соблюдении.

Стилистика – это (воспользуемся формулировкой Р. Барта) «вторая лингвистика», и в идеале ее следовало бы преподавать параллельно с современным русским литературным языком (СРЛЯ), причем с первого курса до последнего. СРЛЯ излагает строение, нормы, законы русского языка, стилистика – особенности его функционирования, а главное – детали, тонкости употребления языковых единиц. Такие дисциплины, как стилистика, культура речи, эстетика слова – это, в сущности, «высший пилотаж» науки о языке, потому что здесь **языко-знание** (то есть и лингвистика – знание о языке, и процесс познания языка, и его знание, владение профессией) осуществляется во всей полноте. Для полноценной работы стилистик (ученый; не смешивать со стилистом, то есть с писателем) должен знать и лингвистику в максимальном объеме, и литературоведение, и искусствоведение, и философию, и историю, и культурологию, и основы естественных наук, и многое другое, причем никакие знания не могут быть лишними.

Наконец, отметим еще один важный аспект, связывающий данный раздел с предыдущим. Стилистика затрагивает многие нефилологические сферы нашей жизни и «филологизирует» их, то есть делает достоянием филологии. Ученый-словесник, конечно, не разбирается в тонкостях медицины, физики или социологии, но, работая с текстами, относящимися к этим наукам, он осваивает их терминологию, специфику построения и т. д. Для этого ему необходимо читать специальную литературу и консультироваться с профессионалами¹⁹. См. в этой связи следующее замечание Ф. де

¹⁹ Например, автору этих строк однажды пришлось делать юрислингвистическую экспертизу по слову «оборот» (товаров): суд почему-то счел необходимым обратиться к филологу, а не экономисту. Кроме того, анализируя некоторые художественные тексты, автору приходилось касаться медицинских вопросов. В частности, невозможно понять «Попрыгунью» А.П. Чехова –

Соссюра: «Именно чисто литературоведческий характер конечных целей исследования одновременно составляет смысл существования [и] обуславливает единство филологической науки, которая в противном случае включала бы в себя самые разнородные исследования. Она охватывает все, что более или менее способствует лучшему пониманию духа и буквы произведений, а это ведет к тому, что, занимаясь названными выше предметами, филолог может при случае стать по необходимости также археологом, юристом, географом, историком, мифологом и т. д. На произведениях литературы сосредоточена одновременно и деятельность филолога, и деятельность [литературоведа]»²⁰. Для стилистики эти слова тоже справедливы.

Понятие о норме

«Дирижером» стилистической системы является норма – совокупность наиболее устойчивых реализаций языка, узаконенных в процессе общественной коммуникации. Нормы относятся ко всем уровням языка и речи²¹.

Если мы составим парадигму синонимов языковой единицы (не обязательно слова), то нормой окажется самый употребительный вариант, чья семантика присутствует во всех ее членах. Можно сказать, что нормативность ***литературного языка объективно приближается к понятию стилистической нейтральности.***

Зато нормой функционального или другого стиля может стать не стилистически-нейтральный, а наиболее типичный, частотный речевой элемент.

По Э. Косериу, норма – это «система обязательных реализаций» языковой единицы, и ученый отмечает, что «в силу стремления к парадигматическому разнообразию норма может даже требовать

особенно объяснить гибель Дымова и оценить степень вины Ольги Ивановны, – ничего не зная о дифтерите. В самом деле, нужно понимать, почему Дымов отсасывал дифтеритные пленки у ребенка, мог ли он спасти больного иначе и т.д.

²⁰ Соссюр, Ф. де. Заметки по общей лингвистике / Ф. де Соссюр. – М., 1990. – С. 65.

²¹ Граница языка и речи в данном случае весьма условна. По-видимому, орфографические или орфоэпические правила – это языковые нормы, а исключения и особенности (например, правописание *росток* или произношение *п[о]эзия*) – нормы речи.

реализаций, противоречащих системе»²². Впрочем, системность и несистемность – понятия относительные.

Что это значит на практике? Возьмем знаменитое лермонтовское четверостишие:

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово.

А. А. Краевский указал автору на ошибку. М. Ю. Лермонтов несколько раз пытался ее исправить, хотел «изорвать» стихотворение, переписывал его, опуская эти строки²³, то есть сам не был доволен своим вариантом, но именно эта редакция, в конце концов, осталась единственной. Почему? Помимо звукописи и ритмики, побуждающих предпочесть форму *из пламя* (как самую легкую, экспрессивную), есть еще одна – важнейшая – причина: *пламя* – существительное, как нельзя лучше соответствующее и своему собственному значению, и эстетическому смыслу употребления его в данном тексте. Оно колеблется между двумя склонениями и двумя родами (*пламя* и *пламень*), как само пламя колеблется на ветру. Неустойчивость, переходность слова *пламя* идеально вписывается в контекст его употребления: ведь у Лермонтова говорится о слове, рождающемся из огня, и сам язык текста иллюстрирует этот процесс. *Пламя* – слово «не готовое» и как бы действительно рождающееся на наших глазах. Лермонтов не просто нарушает установившуюся норму – он будто приводит слово к его завершенности, восстанавливает его гипотетическую окончательную форму, по-настоящему соответствующую системе, которой противоречат разносклоняемые существительные (т. к. они образуют малочисленное и непродуктивное склонение). Возможно, со временем такие существительные слились бы с I склонением (по академической

²² Косериу, Э. Синхрония, диахрония и история / Э. Косериу // Новое в лингвистике. – М., 1963. – Вып. III. – С. 175, 231.

²³ Андроников, И. Л. Лермонтов : исследования и материалы / И. Л. Андроников. – М., 1967. – С. 463-468.

Грамматике), то есть *пламя* превратилось бы в *пламе*²⁴, и тогда вариант *из пламя и света* оказался бы нормативным.

Однако следует сказать, что в ту же самую эпоху лермонтовский вариант не был чем-то из ряда вон выходящим. Подобные «аномалии» допускали и другие писатели, даже классики. Мы помним крыловскую мартышку, прижимавшую очки *к темю*. У В. А. Жуковского в переводе «Одиссеи» встречается *по стремю*, у К. Ф. Рылеева в «Наливайко»: *из стремя* и т. п.²⁵.

Итак, лермонтовское *из пламя* нарушает вариант, который в грамматической системе данной эпохи был узаконен как норма (например, у А. А. Барсова²⁶). Однако *из пламя*, с одной стороны, согласуется с другими формоупотреблениями такого же типа, распространенными в лермонтовскую эпоху, с другой – не противоречит глубинным тенденциям самой грамматической системы, которые, возможно, реализовались бы, если бы «переходная» парадигма разносклоняемых существительных не была зафиксирована в письменной речи и грамматиках.

Нормативность – понятие более сложное, чем представляется на первый взгляд. Говоря о норме, следует уточнять: о какой именно.

В соответствии с критериями большего или меньшего соответствия языковой системе и синхронии/диахронии можно выделить три вида **норм**:

а) **прескриптивные**, или предписательные, выражающие языковой идеал («так следовало бы говорить») – например, *кофе* среднего рода (с формальной точки зрения – по аналогии с *кафе* или *какао*);

²⁴ Это вполне правдоподобное предположение. Такое преобразование произошло в большинстве болгарских слов того же происхождения: появились формы *знаме*, *племя* и др. Правда, *пламя* там превратилось в *пламен*.

²⁵ См.: Булаховский, Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX века / Л. А. Булаховский. – М., 1954. – С. 75.

²⁶ Если точно, то А.А. Барсов допускает варианты на *-мя* в родительном падеже для слов *знамя* и *семя* (Российская грамматика Антона Алексеевича Барсова. – М., 1981. – С. 142). Для остальных слов он считает недопустимыми формы на *-мя* даже в «средственном слого», то есть в среднем стиле.

б) **дескриптивные**, описательные, отражающие традицию формоупотребления («так принято говорить») – например, *кофе* мужского рода;

в) **ретроспективные**, исторические («так было принято говорить») – например, *кофий*²⁷.

Нормы относятся ко всем уровням языка. Они бывают также стилистическими и даже ассоциативными. Иногда эти два аспекта объединяются. Например, в нейтральной речи слово *канцелярская* почти обязательно вызовет в сознании многих людей продолжение *скрепка*, а в разговорной – *крыса*.

Норма – понятие динамическое и относительное. Динамичное – потому что нормы со временем могут меняться. Это же обстоятельство делает их относительными: во-первых, то, что было нормой, выходит из употребления и уступает чему-то новому; во-вторых, то, что в данный момент утвердилось в качестве нормы, не всегда соответствует системе (то есть дескриптивная норма не обязательно является прескриптивной).

Кроме того, одни и те же языковые единицы нормативны или не нормативны относительно разных стилистических контекстов и в разных значениях. Поясним это на самом тривиальном примере. Возьмем цепочку синонимов: *лицо* – *лик* – *морда*. Понятно, что первое слово – общеупотребительное, второе – книжное, третье – просторечное, если, конечно, все три слова относятся к человеческому лицу. Подчеркнем: обычно *не к одному и тому же*. Вспомним, как у *К. И. Чуковского* в книге «*От двух до пяти*» маленькая девочка сообщает:

– Баба мылом морду моет!

– У бабы не морда, а лицо.

Пошла поглядела опять.

– Нет, все-таки немножко морда.

Лицо и *морда* плохо совмещаются по отношению к общему объекту и воспринимаются именно как противоположности.

²⁷ См.: Мыркин, В. Я. Всегда ли языковая норма соотносится с языковой системой? / В. Я. Мыркин // Филологические науки. – 1998. – № 3. – С. 29. Примеры наши.

Эти слова, как правило, *не* взаимозаменяемы, не синонимичны. Разве что в очень редких случаях они могут относиться к одному и тому же лицу, но все равно – как антонимы²⁸. Вспомним *булгаковское* замечание из «*Мастера и Маргариты*»:

[Ч]то это вы так выражаетесь: по морде засветил? Ведь неизвестно, что именно имеется у человека, морда или лицо. И, пожалуй, ведь все-таки лицо.

Зато у святых *лики*, а не *лица*.

Итак, *морда* и *лик* – существительные стилистически отмеченные, а *лицо* – нейтральное. Однако оно нейтрально лишь в определенном значении: *передняя часть человеческой головы* – и в общеупотребительной форме речи. Если же мы возьмем метонимическое значение этого слова – «человек, персона»: *частное лицо, официальное лицо* и т. п., – то в нейтральной речи слово *человек* будет восприниматься как нормативное, а *лицо* – как чужеродное, то есть элемент иного стиля. Но в официально-деловом стиле слово *лицо* – норма, а *человек* – отклонение от нормы, потому что не говорят: *частный человек* или *официальный человек*.

Но проблема не сводится к простому изменению значения и переносу слова в другую речевую систему. Например, слово *морда*, грубо-просторечное в приложении к человеческому лицу, нельзя считать нормой даже в рамках разговорно-просторечного стиля – то есть нормой для этого стиля, – потому что нет обязательного гласного или негласного предписания: как именно в неформальном общении следует называть неприятное человеческое лицо: *мордой*, *физией*, *харей*, *рожей* и т. п. По отношению к данному стилю вульгаризм *морда* не нормативен, а лишь типичен.

Превратить это слово в норму литературного языка нетрудно: достаточно употребить его в прямом значении по отношению к животному. И, напротив, перенеся на животное слово *лицо*, мы превратим эту нейтральную лексему в высокий поэтизм, то есть в

²⁸ Прием употребления разностильных синонимов в роли антонимов называется **парадиастолой**. Она употреблена в приведенных цитатах.

отклонение от нормы. Таковы, например, *лицо коня* в одноименном стихотворении Н. А. Заболоцкого и, у него же, в поэме «Лодейников», высказывание *страхом перекошенные лица земных существ глядели из травы*²⁹. *Лицо* в этом значении перестает быть нормой литературного (то есть общенародного) языка, но вряд ли становится нормой высокого стиля, так как никто не обязывает поэтов писать о лицах животных. Такое словоупотребление *не нормативно, а нормально* (то есть органично, закономерно), поскольку в поэзии нормально, естественно само «очеловечивание» животного.

Итак, мы не можем считать *морду* человека нормой разговорно-просторечного стиля, а *лицо* животного – нормой высокого стиля. По-видимому, эти словоупотребления **не нормативны, а нормальны (то есть типичны, но не обязательны) для данных стилей, а нормы здесь будут те же, что и в литературном языке.**

Эти примеры демонстрируют относительность, подвижность понятий нормы и аномалии, стилистической нейтральности и окрашенности (маркированности). Отметим и то, что отклонения от норм – это не обязательно грубые нарушения последних: это и легкие, порой почти незаметные сдвиги, вариации главного значения, допускаемые или даже предполагаемые системой (яркий пример тому – полисемия). Возникновение или изменение стилистического значения часто обуславливается переменной контекста. **Норма – явление насквозь стилистически значимое.**

Деятельность филологов, опирающаяся на языковые нормы, называется *нормализацией*. Она включает «1) изучение проблемы определения и установления нормы литературного языка; 2) исследование в нормативных целях языковой практики в отношении к теории; 3) приведение в систему, дальнейшее совершенствование и упорядочение правил в случае расхождения теории и практики, когда

²⁹ Впрочем, в «Лодейникове» ситуация несколько иная: слово *лица* выбрано из-за отсутствия эквивалента, потому что речь идет о птицах и насекомых, а слово *морда* употребляется по отношению далеко не ко всем животным (морда есть у акулы, жабы, крокодила, волка, но обычно не говорят о морде кузнечика или орла).

появляется необходимость укрепления норм литературного языка»³⁰. Употребляется также термин «кодификация» – когда речь идет о закреплении норм в официальных документах, словарях и грамматиках.

Функции стилистики

Стилистической науке присущи следующие основные функции.

1) **Нормативная** – определение норм, стандартов, то есть наиболее эффективных форм функционирования литературного языка и конкретных субъязыков.

2) **Дескриптивная** – описание систем языка и речи, определение выразительных возможностей языковых единиц и их последовательностей. Особо отметим, что иногда стилистическим значением обладают не единицы, а именно их последовательности, комбинации – на этом строятся такие приемы, как аллитерация, ассонанс, инверсия, анафора и др. Термин «единица» тоже требует уточнения. Его понимание зависит от того, с чем именно работает филолог. Если анализируется конкретный текст, то и единицы понимаются конкретно – определенные звуки, слова, фразы и т. д. (правда, это единицы речи, а не языка). При описании стиля как такового – научного, стиля барокко, стиля диссертации как жанра и т. п. – характеризуются не конкретные, а однотипные языковые единицы, чаще даже их составляющие – разряды, к которым они относятся, категории, типичные функции.

3) **Прескриптивная** – стилистика вырабатывает оптимальные модели коммуникации в различных условиях и рекомендует их людям.

4) **Культурная** – стилистика отбирает лучшие литературные образцы, оберегает языковую и речевую культуру общества. **Учебники стилистики следовало бы строить по принципу «коллекции талантов»**, то есть отбирать не любой подходящий к случаю иллюстративный материал, а тексты яркие, интересные, с «изюминкой». Нужно открывать студентам красоту и богатство

³⁰ Граудина, Л. К. Нормализация / Л. К. Граудина // Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева и др. – М., 2003. – С. 361.

русской литературы, знакомить их с наиболее оригинальными и талантливыми писателями. (Впрочем, выдержать до конца этот принцип невозможно, потому что авторы учебников должны также приводить примеры безвкусицы и безграмотности, комментировать их, разоблачать ложные авторитеты.)

Борьба человека и человечества за существование – это в решающей степени борьба за информацию, которую сохраняет культура. Но «культура – не склад информации», а «гибкий и сложно организованный инструмент познания»³¹. Сущность культуры – информация. И это в том числе информация стилистическая: представления о красоте, гармонии, духовности, традициях (стиле жизни), мировосприятии народа (стиле мышления).

5) *Этическая* – воспитательная, дисциплинирующая: благодаря усвоению норм и тонких языковых и речевых значений человек учится бережно относиться к слову, мыслить, привыкает уважать язык, культуру, он, так или иначе, облагораживается.

И, наконец, заключительное замечание. В последние годы специалисты всё больше говорят о необходимости создания дискурсивной стилистики – «стилистики XXI века»³². Дискурс – понятие не вполне ясное и неоднозначное. Одна из трактовок этого термина – связный текст. И, следовательно, дискурсивная стилистика не просто описывает различные стили (например, функциональные) и составляет инвентарь выразительных средств и художественных приемов – тропов и фигур (этим занимается лингвопоэтика), – а выявляет закономерности употребления языковых единиц в различных контекстах, во взаимодействии с другими элементами текстового целого.

Истоки этого взгляда на стилистику можно усмотреть в следующем замечании Г. О. Винокура: «Легко было бы (...) предложить для стилистики внутреннее деление на фонетику, грамматику и семасиологию, тем более что она, действительно,

³¹ Лотман, Ю. М. Статьи по типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Тарту, 1970. – С. 6.

³² Ревзина, О. Г. Стилистика XXI века [Электронный ресурс] / О. Г. Ревзина. – Режим доступа : http://www.fixed.ru/prikling/conf/stilist3/stilidmvhzpt_rz2.html.

занимается всеми этими тремя проблемами. Но это было бы серьезной ошибкой, потому что (...) звук речи как стилистический факт не существует без соотнесенных с ним фактов грамматических и семасиологических. Иначе говоря, построение стилистики по отдельным частям языковой структуры уничтожило бы собственный предмет стилистики, состоящий из соединения отдельных членов языковой структуры в одно и качественно новое целое»³³. Даже если автор в чем-то не совсем прав (ведь языкознание как таковое – а не только стилистика – строится так же комплексно, однако мы не отрицаем языкознания, разделенного на языковые уровни), то преувеличения такого ученого все равно оказываются плодотворными. А плодотворный смысл позиции Г. О. Винокура состоит в том, что **мало указать выразительные функции тех или иных языковых единиц**: вне контекста и вне взаимодействия данных единиц с другими любые рассуждения о стилистике ресурсов останутся схоластическими. А вот с чем нельзя согласиться – так это с мнением Г. О. Винокура об ошибочном структурировании стилистики в соответствии с языковыми уровнями. Фактически это должно означать, что не существует устойчивых экспрессивных значений у языковых единиц (а также их последовательностей) различных уровней. Это неверно, в чем мы убедимся в дальнейшем.

РАЗДЕЛ 1. ФОНЕТИКА. ГРАФИКА. ОРФОГРАФИЯ. ПУНКТУАЦИЯ

1.1. Структура стилистической науки

1.1.1. Разделы стилистики

В. В. Виноградов утверждает, что существуют три «стилистики»: языка, речи и художественной литературы³⁴. Эта схема в целом соотносится с триадой Л. В. Щербы: речевая деятельность – языковая система – языковой материал³⁵. Эти «стилистики»

³³ Винокур, Г. О. О задачах истории языка / Г. О. Винокур // История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях: в 2-х ч / В. А. Звегинцев. – М., 1960. – Ч. 2. – С. 317-318.

³⁴ См.: Виноградов, В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградова. – М., 1963. – С. 5-6.

³⁵ См.: Щерба, Л. В. О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании / Л. В. Щерба // Языковая система и речевая деятельность / Л. В. Щерба. – Л., 1974. – С. 24-26.

различаются, главным образом, степенью обобщенности/конкретности, независимости/зависимости от условий функционирования языка и человеческой индивидуальности. Например, к области языка относится описательная стилистика, к речи – функциональная, к художественной литературе – индивидуальная и стилистика декодирования. Это очень приблизительная, элементарная схема – на самом деле в каждом разделе стилистики мы найдем компоненты всех трех сфер – или, как минимум, двух – языка и речи. Автор этих лекций считает, что всех трех, включая художественную литературу. Многие новые слова и художественные приемы рождаются в индивидуальном творчестве писателей, подхватываются другими речевыми системами (чаще всего публицистикой) и, наконец, обогащают язык. Наиболее очевидные примеры – окказионализмы М. Е. Салтыкова-Щедрина *головотяпы* и *благоглупость*. «Щедрин» нашего времени – А. А. Зиновьев – придумал слово *катастройка*, получившее столь широкое распространение, что его пора включать в толковые словари русского языка³⁶.

Ученые традиционно выделяют *стилистику ресурсов* – дисциплину, изучающую выразительные возможности различных языковых единиц на всех уровнях. Она также называется *описательной* (или *дескриптивной*) *стилистикой*, а с некоторых пор – и *риторикой*. В 1986 г. в СССР была переведена бельгийская «Общая риторика», построенная именно как стилистика ресурсов. В той же монографии риторике дается (С. И. Гиндиным в Послесловии) определение, которое подошло бы и для стилистики: «(...) риторика есть наука об условиях и формах эффективной коммуникации»³⁷.

³⁶ См.: Флоря, А. В. «Катастройка»: очерк употребления слова в интернет-текстах / А. В. Флоря, К. Г. Демушов, С. В. Корносенков // Свободная мысль-XXI. – М., 2008. – № 7.

³⁷ Гиндин, С. И. Риторика и проблемы структуры текста / С. И. Гиндин // Общая риторика / Ж. Дюбуа и др. – М., 1986. – С. 364. Правда, не следует забывать, что почти любому утверждению соответствует противоположное, столь же верное (Дж. Сантаяна). Предшествующая фраза означает, что риторика – дисциплина, помогающая человеку максимально точно и эффективно выразить собственную мысль. Но можно сказать и прямо противоположное: риторика помогает человеку эффективно скрывать свои мысли – говорить то, что нужно сказать в данной ситуации, а не то, что мы на самом деле думаем. В

Стилистика ресурсов обычно строится так же, как собственно лингвистика, то есть как описание свойств языковых единиц различных уровней – от фонетического до синтаксического (или даже текстового). Однако для этих дисциплин актуальны разные свойства, аспекты и функции одних и тех же единиц языка.

Сейчас мы увидим, как одно и то же слово – допустим, *дуб* – на различных языковых уровнях изучается собственно лингвистикой и стилистикой.

Фонетический уровень

Лингвистика

Слово *дуб* состоит из трех речевых фонем: <д, у, п2>. В слабой финальной позиции нейтрализован признак *звонкости/глухости* языковой фонемы <б>. Фонемы реализованы в виде аллофонов [д], [у], [п].

Звук [д] – согласный шумный звонкий парный, высокий, диффузный, недиезный, прерванный, нерезкий; переднеязычный зубной, смычный взрывной, твердый парный.

Звук [у] – гласный, низкий, диффузный, недиезный, бемольный, непрерывный; заднего ряда, лабиализованный, верхнего подъема.

Звук [п] – согласный шумный глухой парный, низкий, диффузный, недиезный, прерванный, нерезкий; губно-губной, смычный взрывной, твердый парный.

Один слог, прикрытый, закрытый. Акцентный тип С1, то есть при склонении в единственном числе ударение падает на основу, а во множественном – перемещается на флексию.

Стилистика

Возьмем строки *Б. Л. Пастернака* о младенце Христе:

Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба,

этой связи приведем высказывание М. Л. Гаспарова о том, что возможен и третий вариант: «Напрасно думают, что это – умение говорить то, чего на самом деле не думаешь. Это – умение сказать именно то, что думаешь, но так, чтобы не удивлялись и не возмущались. Умение сказать свое чужими словами – именно то, чем всю жизнь занимался ненавистник риторики Бахтин» (Новое литературное обозрение. – 1997. – № 25. – С. 442). Наблюдение замечательное, но риторика, по-видимому, подразумевает и то, и другое, и третье. Учтем, конечно, и полисемию самого слова «риторика».

Как месяца луч в углублень дупла.

(«Рождественская звезда»)

Здесь используются два фонетико-стилистических приема: **фоника** (звукопись) и **анаграмма**³⁸. Базой для **ассонанса** (повторения гласных) и **аллитерации** (повторения согласных) служат слова *дуб*, в котором компактно собраны опорные фонемы этого стиха, и – косвенно – *дупло*, где добавляется сонорная <л>, обрамляющая и оттеняющая данные фонемы.

Если мы обратимся к фоносемантическим характеристикам звуков, из которых состоит слово *дуб*³⁹, то увидим, что они довольно противоречивы. Звук [д] – *прекрасный*, радостный, возвышенный, бодрый, яркий, *сильный*, стремительный, *суровый*, темный, тяжелый, угрюмый, зловещий (курсивом выделяем наиболее проявленные признаки). Гласный [у] – нежный, возвышенный, сильный, *медлительный*, *суровый*, *печальный*, темный, *тоскливый*, зловещий. Согласный [п] – *стремительный*, медлительный, *тихий*, минорный, *печальный*, *темный*, *тоскливый*, *устрашающий*. [л/л’], выполняющие функцию рамки, в максимальной степени передают следующие признаки: *прекрасный*, *светлый*, *радостный*, *сильный*. Если учесть, что перечисленные звуки создают фоническую основу данных строк стихотворения, то общее настроение этого фрагмента можно охарактеризовать как меланхолическое и просветленное, проникнутое надеждой и тревогой. Излишне объяснять, насколько это сложное чувство естественно и для этих строк, и для всего пастернаковского стихотворения.

Лексический уровень

Лингвистика

³⁸ Здесь под **анаграммой** подразумевается особый прием, когда фонемы или звуки одного из слов текста (в данном случае – слова «дуб») повторяются и в других словах, то есть делаются основой звукописи в текстовом фрагменте.

³⁹ См. таблицы звуковых значений в монографии: Журавлев, А. П. Фонетическое значение / А. П. Журавлев. – Л., 1974.

У слова *дуб* два денотативных значения: дерево из семейства буковых (*Дуб растет*) и материал (*мебель из дуба*).

Стилистика

У того же слова есть переносное эмотивное значение: тупой, неотесанный человек (*Ну, ты и дуб!*).

Словообразовательный уровень

Лингвистика

В слове *дуб* непроезженная основа. От него можно образовать слова *дубняк, дубовый, дубина* (палица) и т. п.

Стилистика

С помощью суффиксов субъективной оценки от слова *дуб* можно образовать слова *дубок, дубочек, дубина* (дурак) и т. п., причем в последнем случае суффикс *-ин-* уже не нейтральный, а преувеличительный (срав.: *детина, домина*). Особый случай – неморфологическое образование фамилии *Дуб* в романе Я. Гашека «*Похождения бравого солдата Швейка*» (**антономазия**).

Морфологический уровень

Лингвистика

Дуб – существительное I склонения (твердый вариант), конкретное или вещественное (если означает материал), нарицательное, неодушевленное, мужского рода, изменяется по числам (конкретное) и падежам.

Стилистика

В этом аспекте имеет значение падежный вариант *на дубу* (разговорный или народно-поэтический – например, у П. П. Ершова:

Сидит ворон на дубу.

Он играет во дуду)

в сравнении с нейтральным *на дубе*. Кроме того, существительное *дуб* в значении «тупой человек» становится одушевленным (и тогда

можно будет сказать: *Я и раньше встречал таких дубов*, но не такие дубы). В свою очередь фамилия *Дуб* становится существительным не только одушевленным, но также именем собственным.

Синтаксический уровень

Лингвистика

Со словом *дуб* можно составлять словосочетания (например, *посадить дуб* – глагольное объектное, связь подчинительная предсказующая обязательная – сильное управление) или предложения (*Дуб растет*; структурная схема – **N1Vf**).

Стилистика

Можно образовать односоставное номинативное предложение – *Дуб*. Его уже нельзя считать стилистически нейтральным, потому что «имя существительное, образующее главный член номинативного предложения, совмещает в себе в концентрированном виде образ предмета и идею его существования в плане настоящего. Отсюда богатые экспрессивные возможности номинативных предложений и широкое их использование в статических описаниях, в повествованиях для передачи быстрой смены явлений и предметов, в эмоционально окрашенной речи» и т. д.⁴⁰ *Дуб* может относиться и к другим стилистически значимым конструкциям: эллиптическим предложениям, именительному темы, заглавиям – художественного, научно-популярного или другого текста, словарной статьи и т. д.

Уровень текста

Лингвистика в чистом виде на этом уровне почти не представлена. Можно сказать, что вокруг слова *дуб* складываются тексты различных типов. Простейший пример – определение, иногда в сочетании с описанием: *Дуб – это дерево с широким стволом, густой кроной, резными листьями. Его плоды называются желудями* и т.д. Этот микротекст уже едва удерживается в рамках

⁴⁰ Розенталь Д.Э. Практическая стилистика русского языка. – М., 1974. – С. 201.

нейтральности и выйдет за них, если мы *широкий ствол* заменим *массивным* и тому подобное или к *дереву* добавим: *из семейства буковых*.

Стилистика

Возьмем отрывок из рассказа Ю. Нагибина «Зимний дуб». Там, как известно, учительница дает ученикам задание привести примеры имен существительных.

И вдруг, словно очнувшись ото сна, Савушкин приподнялся над партой и звонко крикнул:

– Зимний дуб!

Ребята засмеялись.

– Зимний дуб! – повторил Савушкин, **не замечая ни смеха товарищей, ни окрика учительницы. Он сказал это не так, как другие. Слова вырвались из его души, как признание, как счастливая тайна, которую не в силах удержать переполненное сердце.**

Не понимая странной его взволнованности, Анна Васильевна сказала, с трудом сдерживая раздражение:

– Почему зимний? Просто дуб.

– Просто дуб – что! Зимний дуб – вот это существительное!

В этом микротексте *дуб* осмысливается не как абстрактная иллюстрация имени существительного, но как понятие, образ животворящих сил Природы. Это не дерево, а целый мир. Он особенно грандиозен и прекрасен зимой, поэтому Савушкин воспринимает его целостно, не выделяя ни «дуба», ни «зимнего». Восприятие ребенка выражается в его языке: синтаксическая единица – словосочетание *зимний дуб* – превращается для него в подобие слова – «существительного», как выразился Савушкин. Кроме того, в процитированном тексте подробно характеризуется отношение разных людей к сочетанию *зимний дуб*: энтузиазм, непонимание,

раздражение – но в любом случае не равнодушие, чем подчеркивается неординарность примера.

Итак, мы видим, что стилистика и лингвистика не дублируют друг друга, хотя и во многом пересекаются. У каждой из них есть и своя специфика, свои закономерности, свои устойчивые функции языковых единиц. Таким образом, стилистика ресурсов как самостоятельная дисциплина возможна. Сделаем только одно уточнение: согласно концепции Ю. М. Скребнева, изложенной в «Очерке теории стилистики» (Горький, 1975), ее объектом должны быть не только единицы, но и *комбинации, последовательности единиц* – например, **аллитерация, ассонанс, инверсия** и др.

Помимо уже названной *стилистики ресурсов*, стилистическая наука включает в себя ряд смежных с ней дисциплин. **Это функциональная стилистика**, чье название говорит само за себя, **практическая стилистика** – занимающаяся вопросами преподавания, а также литературного редактирования, **индивидуальная стилистика**, изучающая как язык писателей, так и языковую манеру любого человека – например, при проведении разнообразных экспертиз для определения автора того или иного документа. **Сравнительная (сопоставительная) стилистика** относится главным образом к переводоведению – она служит методологической основой теории художественного перевода (работы А. В. Федорова, Ж.-П. Вине и Ж. Дарбельне, «Французская стилистика» Ю. С. Степанова). Важной научной дисциплиной является **стилистика художественного текста**, или **стилистика декодирования**. Все они строятся по иерархическому принципу, то есть в них рассматриваются языковые и речевые единицы разных уровней, так же, как нормативная лингвистика (вопреки позиции Г. О. Винокура).

В рамках **практической стилистики** изучаются редактирование текстов и методика преподавания дисциплины «Стилистика». Иерархический принцип соблюдается и в данном

случае: ведь в школе стилистические упражнения входят в конкретные разделы, такие как «Фонетика», «Лексика», «Словообразование», «Морфология», «Синтаксис». Необходимо, чтобы ученики не только поняли строение русского языка, но также уяснили тонкости значений и употребления различных единиц и их категорий. Это еще более важно для студентов. Вот, например, упражнение по категории рода существительных из вузовского учебника по словообразованию и морфологии:

Проследите за употреблением слов *поэт* и *поэтесса* в применении к женщинам. Сделайте вывод об использовании этих слов.

«Писательница Н. Ильина рассказывает: «На мой вопрос, как она (Анна Ахматова) относится к стихам одной поэтессы, сказала: “Длинно пишет. Все пишут длинно. А момент лирического волнения краток”. (Она терпеть не могла, когда ее называли “поэтессой”. Гневалась: “Я – поэт”»).

«(...) Критик Ал. Михайлов, рецензируя сборник стихов узбекской поэтессы Зульфийи, использует оба слова (и поэт, и поэтесса).

Книга “Избранное”, прекрасно оформленная, уже одним своим видом привлекает читателя. Мне лично она впервые так объемно, так многогранно и в то же время так внутренне цельно раскрыла мир замечательного поэта...

Лирика Зульфийи многотемна. Листая страницы “Избранного”, догадываешься, как и чем жила поэтесса все уже послевоенные годы».

(Иванова, В. А. Практические занятия по словообразованию и морфологии : учебное пособие / В. А. Иванова, Н. И. Зелинская ; под ред. Н. М. Шанского. – Кишинев, 1987. – С. 42-43).

В этом упражнении хорошо показана гармоническая взаимосвязь различных языковых уровней: морфологического (род существительных), словообразовательного (наличие или отсутствие суффикса *-есс-*) и лексико-семантического (смысловые оттенки слов).

Можно указать и другие уровни: синтаксический (потому что, когда речь идет о женщине, различие слов «*поэт*» и «*поэтесса*» возможно только в контексте предложения) и орфоэпический (если мы читаем соответствующие тексты вслух): в слове «*поэтесса*» [т] произносится твердо, вопреки орфографии; [о] в обоих словах, скорее всего, не подвергаться качественной редукции.

По отношению к первому фрагменту следует сказать, что слово «*поэтесса*» употребляется в разных контекстах и не совсем одинаково оценивается разными людьми. Когда речь идет об «*одной поэтессе*», имеется в виду только профессия. Данное слово употребляет автор текста, и для него оно нейтрально. Когда же А. А. Ахматова с гневом отвергает слово «*поэтесса*» по отношению к себе, для нее это – оскорбление, уничижительное наименование. Этого отрицательного смыслового оттенка (коннотации) нет во втором тексте, относящегося к Зульфие.

Таким образом, слово «*поэт*» обладает постоянным, устойчивым положительным и даже возвышенным смыслом, а эмоциональная окраска слова «*поэтесса*» может изменяться, хотя и незначительно.

Предмет *индивидуальной стилистики* – художественное своеобразие личности (чаще всего писателя, но, в принципе, изучаться может индивидуальная речевая манера любого человека). Слово «своеобразие» точно раскрывает существо дела: имеется в виду не оригинальность, новизна автора (ее может и не быть), а то, из чего складывается его речевая личность. Вообще слово «оригинальность» нужно употреблять особенно осторожно, в самых ярких случаях, а лучше обходиться без него. Оригинальность всегда относительна. Только слабое знание культуры и плохая память позволяют нам говорить по поводу какого-либо автора, что так больше никто не писал, не употреблял таких приемов, образов и т. д. Оригинальность проявляется на фоне современников писателя, его близких предшественников, хорошо ему известных авторов.

На *стилистике декодирования* мы остановимся впоследствии более подробно.

1.1.2. Методы стилистического исследования

Из главных методов стилистического исследования назовем прежде всего **общетекстовой анализ**: определение целенаправленности текста, его информационной структуры, композиции, лексико-синтаксических средств его организации, образности, эмоциональной окрашенности.

Очень важен метод **дифференцированного стилистического анализа**. Последний отвечает на три вопроса: нейтрален или стилистически маркирован текст, моно- или полистилистичен и проявляется ли в нем индивидуальность автора. При детальном стилистическом анализе определяются: тип речи, к которому относится текст, функциональный стиль, литературный стиль, индивидуальный стиль, тон речи (торжественный, официальный, интимно-ласковый, шуточный, иронический, пренебрежительный и др.). Собственно стилистические элементы полезно отличать от эмоционально-стилистических, если это возможно. Основой стилистической дифференциации является **словарная работа**. Выявленные стилистически значимые элементы (далее они будут называться *стилемами*) распределяются по трем параметрам:

1) *статистическому* (по количественному соотношению нейтральных и стилистически маркированных единиц);

2) *структурно-композиционному* (по размещению и особенно местам концентрации стилем в тексте);

3) *функциональному* (по роли стилем в данном произведении).

Конечно, эта методика оптимальна, если мы анализируем небольшой текст.

Метод **вариативной работы** заключается, во-первых, в изучении доступных исследователю материалов, относящихся к данному произведению – списков, черновиков, дневниковых записей, статей (например, «Как делать стихи» В. В. Маяковского, где автор рассказывает, какие варианты он перебрал только для одной строки стихотворения «Сергею Есенину»: «Вы ушли, как говорится, в мир

иной» или как искал рифму для слова «*трезвость*» – «*врезываясь*»). Во-вторых, к вариативной работе относится использование синонимических замен (Ш. Балли), когда вместо стилемы автора подставляется нейтральный вариант – или просто другой, – а затем оцениваются возникшие изменения. Так, в уже упомянутой строке М. Ю. Лермонтова «*из пламя и света*» можно попытаться заменить «*из пламя*» на что-то другое – *из пламени, света* или *из óгня* (с ударением на первом слоге, от варианта *огнь*) *и света* – и объяснить, почему лермонтовский вариант все же предпочтительнее.

Метод *микротем (микрообразов)* «состоит в выявлении того комплекса языковых средств различных уровней со всеми их стилистико-смысловыми нюансами, который (комплекс – А. Ф.) служит выражению (и созданию) данного микрообраза в системе образной мысли писателя»⁴¹. Этот метод удобен при работе с большими по объему текстами. Если мы выбираем темы и образы, типичные для данного автора и узловые для данного произведения, достаточно подробно рассмотреть их, чтобы понять самое главное в тексте.

Наконец, выделим еще метод *сравнительно-стилистического анализа*, чаще всего применяемый в работах по переводоведению. Классический образец его дан в статье Л. В. Щербы «Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. “Сосна” Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом»⁴².

1.1.3. Стилистика, лингвопоэтика, риторика, эстетика слова, герменевтика

Под перечисленными дисциплинами, без которых существование стилистики невозможно, разные ученые понимают не одно и то же. Поэтому филологи иногда полемизируют, хотя на самом деле не утверждают ничего такого, с чем не согласились бы их

⁴¹ Кожина, М. Н. Стилистика русского языка / М. Н. Кожина. – М., 1977. – С. 16.

⁴² См.: Щерба, Л. В. Избранные работы по русскому языку / Л. В. Щерба. – М., 1957.

оппоненты. В 1920-х гг. М. М. Бахтин спорил с формалистами, определившими искусство как совокупность приемов. 40 лет спустя его последователь В. В. Кожин с тех же позиций критиковал Тартуско-Московскую школу, прежде всего Ю. М. Лотмана и его программный труд – «Лекции по структуральной поэтике». «Возможна ли структуральная поэтика?» – спрашивает В. В. Кожин и доказывает, что «изучать поэзию как систему сигналов, не принимая во внимание “художественную сторону” (...) – это уж совсем не нужное и бесплодное занятие»⁴³. Утверждение В. В. Кожина само по себе справедливо, чего, разумеется, не стал бы отрицать и Ю. М. Лотман, никогда не игнорировавший художественности текста. Но дело в том, что В. В. Кожин фактически говорит о другой дисциплине – *лингвоэстетике*, тогда как поэтика, то есть устойчивая система выразительных средств (*экспрессем*), вполне может быть и структурной.

«Поэтикой» вполне могла бы именоваться книга льежских филологов под названием «Общая *риторика*».

Что же такое поэтика? Философ Г. Г. Шпет определил ее образно: «Поэтика – наука об фасонах словесных одеяний мысли». И добавил, что она не предписывает «правила моды, она их учитывает», то есть обобщает художественные эксперименты писателей, выстраивает систему выразительных средств⁴⁴. Иными словами, поэтика – это фактически то же, что описательная стилистика, или стилистика ресурсов.

Различные понимания стилистики и смежных с ней наук – отдельная и весьма обширная тема, рассмотрение которой не входит в наши задачи. Мы ограничимся изложением точек зрения, которые легли в основу понимания этих дисциплин в данной работе.

⁴³ Кожин, В. В. Возможна ли структурная поэтика? / В. В. Кожин // Вопросы литературы. – 1965. – № 6. – С. 106.

⁴⁴ Шпет, Г. Г. Сочинения / Г. Г. Шпет. – М., 1989. – С. 447.

Ю. М. Скребнев предлагает такое определение стилистики – «лингвистика субъязыков»⁴⁵, то есть частных устойчивых языковых систем. «Язык» ученых, публицистов, деловых людей, жителей села и горожан, молодежи; системы выразительных средств, типичных для конкретного художественного направления (например, стиль барокко); индивидуальная манера писателя – все это разнообразные субъязыки. Можно сказать, что остальные перечисленные дисциплины входят в стилистику и различаются тем, какие субъязыки они описывают.

Предмет **поэтики** – книжная речь, прежде всего художественная и публицистическая. **Риторику** в узком смысле слова можно считать частью поэтики. Она изучает публицистику, в том числе (или прежде всего) – ораторскую речь. Риторика в широком смысле слова, как уже было сказано, фактически совпадает со стилистикой, ибо это «наука об условиях и формах эффективной коммуникации»⁴⁶. К этому близко риторики у М. Божура как теории создания убеждающих текстов⁴⁷ – то есть опять-таки эффективных.

По мнению У. Фикс, стилистика обязательно должна быть связана с искусствоведением: «Феномен ‘стиль’ обязывает к полиперспективному рассмотрению. Необходимо “расширение границ” за рамки дисциплины “лингвистическая стилистика”. Поэтому следует обратить внимание на ЭСТЕТИКУ, так как интенция стилистического действия, имеющего определенную структуру, содержит эстетический компонент»⁴⁸, и прежде всего – с **эстетикой слова (лингвоэстетикой)**. С точки зрения У. Фикс, «стиль является процессом и результатом индивидуального воплощения субъекта в тексте, то есть категорией эстетической»⁴⁹.

⁴⁵ Скребнев, Ю. М. Лингвостилистика в ее отношении к лингвистике текста и лингвопоэтике / Ю. М. Скребнев // Теоретические проблемы стилистики текста. – Казань, 1985.

⁴⁶ Гиндин, С. И. Риторика и проблемы структуры текста / С. И. Гиндин // Общая риторика / Дюбуа Ж. и др. – М., 1986. – С. 364.

⁴⁷ Beaujour, M. Rhetoric and literature / M. Beaujour // From metaphysics to rhetoric. – Dordrecht, 1989.

⁴⁸ Нюбина, Л. М. Реф.: U. Fix. Stil – ein sprachliches und soziales Phanomen. Beitrage zur Stilistik. Hrsg. von Irmhild Barz, Hannelore Pothe, Gabriele Yos. Berlin: Frank Timme Verlag fur wissenschaftliche Literatur, 2007. 261 S. / Л. М. Нюбина // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2009. – Т. 68. – № 5. – С. 72.

⁴⁹ Там же. – С. 75.

Эстетический подход к языку в XIX-начале XX вв. культивировали А. А. Потебня (концепция «внутренней», то есть образной, формы слова) и «эстетические идеалисты» (Б. Кроче, Дж. Бонфанте, К. Фосслер, Л. Шпитцер, Г. Шухардт), считавшие язык произведением искусства – постоянного неосознанного творчества всех говорящих на нем людей. Все эти филологи были последователями В. фон Гумбольта, полагавшего, что в национальном языке заключен животворящий дух данного народа – *energeia* – главный источник красоты языка. В XX в. оформление лингвоэстетики как науки связано с именами Л. В. Щербы, В. В. Виноградова, но особенно М. М. Бахтина и Б. А. Ларина.

Основные признаки эстетического значения слова: невозможность слишком конкретных толкований, внешний (и часто мнимый) алогизм связей, слабое соотношение с ближайшими по семантике словами (эстетически значимое слово «служит намеком включенных мыслей, эмоций, волнений»), неразрывная связь с художественным целым⁵⁰.

Вот, например, несколько безвкусная фраза М. А. Булгакова «*Пылала бешеная электрическая ночь в Москве*» («*Роковые яйца*»). Первые три слова по отношению к «ночи» могут иметь только переносное значение. Но какое? В частности, у прилагательного «бешеный» могут быть метафорические значения «необузданный» (бешеный нрав), «интенсивный» (бешеная энергия), «яростный и разрушительный» (бешеный вихрь). В каком из этих смыслов может быть «бешеной» ночь? Ни одним из этих синонимов определение «бешеная» заменить нельзя. (Вот если бы она «бешено пылала», мы бы это трактовали как «интенсивно».) Вероятно, актуальны все три смысла и еще – оттенок умопомешательства людей, объятых паникой (о чем идет речь в соответствующей главе повести), а также – крайнего озлобления (люди как будто «взбесились»).

⁵⁰ Ковтун, Л. С. О специфике словаря писателя / Л. С. Ковтун // Словоупотребление и стиль М. Горького. – Л., 1968. – С. 21; Ларин, Б. А. Эстетика слова и язык писателя / Б. А. Ларин. – Л., 1974. – С. 33.

Ночь, разумеется, не может быть «электрической», то есть вырабатывающей или потребляющей электроэнергию. В данном контексте имеется в виду не только то, что ночной город ярко освещен, но и «наэлектризован» ужасом.

В сочетаниях слов *пылала*, *бешеная* и *электрическая* с *ночью* нарушена формальная семантическая валентность, однако она устанавливается, если первые три слова понимаются метафорически (кстати, и слово *ночь* используется не в буквальном узком смысле) и объединяет их прежде всего логика **оксюморона**. Образ горящей и сверкающей тьмы передает запредельность происходящего.

Кроме того, некоторые слова здесь могут содержать «намек включенных мыслей, эмоций, волнений». Так, бешеное пылание электричества почти буквально перекликается с фрагментом из главы VI, повествующей тоже о состоянии Москвы. Пока она переживает еще не катастрофу, а не очень мелкую неприятность – последствия куриного мора. В столице исчезли куриное мясо и яйца: *Слепыми дырами глядели среди бешено пылающих витрин магазинов, торгующих до 3 часов ночи, с двумя перерывами, на обед и ужин, заколоченные окна под вывесками: “Яичная торговля. За качество гарантия”*. Паники еще нет, но тревожные ноты уже звучат.

Определения «бешеная» и, косвенно, «электрическая» отсылают нас и к III главе повести, где описываются мутации амёб, попавших в зону действия необыкновенного луча, порожденного электрической лампой: *Серенькие амёбы, выпуская ложноножки, тянулись изо всех сил в красную полосу и в ней (словно волшебным образом) оживали (...) Они лезли стаями и боролись друг с другом за место в луче. В нем шло бешеное, другого слова не подобрать, размножение (...) Побеждали лучшие и сильные. И эти лучшие были ужасны. Обезумевшие от страха люди, борющиеся за жизнь, давящие друг друга во время побега из Москвы, – не менее ужасны. Паника в Москве показана как своего рода эпидемия, беснование «одноклеточных».*

Итак, слово в художественном тексте выходит за свои номинальные семантические пределы. Философ Б. Бозанкет пишет: «слово, очень строго говоря, никогда не употребляется в одном и том же смысле»⁵¹, то есть оно всегда окрашено *конкретными* эмоциями, с ним связаны *определенные* ассоциации, оно употребляется в *данном* контексте, и вряд ли все это может буквально повториться, да еще и в одинаковых соотношениях. Б. Бозанкет имеет в виду обыкновенное, не художественное слово, но если даже у него (слова) всегда есть индивидуальная (более того, уникальная) окраска, то это тем более относится к слову поэтическому. Всех его смыслов мы не выявим никогда, ибо не можем знать, о чем именно думал автор, создавая данный текст. Наша цель – максимальное раскрытие семантики, которую *способен* понять и / или почувствовать читатель.

Во многих отношениях лингвоэстетика – не только наука, но и искусство толкования текста, то есть **герменевтика**. Собственно, герменевтика – это целая философия (идеалистическая), рассматривающая сложные отношения между человеческим сознанием, действительностью, миром языка и текстом, причем главная роль здесь принадлежит Богу: ведь анализировались поначалу именно духовные тексты. Жрецы-герменевты через них пытались постичь волю богов. Даже само слово «герменевтика» происходит от имени Гермеса, посредника между обитателями Олимпа и людьми. Недаром один из первых герменевтов нового времени Ф. Шлейермахер, заложил основы этой философии в «Речах о религии». Отвлекаясь от богословских и философских аспектов герменевтики, а также от ее социологии, назовем ее филологические положения, важные для нас.

Главная проблема герменевтики – *понимание*. Ф. Шлейермахер полагал, что интерпретатор способен стать на место автора, воспроизвести процесс создания текста и понять произведение

⁵¹ Бозанкет, Б. Эстетическое отношение в его воплощениях / Б. Бозанкет // Современная книга по эстетике. – М., 1957. – С. 280.

лучше, чем его создатель. Г. Гадамер и М. М. Бахтин сделали уточнение: мы не просто замещаем автора, то есть превращаемся в него, но воспринимаем произведение через себя, свою эпоху и многие другие социальные и культурные факторы. Это *диалог* двух сознаний (авторского и читательского). Впрочем, реальная картина сложнее.

Приступая к прочтению текста, мы обладаем «предпроектом понимания», видим (представляем себе) некий «горизонт ожидания», то есть еще до чтения незнакомого произведения кое-что знаем о нем: какую-то информацию дают имя автора, его предыдущие книги, род и жанр литературы, заглавие, оформление обложки и т. д. У нас складывается определенное представление о книге: *общее* ожидание, которое подтверждается или обманывается. Исходя из него, мы лучше уясняем *детали*, которые, в свою очередь, помогают понять *целое*. Это напоминает движение по кругу. Процесс циркуляции между общим и частным так и называется: «герменевтический круг», но не порочный (замкнутый) круг, а, скорее, расширяющаяся спираль, потому что наше понимание текста постоянно переносится на более высокие уровни.

По выражению Г. Гадамера, текст задает нам вопросы. Это не совсем метафора. Иногда эти вопросы задаются читателю буквально – конечно, не текстом, а его автором. Но чаще автор ни о чем не спрашивает, а закладывает в текст некоторые структуры, специально обращенные к читателю. Это могут быть и приемы, то есть необычные употребления языковых единиц, требующие от читателя интенсивной работы мышления, провоцирующие участие читателя в активном диалоге с автором.

На основании этих трех положений была создана **стилистика декодирования**.

1.1.4. Понятие о стилистике декодирования

Стилистика декодирования – то же самое, что и стилистика художественной литературы, только рассмотренная под особым углом зрения. Логика подсказывает нам, что адекватное представление о

литературном произведении можно получить только в том случае, если мы подробно изучим все обстоятельства его появления, проработаем черновики и др. документы автора и его современников. Это мнение выглядит самоочевидным, и, действительно, ценность такого подхода к тексту для истории литературы не вызывает сомнений. Исследования в этой отрасли филологии ведутся именно так. Лингвоэстетическая дисциплина, базирующаяся на этом принципе работы с текстом, называется *стилистикой кодирования*, или *стилистикой от автора*.

Однако ее методологию абсолютизировать не стоит. Во-первых, при всей своей «достоверности», она не всегда корректна: нет гарантий, что сохраняются все необходимые документы, что их авторы объективны, что писатель адекватно и полно выразил свои намерения (он может фиксировать в рабочем дневнике только то, что боится забыть и т. д., иногда он дает ложное объяснение собственного замысла, чтобы дезориентировать цензуру). Во-вторых, художественный текст, предназначенный для опубликования, изначально пишется с учетом того, что читатели не обязаны знать биографию автора и обстоятельства появления данного произведения. В самом тексте должна содержаться информация, достаточная для его полного и адекватного понимания. И стилистика декодирования (стилистика от читателя) выявляет именно эту информацию, которая не зависит от внешних по отношению к тексту обстоятельств (правда, делая поправку на исторический фактор: нужно знать, каковы были языковые, эстетические и др. стандарты эпохи, в которую появился текст – если он создан не нашим современником). Стилистика декодирования изучает лингвоэстетику текста, исходя из него самого. Далее мы будем излагать основные понятия этой дисциплины по одной из монографий И. В. Арнольд, приводя, конечно, собственные примеры.

Главное из этих понятий – ***выдвижение***, под которым подразумеваются «способы формальной организации текста, фокусирующие внимание читателя на определенных элементах сообщения и устанавливающие семантически релевантные

отношения между элементами одного или чаще разных уровней»⁵². Возьмем для иллюстрации миниатюру замечательного поэта-примитивиста («небывалиста», как он себя называл) Н. И. Глазкова:

В созвездья линзами двоякими
Труба смотрела Галилея.
В страну, открытую варягами,
Плыла Колумба корабля.

В страну открытую, забытую –
Таков удел любых Америк,
А старый мир стал картой битой,
Наивной картой Птолемея.

Язык стихотворения довольно ярок, здесь почти всё останавливает наше внимание, и прежде всего:

- а) *варяги* вместо *викингов*;
- б) окказиональное слово *корабля* (вероятно, каравелла);
- в) повторение *в страну открытую*;
- г) символизация (благодаря множественному числу) *Америк* (*Америка* здесь – контекстуальный синоним слова *открытие*);
- д) **плока** – то есть употребление повторяемого слова *карта* в двух различных значениях: игральная и географическая.

В двух первых строках тоже есть выдвигания:

- а) изменение прямого (или даже просто нормального) порядка слов: детерминант, **инверсия** в первой строке, произвольный порядок слов во второй;
- б) **прозопопея** (олицетворение), то есть «очеловечивание», *трубы*, которая *смотрит* в созвездья.

Эти выдвигания не столь ярки, как названные ранее. Похоже, что автор концентрирует наше внимание не на первых строках, а на следующих за ними, где расхождение с узусом резче, то есть эти следующие строки, по-видимому, важнее – возможно, в них заключена концепция текста.

⁵² Арнольд, И. В. Стилистика современного английского языка. (Стилистика декодирования) / И. В. Арнольд. – М., 1990. – С. 63.

Перечисленные выдвигания подкрепляются другими, факультативными, а именно:

а) созвучие окказионального слова *корабля* с именем Колумба: **Колумба корабле<ja>**;

б) инверсия в этом словосочетании;

в) постройка *кораблеи* в позиции рифмы знаменательна сама по себе, но еще показательнее, что эта рифма – сквозная;

г) слово *Америк* нарушает гармонию в этом сквозном ряду, и только по *карте Птоломея* мы судим о том, что рифма остается той же;

д) повторение конструкции о «*стране открытой*» усилено внутрисклонной рифмой: *в страну открытую, забытую* – этой внутренней рифмой как бы компенсируется внешнее нарушение рифмы, возникающее из-за формы *Америк*;

е) **контаминация** значений слова *карта* усилена **прозопопеей** – **эналлагой**⁵³ (*наивной картой Птоломея*);

ж) мир как *битая карта* – это **метафора**, то есть тоже выдвигание;

з) упомянутая выше **эналлага** – соединение метонимии с метафорой; но аналогичный эффект возникает и при сопоставлении разных значений слова «*карта*»; здесь разные виды переноса значения: мир как битая карта – **метафора**, как географическая – **метонимия**;

и) звукописный повтор, перетекание звуков из одного слова в другие слова: [*стар*]ый ми[*р ста*]л подчеркивает содержащуюся в этой строке семантику перехода, видоизменения, метаморфозы.

Итак, двумя рядами приемов (первый ряд усиливается вторым) «выдвинуто» содержание, связанное скорее с Колумбом, нежели с Галилеем. Исторически первооткрывателем в подлинном смысле слова был Галилей, а не Колумб. Но Глазкова явно притягивает более

⁵³ **Эналлага** – так называемый «перенесенный эпитет». Чаще всего происходит перенесение качества человека на то, что он делает: *карта наивного Птоломея* – *наивная карта Птоломея*.

сложная – парадоксальная – ситуация: не просто открытие, а переоткрытие, то есть *не* открытие. Поэт, который вскоре после написания этого стихотворения констатирует: «*На творителей и вторителей* (то есть на творцов и подражателей – А. Ф.) *мир разделен весь*», и чьи симпатии на стороне первых, сейчас больше думает о превратностях судьбы: забываются первооткрыватели и открытия, лавры достаются другим и т. д.

По сути дела, это стихотворение – тоже о «*творителях*» и «*вторителях*», а вовсе не об одних первооткрывателях. Итак, одни открывают, другие переоткрывают нечто. Но разумная работа Истории все же совершается, и для этого нужны и те, и другие – условно говоря, и Колумбы, и Галилеи. (Конечно, можно уточнить, что схема не так элементарна: и Галилей был не первым, а подтвердил учение Коперника, и Колумб открыл вовсе не ту страну, что открыли «*варяги*», то есть в известном смысле оказался первооткрывателем.) Кроме того, судя по всему, Глазков полагал, что Птоломея опроверг не только Галилей, *но и Колумб*.

Похоже, по Глазкову, Птоломей считал землю плоской, как изображение на игровой карте, – и эта «*наивная*» карта была «*бита*» Колумбовым открытием Западного полушария. На самом деле Птоломей знал о шарообразности Земли, хотя и считал последнюю центром вселенной. Представления Глазкова об истории науки были гораздо «*наивнее*», чем карта Птоломея. Однако признаем другое: при чтении стихотворения мы хорошо понимаем, *что* имеет в виду автор, и не замечаем этих явных нелепостей. Мысль автора ясна: и первооткрыватели, и «*переоткрыватели*» необходимы, и совместными усилиями они изменяют представления о мире – и сам мир.

Имитация поэтом наивности или даже невежества – существенная особенность данного стихотворения, посвященного теме *преодоления неизвестности, незнания*. Автор как раз создает языковой образ этого незнания.

В связи с этой тенденцией в тексте есть и другие «выдвижения»:

1) разрыв причинно-следственной связи между событиями: Галилей предшествует Колумбу или они действуют параллельно друг другу – автор *словно забывает*, как было на самом деле; между событиями устанавливаются иные соотношения: *sub specie aeternitatis* (с точки зрения вечности), всё «одновременно»;

2) тенденция к **перифразам** (распространенным и неточным названиям вместо конкретных и точных слов): труба с «двойками» линзами – вместо телескопа; забытая страна, открытая варягами, – вместо Америки;

3) тенденция к деноминации, то есть замене имен гиперонимами (словами, более широкими по значению): *созвездья* – а не Млечный путь, *варяги* – а не Эйрик Рауди и Лейф Эйриксон, *корабля* – а не «Санта-Мария».

В итоге должно создаваться впечатление неотчетливости, неопределенности, *незнания* – то есть того, с чем как раз и борются Колумбы и Галилеи. Они вглядываются в эту неотчетливость сквозь «двойки» линзы и преодолевают ее.

На определение *двойки* обратим особое внимание, потому что в нем, по-видимому, сосредоточен смысл стихотворения, то есть это ключ к тексту. На первый взгляд, слово *двойки* так же неопределенно, как и другие слова: *созвездья*, *варяги*, *корабля*, *страна* (добавим, что, выбрав *кораблем* и *варягов*, Глазков будто *забыл*, какие слова нужно употреблять на самом деле). Действительно, какие линзы имеются в виду: *двойковыпуклые* или *двойковогнутые*? Глазков как будто уходит от конкретности, а на самом деле *вводит ее*: в телескопе Галилея были и те, и другие линзы, так что они могут называться *двойками* в *буквальном* смысле слова. В самом начале стихотворения Глазков употребляет знаменательное слово: оно *двойственно*, внутренне противоречиво – и неопределенно и точно одновременно, то есть в одном своем значении неопределенно, в другом – точно. Это слово олицетворяет собой борьбу с непонятным и неотчетливым, оно будто

наводит фокус на свою собственную семантику (ларинское «слово в фокусе»). В каком смысле двоякие – выпуклые или вогнутые? В обоих смыслах.

Слово, употребленное в начале стихотворения, задает тон ему всему. Вся форма этого текста иллюстрирует его главную тему – **прорыв человечества к знанию сквозь незнание и забвение, неотчетливость** (см. также способствующие этому эффекту постоянные нарушения порядка слов) **и неуверенность**. И в конце текста преодоление хаоса кристаллизуется в четкой структуре композиционного кольца:

В созвездья линзами двоякими
Труба смотрела Галилея –
(...)
– А старый мир стал картой битой,
Наивной картой Птолемея.

Четкость этой конструкции реализуется в нескольких текстовых параллелях: *Галилея – Птолемея*; *созвездья – мир*, двусмысленное слово *двоякими* – двусмысленное слово *карта*, кроме того, дважды повторенное.

Строки, говорящие о мироздании, объемлют центральную часть текста, посвященную планете Земля, – в этом тоже проявляется обретенная в итоге гармоничность формы стихотворения.

Основные функции выдвигения:

- 1) оно устанавливает *иерархию значений*, выделяя наиболее важные смысловые фрагменты текста;
- 2) обеспечивает его *целостность и связность*;
- 3) *защищает* сообщение *от помех*, облегчает декодирование, создавая упорядоченность информации, благодаря чему читатель может расшифровывать неизвестные прежде элементы кода;

4) образует *эстетический контекст* и делает текст *экспрессивным*.⁵⁴

Все это мы найдем, анализируя стихотворение Глазкова.

При выдвигании возникают определенные эстетические эффекты, прежде всего – *обманутого ожидания* и *конвергенции*. Под последним подразумевается «схождение в одном месте пучка стилистических приемов, участвующих в единой стилистической функции»⁵⁵. В тексте Глазкова мы наблюдали это явление неоднократно (в частности, когда речь шла о привлечении дополнительного внимания к необычному слову *корабля*: за счет звукописи, инверсии, рифмовки).

Эффект обманутого ожидания возникает чаще всего при нарушении ритма, когда автор многократно повторяет какой-то элемент текста и читатели настраиваются на то, что он будет появляться с определенной регулярностью до конца произведения, – и вдруг обнаруживают неожиданное отступление от схемы, к которой они успели привыкнуть. Возьмем, например, стихотворение *Б. Л. Пастернака «Рождественская звезда»*.

И странным виденьем грядущей поры
Вставало вдали все пришедшее после.
Все мысли веков, все мечты, все миры,
Всё будущее галерей и музеев,
Все шалости фей, все дела чародеев,
Все елки на свете, все сны детворы,
Весь трепет затепленных свечек, все цепи,
Всё великолепье цветной мишуры...
Всё злей и свирепей дул ветер из степи...
Все яблоки, все золотые шары.

Здесь применен прием, который называется **полисиндетон** (то есть многосоюзие). Повторяемое местоимение *все* относится к однородным подлежащим, но в предпоследней строке это уже не

⁵⁴ См.: Арнольд, И. В. Стилистика современного английского языка. (Стилистика декодирования) / И. В. Арнольд. – М., 1990. – С. 63.

⁵⁵ Там же. – С. 64.

местоимение, а созвучная с ним усилительная частица *всё*, которая относится к совершенно другому предложению. Здесь происходит разрыв базовой синтаксической структуры, в которой обозначаются контуры наступающей христианской эры: здесь старый мир, уходящий в прошлое, вторгается в текст и напоминает о себе. Он не сдастся без боя.

Эффект обманутого ожидания может проявляться и по-другому. В том числе и парадоксальным образом: через *сбывшееся ожидание при изменении контекста*. Возьмем для примера стихотворение Глазкова «Ворон»:

Черный ворон, черный дьявол,
Мистицизму научась,
Прилетел на белый мрамор
В час полночный, черный час.

Я спросил его: – Удастся
Мне в ближайшие года
Где-нибудь найти богатство?
Он ответил: – Никогда!

Я сказал: – В богатстве мнимом
Сгинет лет моих орда.
Все же буду я любимым?
Он ответил: – Никогда!

Я сказал: – Пусть в личной жизни
Неудачник я всегда.
Но народы в коммунизме
Сыщут счастье? – Никогда!

И на все мои вопросы,
Где возможны “нет” и “да”,
Отвечал вещатель грозный
Безутешным: – Никогда!

Я спросил: – Какие в Чили
Существуют города?
Он ответил: – Никогда! –

И его разоблачили.

Когда я впервые прочел «Ворона» Э. По, был удивлен: зачем персонаж, страдающий от повторения сакраментального *Nevermore!* (*Больше никогда!*), упорно задает инфернальной птице вопросы, провоцирующие этот ужасный ответ? (Тогда я еще не знал, что такое «мазохизм»). Та же мысль, конечно, приходила в голову многим, в том числе и Глазкову. Он не склонен к мистике и смеется над стремлением людей придавать зловещий пророческий смысл тому, что им непонятно.

Глазков тоже провоцирует ответ «*Никогда!*», особенно – задавая свой последний вопрос: о городах Чили, и здесь его ожидание *не* обманывается. Но в целом эффект обманутого ожидания возникает – разумеется, у читателя, а не у поэта. Для эффекта обманутого ожидания нужно нарушение ритма, а ритм создается не только повторяющейся строкой *Он ответил: – Никогда!* (она сохраняется до конца), но и другими факторами, которые автор в финале видоизменяет. Прежде всего *становится иным контекст вопрошания*: последний вопрос уже исключает ответ *Никогда!*. Кроме того, меняется *схема рифмовки*: перекрестная – на кольцевую. В итоге ответ ворона теряет свою выразительную силу: он перемещается в предпоследнюю строку и уже не венчает строфу. Он перестает звучать заключительным «роковым» аккордом, последнее слово уже не остается за вороном.

Эффект обманутого ожидания может создаваться и по-другому. У Глазкова есть миниатюра военных лет:

С фашистскою гидрой повсюду
Идет справедливая битва.
А Гитлер похож на посуду,
Которая будет разбита.

Эффект оригинальности возникает на фоне крайней заштампованности текста (пропагандистские клише выделены полужирным шрифтом). Глазков с энтузиазмом воссоздает лозунги и

штампы, и без того растиражированные. Они не отталкивают его, а, напротив, вдохновляют на неординарное сравнение Гитлера с посудой. *Клише порождают поэзию* – это, пожалуй, самый неожиданный эффект данного стихотворения, олицетворяющего желание поэта в тяжелое для его страны время слиться с народом, с массой, думать, чувствовать и говорить, «как все», – но не теряя собственного голоса. Он и говорит, «как все» – но чуть-чуть по-своему.

Эффект обманутого ожидания по-разному связан с личностью автора и контекстом, культурным. **Эта связь может быть немаркированной (неотмеченной), как в последнем случае, полумаркированной (полуотмеченной) – как в предшествующем, – а также маркированной (отмеченной, проявленной).**

Разберем подробнее все эти случаи. В каждом из них писатель пользуется чужими текстами или отдельными текстовыми формулировками, ситуациями и т. п., но по-разному. В четверостишии:

С фашистскою гидрой повсюду
Идет **справедливая битва**.
А Гитлер похож на посуду,
Которая **будет разбита**.

выделенные слова и обороты не принадлежат Н. И. Глазкову, но текст написан так, что об этом невозможно догадаться, если мы этого не знаем. Глазков мог бы сам придумать вычурный образ фашистской гидры, тем более ничто не помешало бы ему от своего имени говорить о справедливой битве и о том, что Гитлер будет разбит. Перед нами тот случай, когда присутствие чужого текста именно как чужого не маркировано, не отмечено. Или, иначе говоря, для правильного понимания деталей, выделенных шрифтом, достаточно текста Глазкова.

Что касается «Ворона», то мы воспринимаем его как пародию на одноименную балладу Э. По только потому, что знаем о

существовании последней. Глазков мог бы и сам придумать аналогичный сюжет. В этом отношении данный текст похож на предыдущий. Но различие все-таки есть. Возьмем первое четверостишие:

Черный ворон, черный дьявол,
Мистицизму научась,
Прилетел на белый мрамор
В час полночный, черный час.

Исходя только из самого текста, мы не поймем, на какой *белый мрамор* прилетел черный ворон. Скорее всего, мы предположим, что на чье-то надгробье, а поэт почему-то оказался на кладбище в полночь. Но тогда загадочно выглядит оборот *мистицизму научась*. Почему птицу, в полночь севшую на мраморную могильную плиту, следует считать мистической и дьявольской (*черный дьявол*)? Что в ее поведении сверхъестественного и зловещего?

Но если мы знаем, что ворон влетел в дом поэта и сел на мраморный бюст Афины Паллады, то недоразумения разрешаются. Это действительно нельзя считать обыкновенным событием. Однако эти детали нам известны из Э. По, и трактовать их однозначно можно только обращаясь к этому источнику – то есть выходя за пределы глазковского стихотворения.

Это полуотмеченное обозначение в нем элементов чужого текста: не прямым упоминанием, а достаточно прозрачными намеками. В таких случаях автор не пишет прямо: я согласен с таким-то писателем или, напротив, пародирую, высмеиваю, отвергаю этого литератора или эту линию в литературе. Мне чужды типичные представления о данном жанре, о том, как нужно раскрывать ту или иную тему и т. п.

Такие устойчивые модели повествования называются *дискурсом*. Писатель может нарушать его, создавая собственный дискурс и открыто говоря об этом – как, например, в следующем тексте:

Если бы я хотел **сочинять эффектные столкновения**, я бы дал этому положению **трескучую развязку**; но ее не было на деле; если бы я хотел **заманивать неизвестностью**, я бы **не стал говорить теперь же, что ничего подобного не произошло**; но я пишу без уловок и потому вперед говорю: трескучего столкновения не будет, положение развяжется без бурь, без громов и молний.

Н. Г. Чернышевский. Что делать?

Шрифтом выделены черты дискурса мелодраматических романов, которые высмеивает Чернышевский и которым он не подражает. Чернышевский имитирует дискурс такого романа, затем разрушает его и *создает новый дискурс*. Это маркированное, четко отмеченное присутствие чужой эстетики в данном произведении.

Кстати, автор откровенно высказывался и об эффекте обманутого ожидания:

Ты, публика, добра, очень добра, а потому ты неразборчива и недогадлива (...), и я должен был забросить тебе удочку с приманкой эффектности. Не осуждай меня за то, – ты сама виновата: твоя простодушная наивность принудила меня унизиться до этой пошлости. Но теперь ты уже попала в мои руки (...) Дальше не будет таинственности, ты всегда будешь за двадцать страниц вперед видеть развязку каждого положения.

Чтобы мы верно поняли новаторские намерения автора, он должен оговорить их без намеков, а совершенно откровенно и четко: существует такая-то эстетика, она состоит в том-то, и я ей не следую.

1.1.5. Проявление художественного стиля в творчестве писателя

В литературоведении нет четкого разграничения творческих методов и художественных стилей. Предполагается что стиль – понятие более узкое, частное, камерное. Романтизм и реализм – это методы, а готика, барокко, рококо – стили. Не вполне ясен вопрос о классицизме и сентиментализме, но они ближе к стилям. Существуют также направления: футуризм, сюрреализм и т. п. и школы:

имажинизм, акмеизм, итальянский герметизм и многое др. В наши задачи не входит рассмотрение различий между этими понятиями.

Ограничимся следующим замечанием. Романтизм и реализм – это скорее формы художественного мировосприятия, в более узком смысле – творческие методы. Романтик объединяет почти на равных подлинную и воображаемую действительность. Реалиста целиком занимает первая: даже к фантастике он прибегает главным образом для лучшего познания этой подлинной действительности. В свою очередь **стиль – это единство мировоззренческой и эстетической систем**. Трудно сказать, как пишет типичный романтик (как Байрон, Гейне, Фет, Бодлер) или реалист (как Бальзак, Тургенев, Достоевский, Фолкнер), но, например, классицистская поэтика сравнительно легко узнаваема. (Напоминаю: реализм – метод, а классицизм – стиль.)

Разнообразные стилистические системы (дискурсы) могут в художественных целях не только адекватно воспроизводиться, но и пародироваться для создания общего колорита определенной эпохи – как, например, сентиментализм в следующем фрагменте. Эраст Андреевич Грустилов – один из начальников города Глупова – занимался литературой, и это наложило отпечаток на стиль его правления:

Он сочинил повесть под названием: “Сатурн, останавливающий свой бег в объятиях Венеры”, в которой, по выражению критиков того времени, счастливо сочеталась нежность Апулея с игривостью Парни (...) “Сатурн, – писал он, – был обременен годами и имел согбенный вид, но еще мог некоторое совершить. Надо же, чтоб Венера, приметив сию в нем особенность, остановила на нем благосклонный свой взгляд” (...) Таким образом, характер внутренней политики определился ясно. Предполагалось продолжить действия пяти последних градоначальников, усугубив лишь элемент гривуазности (...) Величавая дикость прежнего времени исчезла без следа; вместо гигантов, сгибавших подковы и ломавших целковые, явились люди

женоподобные, у которых были на уме только милые непристойности. Для этих непристойностей существовал особый язык. Любовное свидание мужчины с женщиной именовалось “ездой на остров любви” (...), появились выражения вроде; “шаловливый мизантроп”, “милая отшельница” и т. п.

М. Е. Салтыков-Щедрин. История одного города

В основе этого произведения лежит остроумный прием, который лучше назвать *конгениальным*, то есть таким, что форма текста идеально соответствует его духу. Этот прием – пародирование различных литературных стилей, сменяющих друг друга: ведь сам роман – тотальная пародия на летопись. М. Е. Салтыков-Щедрин блестяще справился с этой задачей.

Великих людей нередко сравнивают с высокими вершинами. Эту метафору можно понять и так: высокие горы в миниатюре воплощают в себе почти всю природу Земли. Восходя на вершину, мы постепенно проходим едва ли не все географические зоны планеты, например, от тропиков до арктических льдов. Подобным образом творчество великих писателей иногда представляет нам картину всех или почти всех творческих методов и стилей той или иной эпохи. Например, в творчестве Шекспира в большей или меньшей степени проявляются ренессансный реализм, маньеризм, классицизм и барокко.

Мы еще в школе узнаем, что *Г. Р. Державин* был *классицистом*, впрочем, не вполне обычным, ибо он соединял оду и сатиру, высокое и низкое. На самом деле в державинском классицизме сплелись различные стили и направления XVIII в., в том числе изящное, галантное, шаловливое, жизнерадостное, пронизанное «невинной» эротикой *рококо*, изобилующее античными мотивами и образами:

Амуру вздумалось Псишею,
Резвяся, поймать,
Опутаться цветами с нею
И узел завязать.
Прекрасна пленница краснеет

И рвется от него,
А он как будто бы робеет
От случая сего.

Потом они, *свившись, как лист с травой*, застывают, и живая картинка превращается в эмблему:

Приятность, младость к ним стремятся
И им служить хотят;
Но узники не суетятся,
Как вкопаны стоят,

а затем и в аллегория, которая подводит итог всему стихотворению:

Так будь, чета, век нераздельна,
Согласием дыша;
Та цепь тверда, где сопряжена
С любовью душа.

(Напоминаю, что любовь олицетворяет Амур, а душу – «Псишея», то есть Психея.)

Рококо считается легкомысленным стилем. В целом это верно, хотя в этой эстетике творили великие мастера, в том числе Вольтер и Моцарт.

Державин относится к художникам, которые стремились облагораживать, приподнимать «низкие» темы, насыщать их возвышенными мыслями и проникновенной интонацией:

На поприще сей жизни склизком
Все люди бегатели суть;
В теченьи дальном или близком
Они к мете⁵⁶ своей бегут (...)
Держайте! Рвение полезно,
Где предстоит вам славы вид;
Но больше праведно, любезно,
Кто милосердьем знаменит.

(«Горелки»)

⁵⁶ Именно так: *к мете* (то есть к черте, к цели), а не *мечте*, как это иногда прочитывают.

Шедевром державинского рококо стал «Лебедь»:

Не заключит меня гробница,
Средь звезд не превращусь я в прах,
Но, будто некая цевница,
С небес раздамся в голосах.

Не был обойден Державиным и *сентиментализм*, для которого характерны понимание многообразия человеческой личности и скорее указание на эту многогранность, чем ее анализ. Например, в стихотворении «Альбаум», то есть альбом, поэт описывает некий воображаемый журнал, в котором страницы определенного цвета раскроют те или иные черты его возлюбленной:

Лист желтый, например, надменность,
Явит, что гордо ты жила,
На синем – скупость вскрикнет⁵⁷, ревность,
Что ты соперниц враг была,
На серебряном – вструбит богатство,
Что ты в свой век прельщалась им,
На темном – зашипит лукавство,
Что в грудь вилась друзьям твоим;
На алом – засмеется радость,
Что весело любила жить;
На розовом – воспляшет младость,
Что с ней хотела век свой длить (...)
Но гений, благ твоих свидетель,
На белых листьях в блеске слов

Покажет веру, добродетель
И беспорочную любовь.

У Державина проявляются и другие черты сентиментализма: предпочтение чувства разуму, медитативность, то есть погружение в свой внутренний мир, например:

Но нет пустынь таких, ни дебрей мрачных, дальных,
Куда любовь моя в мечтах моих печальных

⁵⁷ Обратим внимание на слово «вскрикнет»: здесь и импульсивность, и «олицетворение» чувства – типично сентименталистские приметы.

Не приходила бы беседовать со мной.

(«Задумчивость»)

– экзальтированность, иногда не без юмористического оттенка, например, о кузнечике:

Песнопевец тепла лета!
Аполлона нежный сын!
Честный обитатель света,
Всеми музами любим!
Вдохновенный, гласом звонким
На земли ты знаменит,
Чтут живые и потомки;
Ты философ! ты пиит!
Чист в душе своей, не злобен,
Удивление ты нам:
О! едва ли не подобен,
Мой кузнечик, ты богам!⁵⁸

(«Кузнечик»)

Сентиментализму свойственна и определенная тематика – например, удаление от мира и прелесть жизни на природе (руссоизм), и в этом отношении особенно типична идиллия «Евгению. Жизнь званская».

Державин отдал дань и стилю *барокко* – таковы его лучшие оды. Барокко сочетает в себе грандиозность, мощное риторическое начало, экспрессию, динамику, пышную, тяжеловесную образность («массы в движении», по словам немецкого эстетика Г. Вельфлина):

Светил возженных миллионы
В неизмеримости текут,
Твои они творят законы,
Лучи животворящи льют,
Но огненны сии лампы,
Иль рдяных кристалей громады,
Иль волн златых кипящий сонм,
Или горящие эфиры,

⁵⁸ Это стихотворение написано на пересечении сентиментализма и рококо. Последнее тяготеет к античности. Первоисточник текста – эклога Анакреонта «К цикаде», к которой обращался и Ломоносов.

Иль вкупе все светящи миры –
Перед тобой – как ночь перед днем
(«Бог»)

Барокко – это оформляемый (а не оформленный) хаос. Особенно ярко это проявляется в антонимии, создающей «разность потенциалов», «электризирующей» текст:

Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь – я раб – я червь – я бог.

Барокко тяготеет к эмблемам, однако эти эмблемы не статичны, они полны движения:

Алмазна сыплется гора
С высот четырьмя скалами,
Жемчугу бездна и серебра
Кипит внизу, бьет вверх буграми;
От брызгов синий холм стоит,
Далече рев в лесу гремит (...)
«Не жизнь ли человеков нам
Сей водопад изображает?»
(«Водопад»)

Метафора *алмазна гора* (парадоксальное уподобление текучей воды твердому и неподвижному камню) – также типично барочная черта. Барокко рационалистично: это напряженное осмысление изменившейся вселенной. Барочная личность осознает свою малость и бренность мира. Религиозное мировоззрение – основа барочной культуры, гуманизм которой состоит в уважении к высоте человеческого духа, в преклонении перед дерзанием и доблестью. Барокко экзотично, как, впрочем, и рококо, – для обоих характерен ориентализм (восточный колорит). Ярчайший пример – «*Видение Мурзы*». Кстати, первый русский шедевр барокко тоже связан с восточной темой – это ломоносовская «*Ода на взятие Хотина*». Наконец, для барокко характерны резкие стилистические контрасты. У Державина они становятся шокирующими:

Иль, сидя дома, я прокажу,
Играя в дураки с женой;
То с ней на голубятню лажу,
То в жмурки резвимся порой,
То в свайку с нею веселюся,
То ею в голове ищуся
(то есть она ищет у него насекомых – А. Ф.)
За библией, зевая, сплю.

(«Фелица»)

Классицизм как таковой у Державина представлен мало, чаще в малых формах, например, в эпиграммах:

Се Пиндар, Цицерон, Вергилий – слава россов,
Неподражаемый, бессмертный Ломоносов.
В восторгах он своих где лишь черкнул пером,
От пламенных картин поныне слышен гром.

От классицизма здесь единство стиля («высокого»), ориентация на абсолютный идеал, глобальность обобщения, понимание античной культуры как источника совершенной эстетики (*Пиндар, Цицерон и Вергилий* олицетворяют лирику, риторiku и эпическую поэзию, чем подчеркивается универсальность ломоносовского гения), социальная значимость героя (*слава россов*), гармония стиха (кстати, сам размер – александрийский стих – тоже характерен для классицизма). Державин рационалист, он любит ясность и даже сам комментирует свои стихи. Однако даже в наиболее «классицистских» его стихах видно влияние других стилей. Например, *гром от пламенных картин* свойствен скорее барокко. В «*Памятнике*» Державин осмысливает свое значение в категориях рококо и сентиментализма:

(...) первым я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о боге
И истину царям с улыбкой говорить.

Патриотизм, гражданственность, вера в разум, устремленность к идеалу, мышление высокими категориями, мощь и кристальная ясность слога, синтаксическая упорядоченность позволяют считать Державина классицистом, но его классицизм обогащен всей эстетикой XVIII в.

1.1.6. Понятие об идиостиле

Идиостиль – индивидуальный стиль автора. Это понятие сложное, комплексное, в которое входят художественный стиль, партийный стиль (например, имажинизм С. А. Есенина, акмеизм А. А. Ахматовой), общехудожественные языковые средства (звукопись, метафоры, поэтический синтаксис и др.), наконец, то, что называется «лица необщим выраженьем» писателя, что присуще именно ему.

Рассмотрим с этой точки зрения эстетику М. В. Ломоносова.

Не очень лицеприятно характеризует ее *А. С. Пушкин*: «Науки точные были всегда главным и любимым его занятием, стихотворство же – иногда забавою, но чаще должностным упражнением. Мы напрасно искали бы в первом нашем лирике пламенных порывов чувства и воображения. Слог его, ровный, цветущий и живописный, заимлет главное достоинство от глубокого знания книжного славянского языка и от счастливого слияния оною с языком простонародным. Вот почему переложения (*то есть* переложения – А. Ф.) псалмов и другие сильные и близкие подражания высокой поэзии священных книг суть его лучшие произведения. Они останутся вечными памятниками русской словесности; по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему» (*О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова*).

Прежде всего отметим, что Ломоносов творил на стыке барокко и классицизма. Как классицист, более того – теоретик русского классицизма, Ломоносов довольно последовательно распределял свои поэтические произведения по трем «штилям». Отклонения

сравнительно редки – например, А. В. Сумароков считал выражение «Нептун чудился» из «Оды на взятие Хотина» «подлым», то есть простонародным.

Впрочем, Ломоносов иногда писал и гораздо более вульгарные (уже в буквальном смысле) стихи, например, издеваясь над Третьяковским за его пристрастие к фонеме <и>:

Свинным визги вси, и дикии и злыи,
И истинныи ти, и лживы, и кривыи.
Языка нашего небесна красота
Не будет никогда попрашна от скота
От яду твоего он сам себя избавит
И, вред твой выплюнув, поверь, тебя заставит
Скончать твой скверный визг стенанием совы,
Негодным в русской стих и пропастным **увы!**
Третьяковский в долгу не остался:
Ты ж, ядовитый змий, или, как любишь, **змея,**
Когда меня язвить престанешь ты, злодей? (...)
Поверь мне, крокодил, поверь, клянусь я богом,
Что знание твое все в роде есть убогом (...)
Когда по твоему сова и скот уж я,
То сам ты нетопырь и подлинно свинья.

Справедливости ради следует сказать, что прав был Ломоносов, ибо спор об ассонансах представлял собой лишь частный случай действительно важной проблемы: каким языком следует пользоваться в высоком «штиле» – только «славенским», то есть церковнославянским, или «славенским» и русским? Ломоносов отдал предпочтение второму варианту. Для его времени это было новаторством в русской поэзии. (Третьяковский отстаивал не столько саму фонему <и>, сколько слова и грамматические формы, ее содержащие, – они же преобладают в «славенском» языке.)

Ломоносов – опять-таки в ходе полемики с Третьяковским – написал шуточное стихотворение «*Бугристы берега, благоприятны влаги...*», в котором собрал слова со взрывным <г> и фрикативным

<h>, для обозначения которых Третьяковский предлагал использовать разные буквы.

«Филологические» эпиграммы Ломоносова, конечно, не относятся к его серьезной поэзии, в отличие от стихотворений, в которых отражаются его естественнонаучные интересы. Последнее оказалось оригинальным для русской поэзии⁵⁹.

Ломоносов тесно связан с барокко. Он использует традиционную барочную эмблематику, но она у него динамична, разветвлена и производит впечатление водопада образов:

Как в клуб змия себя крутит,
Шипит, под камень жало кроет,
Орел, когда шумя летит
И там парит, где ветер не воет;
Превыше **молний, бурь снегов,**
Зверей он видит, **рыб, гадов;**
Пред Росской так дрожит **Орлицей,**
Стесняет внутрь Хотин своих.
Но что? в стенах ли может сих
Пред сильной устоять царицей?

С ударениями Ломоносов обращается весьма вольно⁶⁰ (пожалуй, самый красноречивый пример из оды «*На день восшествия Елизаветы*»: *И зрак прекраснее рая*); то же можно сказать и о произношении слов, иногда он пропускает гласные (например, *всток*). С другой стороны, Ломоносов дополнительно упорядочивает текст различными способами – например, повторением одних и тех же звуков или даже звуковых сочетаний:

На тотчас **чаял** победить,
Яны**ч**ар твой свирепо злился.
(«*На взятие Хотина*»)

⁵⁹ Но это было вполне традиционно для мировой литературы – таковы «О природе вещей» Лукреция Кара, «Благодатное знание» Юсуфа Баласагунского, в эпоху Просвещения, уже после Ломоносова – «Метаморфозы растений» Гете, «Храм Природы» Эразма Дарвина.

⁶⁰ Впрочем, это не его особенность, а примета поэтического языка в эпоху его становления. Встречается такая неустойчивость и в XIX в.

Стихи Ломоносова богаты аллитерациями:

Златой уже денницы перст
Завесу света вскрыл с звездами;
От востока мчится по сту верст,
Пуская искры конь ноздрями.

Причем Ломоносов использует аллитерации весьма изощренно. Во-первых, он смело использует неблагозвучные комбинации. Во-вторых, в одном и том же фрагменте они могут быть разными. В процитированном выше четверостишии преобладают сочетания звуков [с], [т], их звонких пар [з], [д], реже – [ск]: *вскрыл, пуская искры*. На этом фоне возникает еще одна аллитерационная комбинация – [з] и [с] то дистантно, то контактно сочетаются с <в> (или, вернее, с [ф]: *[ф]скрыл, от [ф]стока*). Причем сначала эти аллитерации существуют отдельно, но постепенно совмещаются: одна накладывается на другую – *от [ф]стока, верст*. В-третьих, обращение Ломоносова со звукописью, относящейся к области формы, еще и связывается с содержанием текста – хотя эта связь очень условна и необязательна, ее можно усмотреть. Возьмем, например, вторую строку: *Завесу света вскрыл с звездами*.

Слова, из которых она складывается, попарно относятся к противоположным смыслам темноты и света, дня и ночи. *Завеса* (то есть затемнение) и *свет* составляют семантический контраст, и на уровне формы он подчеркнут фонетическим: [вс] и [св], причем в первом слове они расположены дистантно, а во втором – контактно. Кроме того, губной и язычный составляют **хиазм**, то есть следуют сначала в одном порядке, затем в противоположном. Смысловое соотношение двух других слов более сложно. *Звезды* означают не свет, а темноту: звездная завеса света – это метафора ночи. А ее *вскрытие*, то есть наступление рассвета, соотносится с днем. Итак, эти слова по смыслу тоже контрастны, и это подчеркивается фонетическим контрастом по глухости/звонкости: *[ф]скрыл [з*

з]вездами. В этой паре губной и язычный тоже образуют **хиазм**.

Вольный порядок слов – то есть дисгармония, нарушение порядка – сочетается с гармонией грамматических конструкций – рядами риторических вопросов:

Не медь **ли** в чреве Этны ржет
И, с серою кипя, клокочет?
Не ад **ли** тяжки узы рвет
И челюсти разинуть хочет?

в том числе с **полисиндетоном** (многосоюзием):

Где нынче похвальба твоя?
Где дерзость? **где** в бою упорство?
Где злость на северны края?
Стамбул, **где** наших войск презорство?

(внутристрочная **парцелляция**, то есть дробление, придает стиху особую энергию).

Итак, и фонетика, и синтаксис создают определенный эффект: сдвиги, перемещения (ударений, слов) уравниваются гармонией звуковых и союзных повторов. Мощная тектоника стиха сдерживается, вводится в рамки ритмикой. Это и есть барокко – «оформляемый хаос», вельфлиновские «массы в движении». На первый взгляд тексты Ломоносова производят впечатление технического несовершенства, слабой упорядоченности, но более пристальный анализ обнаруживает высокую степень стихотворной виртуозности. Но это мастерство, не бросающееся в глаза. Современные поэты в сравнении с молодым Ломоносовым зачастую пишут просто неряшливо.

Синтаксис ломоносовской поэзии, как было показано, тяжеловесен, богато осложнен: целыми рядами сочинительных конструкций разного типа (и однородных членов, и однородных придаточных предикативных единиц), полупредикативными структурами (например, деепричастиями и деепричастными

оборотами), развернутыми обращениями и характеристиками – например:

Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда.

(«На день восшествия...»)

Медитативная лирика Ломоносова отличается высокой интеллектуальной напряженностью благодаря обилию нериторических вопросов (пытливый ум ученого действительно штурмует тайны бытия):

Что зыблет ясный ночью луч?
Что тонкий пламень в твердь разит?
Как молния без грозных туч
Стремится от земли в зенит?
(...)
Скажите ж, коль пространен свет?
И что малейших дале звезд?
Несведом тварей вам конец?
Скажите ж, коль велик творец?

(«Вечернее размышление...»)

Раздумья о природе северного сияния приводят его к мыслям о строении вселенной и величии Создателя.

Образность поэзии Ломоносова исходит из различных источников. В ней переплетаются мотивы:

а) античные – *Парнас, роса Кастальска, зефир, Амур* и т. д. (греческие образы преобладают в интимной лирике, римские – в политической);

б) библейские – *Иов, бегемот, левиафан*;

в) восточные – *Порта, Стамбул, Дамаск, Каур, Алепп, Магмет, мурза, Китайские стены* и др.;

г) современные; причем эти образные ряды пересекаются:

В полях кровавых **Марс** страшился,
Свой меч в **Петровых** зря руках,
И с трепетом **Нептун** чудился,

Взирая на **Российский флаг**

(«*На взятие Хотина*»),

Там **Лена** чистой быстриной,
Как **Нил**, народы напояет.

(«*На день восшествия...*»)

Ломоносов решает научные проблемы (как естественноведческие, так и филологические) – нередко в юмористической форме (басня о двух астрономах, «*Бугристы берега, благоприятны влаги...*», эпиграммы).

Прибегает он и к пародийному обыгрыванию сентименталистской фальши. Так, например, российские галломаны питали особую любовь к глаголу *трогать* (*toucher*). В анекдотическом «*Гамлете*» А. В. Сумарокова есть фраза, обличающая жестокосердие Гертруды: *На супружню смерть нетронута взирала*. Ломоносов вводит эту смехотворную реплику в иной, более подходящий, контекст, обращая внимание читателя на ее двусмысленность:

Женился Стил, старик без мочи,
На Стелле, что в пятнадцать лет,
И, не дождавшись брачной ночи,
Закашлявшись, оставил свет.
Тут Стелла бедная вздыхала,
Что на супружню смерть нетронута взирала.

Изменение размера в последней строке выдает ее происхождение и придает ей пикантное содержание. Ломоносов высмеивает жеманство и глупость своих компатриотов, напоминая им об одном из русских значений полюбившейся им французской кальки.

Итак, мы увидели ряд закономерностей, типичных для индивидуального писательского стиля.

1. В нем проявляются языковые черты эпохи – в том числе через литературные стили, относящиеся к ней (в случае с Ломоносовым это классицизм и барокко).

2. Личности такого уровня, как Ломоносов, не только воплощают в своем творчестве традиционную эстетику – они еще и создают ее каноны. Нам известны общие черты литературы барокко (например, «массы в движении»), но у автора могут быть оригинальные способы их воплощения.

3. Ломоносов был теоретиком стихосложения и стилистики. Его художественные тексты часто бывают продолжением его же филологических воззрений.

4. Отметим одну важную деталь: в неподцензурных текстах – то есть частных, не предназначенных для печати, – Ломоносов позволяет себе гораздо бóльшую свободу и не следует собственным канонам «трех штилей». Иными словами, фактор официальности/неофициальности отражается в идиостиле писателя.

1.1.7. Стил ь художественного произведения

Художественный текст в идеале должен быть целостной, завершенной лингвоэстетической системой, несущей на себе печать авторского стиля как такового, но также индивидуальной, своеобразной. Покажем это на примере эпопеи *А. М. Горького «Жизнь Клина Самгина»*, одного из самых значительных произведений русской литературы.

Горький внес важный вклад в историю российского «гамлетизма». Клим Иванович Самгин (который лишь формально может быть назван героем этого произведения) скорее наблюдает жизнь, чем живет. Причиной тому не только личная посредственность героя, но и, как ни странно, его проницательность, хотя и очень своеобразная: он понимает пошлость и бесполезность бурных политических, эстетических, философских и т. п. дискуссий, его ужасает мракобесие религиозных сектантов, он не верит в

перспективы экономического процветания России, презирает политическую борьбу. Многие из того, что осуждает Самгин, действительно пошло и ничтожно. Раскрывая перед нами энциклопедически широкую картину российского общества за интереснейшие 40 лет его существования, Горький задает сложный и, в сущности, трагический вопрос: что хуже – интенсивная, но уродливая духовная жизнь общества или унылый, омертвляющий душу скептицизм Самгина? Такую форму у Горького принимает гамлетовская дилемма «Быть или не быть?»

Клим Самгин по-декартовски существует, пока мыслит, причем наиболее пронизательные герои книги склонны оценивать это негативно. Образованная купчиха Марина Зотова называет его *неизлечимым умником*, одним из тех, из-за кого *болен мир*, а революционер Иноков – *аппаратом не столько мыслящим, сколько рассуждающим*. Сам Горький характеризует его так: *Клим Иванович был мастер мелких мыслей, но все же он умел думать*, то есть умел не только рассуждать по мелким, частным вопросам, но и связывать эти фрагменты в относительно целостную картину. Другое дело, что эта картина имела отдаленное отношение к жизни, была ее примитивной копией. Глядя на мир глазами Самгина, Горький строит повествование, подбирая для этого адекватную форму – или, как мы сказали по другому поводу, *конгениальную*. Роман в высшей степени калейдоскопичен, соткан из бесчисленного множества наблюдений. Они зачастую отрывочны, однако сами по себе завершены и точны. **Точность, определенность – главные черты горьковского стиля, но здесь они принципиально важны.** Горький считал, что его цель в этой книге – **познать Россию**, общество, человека, а это значит: отыскать единственно верные слова, особенно метафоры и эпитеты. Вспомним хотя бы иноковскую характеристику Самгина, отличающуюся именно такой точностью. Иноков чувствует холодность Самгина, понимает, что это скорее машина, нежели настоящий человек, – и называет его аппаратом. Иноков подвергает сомнению слово, которое употребили бы многие, знакомые с

Самгиным: *мыслящий*, подбирает более верное – *рассуждающий*. В то же время Иноков не полностью отказывает Самгину в способности мыслить, просто уточняет, что эта способность ослаблена. Поэтому он употребляет градационный союз *не столько... сколько*.

Это роман о мышлении, о рассуждении, поэтому язык становится его героем, наравне с людьми. Речь оказывается объектом пристрастной оценки. Она предельно материализуется, почти ощущается. Горький очень внимателен к ее звучанию, к интонациям. Писатель почти транскрибирует ее:

– Родзянко-о! – ревели сотни глоток. – Давай **Родзянку-у!** (...)

– Раззянка-а! – кричал Федор Прахов (...)

В толпе закричали **уура**, а молодой солдат (...) крикнул Керенскому:

– **Посторони-ись!**

Говорящий и его речь иногда как бы сливаются воедино. Речь как будто становится похожей на того, кто ее произносит:

Родзянко **все более раздувался**, толстое лицо его **набухало кровью** и **неистощимый жирный** голос ревел: – Хаос...

Два звука: а, о – слились в **единый нечеловеческий зык**, в “трубный глас”.

Горький внимателен к эмоциям, которые вызывает произношение, звучание слова:

“Смерть”.

Соединение пяти неприятных звуков этого слова как будто требовало, чтоб его произносили шепотом.

Почти ни одна фраза любого персонажа не дана без паралингвистических комментариев. Горький обязательно указывает, что, как было сказано, например: Лютов *жалобно сеял быстренькие слова*, о Бердникове: *извивался тонкий, бабий голосок, вычерчивая словесные узоры* и т. д.

Благодаря Л. П. Якубинскому и М. М. Бахтину при анализе художественного произведения особую актуальность приобретает

диалог, то есть взаимодействие различных сознаний, мировоззрений, соответствующих им речевых систем. В «Жизни Клима Самгина» диалогизм проявляется своеобразно.

Содержание речи – собственной и чужой – всегда комментируется, оценивается Самгиным:

“Как везде, – подумал Клим, – нет ничего, о чем бы не спорили”.

“Цинизм и слезы, – думал он (...) – Что-то извращенное, темное... Я должен держаться подальше от нее” (от Марины Зотовой – А. Ф.) и мн. др.

Иногда эти комментарии становятся невысказанными репликами диалогов, поскольку Самгин произносит некоторые фразы только про себя. Он раскрывается только наполовину, всегда что-то оставляя в себе и для себя. *Диалоги таким образом как бы монологизируются*, отрываются от собеседника и целиком вливаются во внутренний мир Самгина. Клим Иванович лишает собеседника инициативы, а диалог – подлинной силы, дискуссионной значимости. Истина не рождается в нем, а умирает в зародыше. Горький иронически пишет о своем персонаже:

Что он не глуп, в этом убеждало его умение подмечать в людях фальшивое, дрянненькое, смешное. Он был уверен, что видит безошибочно и зорко.

Приведем примеры этой мнимой «зоркости».

Брагин говорит Самгину:

– От вас всегда уходишь успокоенный. Светлым, спокойным умом обладаете вы, – честное слово!

“А ведь он издевается, скотина, – догадался Клим. – Черт его знает, – не шпион ли?”

Другой случай, связанный с вошедшим в моду философом Томилиным – бывшим учителем Самгина:

“Марине, вероятно, понравится философия Томилаина”, – подумал он и вечером (...) спросил: читала она отчет о лекции?

– Жулик, – сказала она, кушая мармелад. – Это я не о философе, а о том, кто писал отчет (...) Головастик этот, Томилин, читал и здесь года два назад, слушала я его. Тогда он немножко не так рассуждал, но уже можно было предвидеть, что докатится и до этого (...) Религиозные наши мыслители из интеллигентов неизбежно упираются лбами в двери казенной церкви, – простой, сыромятный народ самостоятельнее, оригинальнее (...) Грамотность – тоже не всякому на пользу.

(Иными словами, Самгин ничего по-настоящему не понял ни в философии Томилина, ни в Марине, которая высказала истинную пронизательность). Самгину не нужны *собеседники*; люди, с их мнениями, убеждениями, только мешают ему.

Как было сказано, автор называет Самгина *мастером мелких мыслей*, и этому найден стилистический эквивалент: окказиональное использование *тире*. У Горького этот знак встречается часто, но здесь он особенно уместен. Многочисленные назойливые тире постоянно дробят текст, показывая, как Самгин и его собеседники «анализируют», то есть *разлагают*, жизнь, разрушая ее целостность:

– Они это понимают, но...

(*то есть обыватели понимают, чем грозит им рабочее движение – А. Ф.*)

– Что – но?

– Они – бессильны, и это – порок.

– Не понимаю, – почему порок?

– Бессилие – порок.

Тире употребляется по-разному: и по своему прямому назначению на месте пропущенных связок, и выступает вместо кавычек: *Что – но?*, и дублирует запятую в четвертой реплике; оно, конечно, передает и интонационный рисунок фраз. Тире часто используется в итоговых фразах, звучащих как приговор: *Кажется, Евгений Рихтер сказал, что если красивая женщина неглупа, она не позволяет себе верить в социализм. Таисья – глупа.* Тире в

последнем предложении передает резкость, категоричность характеристики – разумеется, несправедливой.

Но, как было сказано, особо важное значение в этом романе имеет точность употребления слов.

Горький и его герои (но не Самгин) нередко дают блестящие определения тому, что видят. Их метафоры выражают самую суть вещей. Так, Марина Зотова, посмотрев малопрстойное «ревью» в Фоли-Бержер, дает такой комментарий:

– Ого! Наглядно (...) Да, умеют, – медленно и задумчиво сказала Марина, когда опустился занавес. – Красиво подают это... идоложертвенное мясо.

Неожиданный конец фразы возмутил Самгина.

Последнее понятно и естественно по двум причинам. Во-первых, Самгин органически не приемлет жертвенности, само слово «жертва» его раздражает. Во-вторых, он способен говорить только банальности, ему неприятно чужое остроумие. Марина нашла точнейшую метафору для определения происходящего: на этом капище совершаются человеческие жертвоприношения Ваалу пошлости, причем поскольку это именно пошлость, то и жертвоприношение приобретает соответствующий оттенок – ресторанный, гастрономический: *подают... мясо*. (Пикантность ситуации заключается в том, что Марина, будучи «кормщицей» хлыстовского «корабля», участвовала в оргиях похуже этой.)

Не только Самгин, но и другие герои романа критически воспринимают слово, оценивают, проверяют его на прочность. Так, например, слушая отвратительную по содержанию и форме инвективу епископа Гермогена против Л. Н. Толстого, один из них замечает:

– Невежественно (...) Обратите внимание на сочетание слов – нравственно-религиозное злосмрадие? Подумайте, допустимо ли такое словосочетание в карающем глаголе церкви? (...)

– А – если ересь?

– Ежели ересь злосмрадна – как же она может быть наименована религиозно-нравственной? Сугубо невежественно.

Герои не просто внимательны к слову, они придирчивы.

С другой стороны, они любят играть словами – порой на грани (или за гранью) черного юмора, в котором Горький весьма изобретателен и талантлив. Эти игры далеко не бессмысленны (смысл обнаруживается там, где его меньше всего ожидают). Самгин говорит «поучительно», обращаясь к Безбедову, которого он презирает:

– Человек беспокоится потому, что ищет себя. Хочет быть самим собой (...) Стремится к внутренней гармонии.

– Гармония – гармонией, а – кто на ней играет? – спросил Безбедов, широко и уродливо усмехаясь.

Самгин нахмурился, говоря:

– Плохой каламбур.

– А если я не хочу быть самим собой?

Самгин снова (уже в который раз!) оказался непроницателен, попытавшись с неких общих позиций судить о конкретном, причем весьма неумном, человеке, подогнать его под определенную схему. Переведя книжное абстрактное существительное «гармония» со значением «согласие, строй» в разговорное конкретное со значением «гармонь», Безбедов приземляет и выхолащивает высокоумную и банальную сентенцию Самгина и переводит разговор в иную плоскость. Он поднимает действительно важный вопрос: для чего человеку нужно быть в согласии с самим собой и сам ли он придет к этому согласию, хозяин ли человек своей судьбы? «Мудрому» Самгину это в голову не пришло. Его «поучение» плоско, примитивно, тогда как Безбедов, хотя и в глумливой форме, сформулировал самое главное. Видно, что безбедовские слова не нравятся и Горькому, но его коробит цинизм Безбедова, Самгина же раздражает то, что с ним не соглашаются и даже колеблют его уверенность в своей правоте.

Будучи самоучкой, Горький явно чрезмерно демонстрировал свой действительно мощный интеллект. Его произведения перенасыщены цитатами и именами. Особенно много их в «Жизни Клима Самгина», что само по себе понятно: Горький анализирует сложнейшую эпоху, богатую событиями, идеями. Все это пропущено через сознание писателя, осмысленно, оценено.

Однако автор иногда прибегал к особому приему – *обновлению цитат*, неожиданному их использованию:

Из открытого окна в тишину улицы масляно вытек красивый голос:

– Хотел бы в единое слово

Излить все, что на сердце есть...

– Реакция! – крикнул в окно один из двух (*прохожих – А. Ф.*), и, смеясь, они пошли быстрее.

“Очень провинциальная шуточка”, – подумал Самгин.

Еще один подобный пример:

Самгин напомнил:

– Все дороги в Рим ведут (...)

– В какой Рим-то? (спросила Марина – А. Ф.)

– В будущее, – ответил Самгин, пожав плечами.

– Ну, это не очень определено! Я думала, скажешь: на кладбище. По глазам ты пессимист.

Старые чужие слова входят в новую реальность, как бы подчеркивая книжность той жизни, которую ведут герои, больше говорящие, нежели действующие. Жизнь проходит мимо них, а они спорят, изощряются в остроумии, забалтывают ее.

Они живут так, будто их и нет. Горький, украсивший свою книгу множеством чужих крылатых изречений, сам подарил миру гениальный афоризм: *Да – был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?* Эта фраза лейтмотивом проходит через книгу. Будучи реалистом, Горький тонко, почти незаметно насыщает ее глубоким философским, психологическим содержанием, так что она вырастает в глобальное обобщение, символ. Писатель филигранно и лаконично создает глубину, второй план текста:

Его (*Самгина – А. Ф.*) разбудила Варвара, дергая за руку, с такой силой, точно желала сбросить на пол.

– Проснись же! Ты слышишь? Около университета стреляли...
(...) Ужас! Масса убитых! Мальчика...

– Мальчика? – повторил Самгин. – А может быть...

– Что – может быть? А, черт!

Впоследствии она вернулась к этому страшному переживанию:

– Стыдно признаться, но я боюсь! Этот мальчик... Сын доктора какого-то... Он так стонал...

Мальчик действительно был: сын врача, гимназист И. Алексеев, погибший при обстреле черносотенцами участников похорон Н. Э. Баумана. Понятно, что именно хотел сказать в ответ на слова жены еще не очнувшийся ото сна Самгин: *А может быть, мальчика-то и не было?* Придя в себя, он осознал неуместность этой фразы и оборвал ее на середине.

Сюжетно она связана с другим мальчиком – Борисом Варавкой. Много лет назад он утонул по вине Клима, и хотя тот ни разу не испытал мук совести, но даром для Самгина это не прошло. Образ Бориса незримо преследовал его, как и слова о мальчике, которого не было. Постепенно они связываются уже с самим Климом, тем более, что Тимофей Варавка, отец Бориса, женится на матери Самгина, то есть Клим как бы заступил на место погибшего Бориса. При этом он теряет свое собственное «Я». Вопрос *Был ли мальчик?* становится кошмаром Самгина – его сомнением в себе, в том, что он действительно живет.

Таким образом, в краткий диалог Горький вкладывает сложный комплекс чувств: и тревожное подсознательное воспоминание о гибели Бориса, и не покидающее Самгина ощущение иллюзорности его собственной жизни, и смутный страх перед будущим.

Эту тему можно развивать и дальше: гибель реального И. Алексеева, перекликающаяся с гибелью Бориса Варавки, словно пророчит гибель самого Клима Ивановича. Инфантильный герой романа – почти тридцатилетний «мальчик», так и не успевший «вырасти» в настоящего человека. Поэтому само слово *мальчик*

(окрашенное, кроме того, семантикой смерти) неприятно ему. Самгин переносит это слово на других, тем самым отталкивает его от себя: *Конечно, студенты. Мальчишки, – подумал он, натужно усмехаясь,* когда, идя по улице, наткнулся на патруль. Соотнося этих «мальчишек» с погибшим «мальчиком», Самгин как бы отмечает неприятную для него тему смерти – как будто переадресуя опасность им. Погибают «мальчишки», они доиграются в революцию – а мне ничего не грозит. Но когда Самгин вернется домой, Варвара безжалостно навяжет ему именно эту ассоциацию (*Я боюсь! Этот мальчик... Он так стонал... – то есть то же самое может случиться и с нами*). Горький тонко играет реальными и аллегорическими смыслами, создавая сложный психологический узор.

В романе много слов и фраз на иностранных языках, все они даны в макаронической форме, то есть в русифицированном написании, например:

“Либертэ, эгалитэ (*то есть свобода, равенство – А. Ф.*), а – баб в депутаты парламента не пускают”, – ворчливо заметила Марина.

Другой пример:

“Тут в этом деле пущена такая либертэ, что уже моралитэ – места нету!”

И дело не в том, что эти слова произносят люди, не знающие французского языка (напротив!), и не в том, что его не знал Горький, а в том, что французские слова пропущены через оценивающее, критическое сознание русских (Зотовой, Бердникова), которым далеко не все нравится во Франции.

Горький не только выработал собственный стиль, но и, как подлинный реалист, использовал разнообразные стилистические регистры для характеристики персонажей. Например, юродствующий Владимир Лютов изъясняется «подьяческим» языком:

Самгин осведомился: где Алина?

– Алина? – ненужно переспросил Лютов. – Алина **пребывает во французской столице Лютеции** и пишет мне оттуда длинные свирепые письма, – французы ей не нравятся.

Эта манера через шутовство передает беззащитную доброту, закомплексованность Лютова. Есть и некоторые трогательные детали. «Ненужным» повтор кажется Самгину, а Лютову приятно снова и снова произносить имя Алины. А название французской столицы перекликается с его собственной фамилией, так что Лютов, смертельно тоскующий по Алине, как бы символические приближается к ней.

Речь Лютова характеризуется так:

Всё в нем было искусственно, во всем обнажалась деланность; особенно обличала это вычурная речь, насыщенная славянизмами, латинскими цитатами, злыми стихами Гейне, украшенными тем грубым юмором, которым щеголяют актеры провинциальных театров, рассказывая анекдоты в “дивертисментах”.

Приведем еще один яркий пример его речевой манеры:

Чокаясь с Лютовым, Макаров строго сказал:

– Ну, довольно тебе пить

Лютов залпом выпил вино, подмигнул Климу:

– Воспитывает. Я этого – достоин, ибо частенько **пиан** бываю и **блудословлю** **плоти ради укрощения**. Ада боюсь и **сего**, – он очертил в воздухе рукою полукруг – и **потустороннего**. **Страха ради иудейска** с духовенством **приятельствую**.

Марина Зотова – разносторонне образованная женщина, хищная и беспринципная купчиха, обладает по-русски широкой и непредсказуемой душой. Иногда она, тоже юродствуя, увлекается сектантством, и изъясняется соответственно:

Супругу моему я за то, по смерть мою, благодарна буду, что и любил он меня, и нежил, холил, а красоту мою – берег (...)

“Говорит, как деревенская баба”, –

подумал Самгин и снова оказался неправ, потому что никакая «деревенская баба» не стала бы говорить так вычурно и сусально.

Псевдонародная речь Марины приоткрывает ее подлинное отношение к религии, теософии, хлыстовству. Она во всем этом лжива, лицемерна. Вскоре Самгин сказал себе: *Что-то извращенное,*

темное... я должен держаться дольше от нее. Он, пожалуй, снова ошибся. Марина не страдала умственными, идеологическими извращениями, к человеческой глупости, то есть сектантским религиозным исканиями, она относилась более чем практически, заманивая на свой «корабль» (в общину) богатых психопатов и обирая их.

Горький мастерски строит речевые партии уверенного в себе и слегка циничного Кутузова, бесхитростного и безвольного Дмитрия Самгина, благородного и неврастеничного Макарова, хитрого и хищного Бердникова, экзальтированной Серафимы Нехаевой, надменной и несчастной Алины Телепневой, развратной Елены Прозоровой и др.

Согласно замечанию Т. Г. Винокур, чем ярче речевая индивидуальность героя, тем дальше он от авторской позиции⁶¹. В данном случае следует внести уточнение. Самгин не обладает ярко выраженным идиостилем. Он высказывает свои мысли не до конца, сами эти мысли малоинтересны и формулируются они банально... Это общее место и по содержанию, и по форме. И все же анемичная, многословная и почти безликая речь Самгина отличается от мускулистого, меткого, многомерного горьковского слова. Зато герои, даже не близкие автору, излагая что-то интересное ли важное, начинают говорить «по-горьковски». Сравним.

Самгин:

Родится человек, долго чему-то учится, испытывает множество различных неприятностей, решает социальные вопросы, потому что действительность враждебна ему, тратит силы на поиски душевной близости с женщиной, – наиболее бесплодная трата сил. В сорок лет человек становится одиноким...

Лютов:

Германия – прежде всего Пруссия. Апофеоз культуры неумеренных потребителей пива. В Париже, сопоставляя Нотр Дам и Тур д'Эйфель, понимаешь иронию истории, тоску Мопассана, отвращение Бодлера, изящные сарказмы Анатоля Франса. В Берлине

⁶¹ См.: Винокур, Т. Г. Первое лицо в драматургии и прозе Булгакова / Т. Г. Винокур // Очерки по стилистике. – М, 1979. – С. 64.

ничего не надо понимать, все совершенно ясно сказано зданием рейхстага и “Аллеей Победы”. Столица Пруссии – город на песке, нечто вроде опухоли на боку Германии, камень в ее печени...

Нехаева:

Так приятно видеть, что ты не швыряешь своих мыслей, знаний бессмысленно и ненужно, как это делают все, рисуясь друг перед другом! У тебя есть уважение к тайнам твоей души, это – редко. Не выношу людей, которые кричат, как заплутавшиеся в лесу слепые. “Я, я, я”, – кричат они.

Лютов и Нехаева говорят о своем. Возможно, Горький от собственного имени сказал бы другое или по-другому. Они остаются собой, но, сохраняя собственный стиль, приближаются к горьковскому. Обратим внимание на четкость формулировок, полноту выражения мысли – это сближение с авторским стилем. Зато «физиологические» образы Лютова и нехаевская метафора заблудившихся в лесу слепых, как бы заимствованная у Метерлинка, характерны уже для самих этих персонажей. В свою очередь, реплика Самгина банальна и лишена всякой образности.

Итак, полистилистичность – норма художественной литературы, в которой сочетаются не только функциональные, но и другие стили: партийный (художественный метод, направление и т. п.), индивидуальный авторский и индивидуальные стили персонажей, причем авторский идиостиль – понятие сложное. Он не только может меняться в зависимости от жанра и других факторов, но и в пределах одного текста иногда включает в себя разные идиостили. В. В. Виноградов даже ввел термин «образ автора»: автор сам является героем своего произведения или даже несколькими «героями»: в «Мертвых душах» Гоголь-бытописатель, Гоголь-сатирик и Гоголь-гражданин говорят по-разному⁶². Каждый из отображенных в художественном произведении стилей является системой, то есть целостным логически обоснованным единством формы и содержания, элементов различных уровней между собой, единиц и их функций.

Художественное произведение во многом управляет читательским восприятием, и стилистические (а также нейтральные,

⁶² См.: Виноградов, В. В. Язык Гоголя и его значение в истории русского языка / В. В. Виноградов // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. – М., 1953. – Т. III.

то есть не задуманные как приемы) элементы приобретают эстетический – индивидуально-авторский – смысл. Откристаллизовавшись в художественной литературе, такие смыслы становятся устойчивыми, традиционными.

1.2. Функциональные стили

1.2.1. Понятие о функциональном стиле. Характер признаков, актуальных для выделения функционального стиля

Функциональный стиль – это разновидность общенационального языка, обусловленная сферой его употребления. Исходя из такого определения, следует обратить внимание на следующее: во-первых, речь идет именно о национальном – общенациональном, а не литературном (то есть «дистиллированном», очищенном от примесей, от нюансов) языке; во-вторых, функциональный стиль – это «язык в миниатюре»: он так же устойчив и так же иерархически структурирован.

Традиционно выделяются пять сфер употребления национального языка: наука (и шире: профессиональная деятельность), делопроизводство, публицистика, высокая поэзия и непринужденное бытовое общение. Первым четырем областям человеческой деятельности соответствует книжная речь (стили: научно-профессиональный, официально-деловой, публицистический, высокий), последней – разговорная речь (разговорно-просторечный

стиль). Существует также нейтральная форма речи, не связанная ни с каким определенным функциональным стилем⁶³.

Одной из важнейших в стилистике считается проблема *проницаемости*, то есть проникновения (диффузии) компонентов одного функционального стиля в другой. В большинстве учебных пособий (например, Д. Э. Розенталя, М. Н. Кожинной и др.) говорится о *нейтральных* и *межстилевых* элементах (в частности, «общекнижных» словах). Тем не менее, на самом деле носитель языка чувствует, что если какой-то элемент отмечен стилистически, то он относится к *определенному* стилю. Читая незнакомый текст, человек обычно без колебаний связывает его с научной, публицистической или какой-нибудь другой сферой, но не склонен квалифицировать его как «промежуточный» (эксперимент А. Я. Шайкевича⁶⁴). На этом основании Ю. М. Скробнев выдвигает принципиально важный тезис: «Стиль есть понятие дифференциальное: он представляет собой совокупность дифференциальных признаков, а не всех признаков вообще»⁶⁵.

Мы склонны к компромиссному решению данной проблемы. Если языковая единица не нейтральна, она может употребляться в разных функциональных стилях (то есть быть межстилевой), но существует стиль, предпочтительный для нее. Любому носителю языка известны многочисленные примеры языковых единиц, которые одинаково органичны для различных речевых сфер. Например, слово «*деградация*» возможно в разных контекстах: научном («*деградация почвы*»), публицистическом («*деградация общества потребления*», «*моральная деградация*») или официально-деловом (агроном в отчете констатирует деградацию почвы в результате нерациональной мелиорации). Однако мы чувствуем, что, несмотря на его

⁶³ Впрочем, нейтральный стиль в качестве функционального вполне возможен, по крайней мере, в одной сфере – в текстах, произносимых дикторами телевидения и радио. Здесь нейтральная речь проявляется в чистом виде или *par excellence*. В остальных случаях она присутствует в текстах вместе с другими стилистическими пластами.

⁶⁴ Скробнев, Ю. М. Очерк теории стилистики / Ю. М. Скробнев. – Горький, 1975. – С. 55.

⁶⁵ Там же. С. 55.

органичность во всех трех случаях, существует контекст, *предпочтительный* для данного слова: научный. В другие стили оно проникает, вписывается, но эти контексты для него *вторичны*.

Языковые элементы могут быть сходными, но разностильными – как, например, метафора зеркала. Выражение *глаза – зеркало души* – принадлежность высокого стиля, а литература – *зеркало жизни* – черта публицистическая, равно как *Лев Толстой – зеркало русской революции*.

Публицистическая метафора – не просто украшение текста: ее роль состоит в том, чтобы через запоминающийся образ передать его главную идею (в случае со Львом Толстым это идея обусловленности литературы жизнью). Мы безошибочно отличаем публицистические метафоры (другой пример: *акула империализма*) от поэтических (срав. у М. И. Цветаевой):

С акулами равнин
Отказываюсь плыть –
Вниз – по теченью спин⁶⁶.

В отличие от поэтических, публицистические метафоры прежде всего идеологичны, общепонятны и малочисленны: обычно статья или речь оратора строится вокруг одного яркого образа. Недаром и художественные тексты, тяготеющие к политической тематике, не изобилуют метафорами, тем более необычными, то есть сближаются с произведениями публицистического стиля (например, «Стихи к Чехии» М. И. Цветаевой).

Ю. М. Скребнев ставит важнейшую задачу предельно остро: до сих пор стилистики интересовались тем, *как вообще пишут или говорят* ученые, публицисты, поэты, чиновники и частные лица;

⁶⁶ И дело не только в том, что «акула империализма» – устойчивый штамп, а «акулы равнин» – поэтический неологизм, тем более что неологизмы возникают и на основе первого из них: *акулы социализма, акулы бизнеса, акулы рынка, акулы наркомафии* (Русский язык конца XX столетия (1985-1995). – М., 2000. – С. 59). Эти метафоры мы также не примем за художественно-поэтические: само их устройство этого не допускает. У С. Черного есть еще «акулы успеха», эта метафора – тоже скорее публицистическая, чем поэтическая.

теперь необходимо четко *разграничить* функциональные стили. Например, план научно-исследовательской работы Академии Наук – официальный документ, в котором богато представлена разнообразная терминология, но и термины не входят в официально-деловой стиль, и сам этот план не превращается в научное исследование, то есть рамки между стилями остаются.

Еще более яркий пример – автореферат диссертации. С одной стороны, его содержание научно, с другой – это документ, оформленный согласно строгим правилам. Автореферат относится к официально-деловому стилю, а не научному. Это отчетный документ того же типа, что и заключение диссертационного совета по диссертации, только значительно более развернутый. Тематика, содержание, терминология и другие формальные черты не превращают его в научное произведение, каковым является сама диссертация. С другой стороны, и диссертация строится по определенным четким канонам ГОСТ и сама служит отчетным документом (особенно показателен титульный лист: указание специальности, пометка *«На правах рукописи»* и, наконец, подпись автора), но элементы официально-делового стиля не переводят диссертацию в этот стиль из научного.

Таким образом, нужно различать функциональные стили (ФС) и нечто более узкое, что мы назовем функциональными *дифференциалами* (ФД): последние являются специфическим ядром стиля. Функциональный стиль – это устойчивая система выразительных средств, обусловленных социальной сферой употребления национального языка. В состав функционального стиля входят общеязыковые и межстилевые элементы: его особенность в данном случае заключается в том, *какие из этих единиц* он отбирает, а какие отбрасывает. Функциональный дифференциал – та часть функционального стиля, которая типична *только или преимущественно* для него.

Тексты, относящиеся к тому или иному ФС, могут включать в себя, по крайней мере, три лексических слоя, не являющиеся их ФД:

- а) нейтральный;
- б) межстилевой;
- в) диффузный.

Различия между ними таковы:

1. Первый слой стилистически не маркирован, в отличие от остальных двух.

2. Первые два слоя присущи характеризуемому ФС, третий – нет.

3. Одни и те же нейтральные слова встречаются во всех ФС и даже за их пределами (в нейтральной речи), межстилевые – в некоторых, но не во всех ФС (например, общекнижная лексика), диффузные – могут проникать в характеризуемый стиль из другого, но не становятся его принадлежностью, осознаются как чужеродные включения.

И, наконец, последнее замечание: при характеристике ФС в сравнении с другим(и) одни и те же признаки могут быть в разных случаях и дифференциальными, и интегральными. Так, уже упомянутая общекнижная лексика – признак, интегральный для высокого, публицистического, а иногда и научного и официально-делового ФС, но дифференциальный – при сопоставлении любого из них или их всех с разговорно-просторечным ФС.

1.2.2. Стилеобразующие факторы

А теперь рассмотрим конкретные ФС и ФД. Ограничимся лишь наиболее типичными признаками, учитывая, что Д. Э. Розенталь охарактеризовал каждый ФС почти исчерпывающе.

Выбор ФС определяется следующими социальными, коммуникативными и лингвистическими факторами (они называются также ***стилеобразующими***):

1) характером отношений, в которые автор вступает, взаимодействуя с обществом (другими людьми или государством);

2) состоянием общественного сознания – идеологией, научным мировоззрением, этикой, традициями, поведенческими стереотипами, эстетикой и т. д.;

3) темой речи;

4) целевой установкой автора;

5) каналом связи;

б) адресатом – частным лицом, коллективом, государством, человечеством, миром;

7) личностью автора – и как индивидуальностью, и как пересечением общественных отношений (классовое, национальное сознание, культурный уровень, социальный статус, референтная группа и др.);

8) преобладающими формами контакта;

9) преобладающими типами текстов;

10) наиболее типичными разновидностями речи и речевыми жанрами;

11) главными коммуникативными качествами;

12) сферами распространения и, соответственно, характерными для данного ФС суб- и интерстилями (см. ниже).

А. И. Горшков считает, что наиболее корректным принципом выделения ФС является структура типичных для них текстов – так, в научном стиле преобладают информационно-логические тексты⁶⁷.

В античной схеме «трех стилей» («колесо Вергилия») учитывались некоторые из перечисленных критериев (цель речи, аудитория, прямое или опосредованное обращение к ней, устная или письменная форма контакта и др.), но тематика явно преобладала. Она определяла язык и образность произведения. Например, «Энеида» относится к высокому стилю (*urbanitas*). Ее темы – война и политика, действие происходит в городе и в военном лагере.

⁶⁷ Горшков, А. И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика / А. И. Горшков. – М., 2000. – С. 266.

Типичные для высокого стиля растения – кедр и лавр, животные – конь, оружие – меч и т. д.

Тема, по-видимому, как и в античные времена и эпоху классицизма, остается основополагающим принципом выбора ФС, затем подключаются и другие (особенно целеустановка, адресат и социально узаконенные модели выражения). Кроме того, стилистические *нормы динамичны*: то, что недопустимо в данную эпоху, может войти в употребление впоследствии; возможно и обратное.

Сделаем еще одно уточнение: следует выделять субъязыки, меньшие по объему, чем ФС: *субстиль* и *интерстиль*. Субстилем мы называем то, что лингвисты обычно именуют подстилем, то есть частную разновидность ФС. Мы предпочитаем первый вариант по двум причинам. Во-первых, «подстиль» курьезно созвучен с «подстилкой» (хорошо еще, если ассоциация ограничивается буквальным значением этого слова); во-вторых, с точки зрения изучаемой нами дисциплины, желательно, чтобы научные термины сохраняли лингвистическое единообразие, то есть чтобы семантически значимая часть их основы была целиком исконной или целиком иноязычной, но не смешанной, «французско-нижегородской»⁶⁸.

Интерстиль (*термин автора – А. Ф.*) – это субъязык, который образуется не внутри конкретного ФС, а на грани различных ФС. Разумеется, интерстилии – наиболее динамичные, относительные образования, характер которых зависит от преобладающих тематики, проблематики, языковых черт одного из стилей. Поэтому при пересечении двух речевых сфер возникают *два* интерстиля, а не один: например, научно-публицистический и публицистико-научный. В этих сложных прилагательных вторая часть соответствует

⁶⁸ Так, например, мы говорим не «разногенный» или «гетерородный» – но «разнородный» или «гетерогенный», не «звукосемантика» или «фонозначение», а «фоносемантика» и т.д. Хотя, к сожалению, весьма широко употребляются такие неэстетичные разноязычные словообразования, как «другодоминантность», «смотрибельный» и проч. Между прочим, с этой точки зрения, следовало бы говорить: «субстиль» и «подъязык», но, как видим, на практике лингвисты поступают наоборот – говорят: «субъязык» и, к сожалению, «подстиль».

преобладающему содержанию интерстилей, то есть указывает на то, чего в них больше – в данном случае науки или публицистики (в научно-публицистическом интерстиле главным является публицистический компонент, в публицистико-научном – научный).

И еще одно важное уточнение. Явления субстиля и, особенно, интерстиля запечатлевают тот момент, когда типичный, «эталонный» ФС претерпевает какие-то трансформации, выходит за свои обычные границы. Но при описании ФС нужно отделять от него феномены, сходные с ним только внешне, но не входящие в него. Они, как правило, обладают специфическими признаками. Такие феномены, имитирующие «нормальные» ФС, мы назовем «*псевдостилями*». Для научного ФС псевдостилем является паранаука, для официально-делового – канцелярит, для высокого – художественная литература в целом, для публицистического – так называемая «желтая пресса», для разговорно-просторечного – жаргон, арго, сленг и мат.

От псевдостиля следует отличать *квазистиль* – одно из проявлений стилевой игры. «Квазистили – это пародирование функциональных стилей. В художественной литературе часто пародируется деловой стиль, когда его черты доводятся до нелепости или он применяется не в своей области»⁶⁹.

1.2.3. Научный (научно-профессиональный) функциональный стиль

Сферы использования данного ФС – теоретическая и прикладная (лабораторная, производственная) научная и профессиональная деятельность. (Не нуждается в доказательствах тот факт, что в речи работников больницы и профессоров медицины есть и сходство, и весьма существенные различия. Самоочевидно, что учебники по ядерной физике и по столярному делу пишутся по одним и тем же принципам, но во втором из них мы едва ли найдем критические обзоры новейших научных концепций. Здесь не место

⁶⁹ См.: Хазагеров, Г. Г. Политическая риторика / Г. Г. Хазагеров. – М, 2002. – С. 63.

подробно характеризовать различия между наукой и просто профессиональной деятельностью, отметим лишь главное: наука создает новое знание, что и определяет специфику научных текстов. *В этом разделе речь идет преимущественно о науке. В таких случаях употребляется наименование «научный ФС», в других – «научно-профессиональный».*) Среда функционирования – преимущественно светское секуляризованное общество, ориентированное на передовые достижения научно-технического прогресса. Идеологический и религиозный аспекты релевантны преимущественно для социальных наук (как *объекты изучения*). Тематика – природа, социум, культура, психология. Цель – познание действительности и ее адекватное описание. Основные функции – получение, сохранение и передача знания. Каналы связи: специализированные печатные и электронные издания, СМИ. Адресаты – научное сообщество, образованное культурное общество в целом. Этим определяется высокий уровень стандартности и конвенциональности текстов. Адресант – автор текста – и как личность, и как представитель профессии, научной школы. Формы контакта – прямая и опосредованная (прежде всего книгами и т. п.). Формы речи – устная, письменная, печатная⁷⁰. Основные типы текстов – описание, определение, рассуждение. Преобладающие разновидности речи: монологическая – печатная (жанры: монография, статья, учебное пособие, автореферат), письменная (диссертация, реферат, рецензия), монологическая

⁷⁰ В данном случае имеется в виду не форма материального закрепления текстов (любой из них можно воплотить по-разному: и прочесть, и записать, и напечатать типографским способом), а только *степень стандартности и свободы при изложении материала*. Иначе говоря, устные, письменные и печатные тексты, даже при тождестве содержания, различаются своим лингвистическим составом. В устной форме, например, возможны междометия, повторение слов и оборотов и т. д., чего никто не будет воспроизводить на письме или в печати. Для устных текстов релевантны артикуляция, орфоэпия, риторическая просодия и др. черты, обладающие несомненным стилистическим значением, но не имеющие (почти никогда) никакого значения для других речевых форм (разумеется, кроме случаев пунктуационного акцентирования неких смыслов, что соответствует их интонационному выделению в устной форме текста). Печатные тексты обычно бывают короче равнозначных им устных и письменных, ибо в них часто опускаются излишние подробности, аргументы и т.п., а содержание резюмируется. Это, конечно, не закон, а закономерность.

(доклад, лекция)⁷¹. Диалог и полилог возможны – прежде всего в научной дискуссии. Кроме того, существует «полифонизм», то есть присутствие в монологической научной речи элементов «чужого слова» (в бахтинском смысле)⁷² – в виде цитат, терминов, отсылающих к конкретным авторам (например, в филологическом тексте слова полифонизм, амбивалентность, хронотоп отсылают к М. М. Бахтину, даже если его имя не упоминается). Главные коммуникативные качества – правильность, точность, связность, логичность, понятность, уместность.

Субстили: собственно научный, дидактико-научный, научно-популярный, научно-философский, профессиональный. Интерстили обычно возникают при взаимодействии науки с делопроизводством, публицистикой, художественной литературой (например, романы В. А. Обручева)⁷³.

В связи с философией следует учитывать, какую роль она играет в конкретном тексте – роль науки или формы общественного сознания. В первом случае тексты относятся к собственно научному субстилю (так же, как трактаты по физике, биологии, лингвистике и др.), во втором – к научно-философскому субстилю, где строгая наука сочетается с эссеистикой, свободным рассуждением. Примеры последнего – философские произведения М. М. Бахтина. К научно-философскому субстилю не относится публицистическая или художественная эссеистика (например, многие сочинения Ф. Ницше

⁷¹ Учитывая то, что, как было отмечено выше, любой из текстов может быть реализован в разной форме (например, лекция – записана, прочитана и даже напечатана в составе учебного пособия; *при этом текст претерпевает трансформации*), мы указываем лишь основные, наиболее типичные для каждого жанра формы речи.

⁷² См.: Амвросова, С. В. Многоголосое слово в научном тексте / С. В. Амвросова // Вопросы стилистики: межвузовский сборник научных трудов. – Саратов, 1992. – Вып. 24. Текст и его компоненты.

⁷³ А. И. Горшков пишет, что научный стиль «не отгорожен ни от официально-делового и публицистического стилей, ни от языка художественной литературы и разговорного языка» (Горшков, А. И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика / А. И. Горшков. – М., 2000. – С. 271). Самое последнее замечание, пожалуй, проблематично.

или В. Розанова) или философская поэзия в чистом виде (поэмы Гесиода, «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше)⁷⁴.

К научному стилю, как было сказано, не относится паранаука, то есть лженаука. В наши цели не входит ее подробная характеристика – это тема для целых монографий и диссертаций. Но некоторые признаки все же назовем. Прежде всего это терминологические особенности. Во-первых, не используются традиционные термины данной науки, термины заимствуются в других науках, мистических, оккультных учениях, сочиняются автором. Во-вторых, в настоящей науке терминология иноязычного происхождения имеет греческие и латинские корни и аффиксы, лжеученые пользуются другими источниками – например, санскритом (*карма, мандала, прана, сомати, чакра* и т. п.). Есть и другие особенности: пренебрежение логикой и научной методологией, апелляция к «бытовому» мышлению,

⁷⁴ При неразличении этих двух трактовок философии возникают такие рассуждения – возможно, не лишённые тонкости, но всё же некорректные: «Русский язык. В какой степени русский язык может быть материалом для построения философской системы? Ответ прост: “В никакой”. Это принципиально “нефилософский” язык. Русский язык *мним*. Он постоянно раздваивается, “двусмыслится”, неуловимо перетекает из одной формы в другую, мнится. Слово “мнится”, мерцающее своей субъективностью и бесплотной неистинностью, есть самое русское слово. Мнимость как сомнительное мнение есть символ смутной призмы русской культуры и постоянной русской смуты. Сама манера письменной фиксации русской речи весьма сомнительна. Для русского человека характерно пристрастие к запятым. Ему очень важно как-то структурировать свою речь, разбить ее на ряд соподчиненных элементов. Но одновременно он органически неспособен на короткие фразы. Предложения все тянутся и тянутся, нанизываясь придаточными, причастными и деепричастными оборотами, вводными словами, словосочетаниями и предложениями. Как бы в ужасе перед этим разрастающимся потоком слов русский сыплет пригоршнями знаки препинания, но это, в свою очередь, лишь запутывает обрывки мыслей в безобразный лохматый узел. Если взять не фиксацию речи, а фиксацию мышления как такового, то тут картина еще хуже. Отсутствие стандартного ударения и стандартной интонации, бесконечные перескакивания членов предложения с места на место и масса различных окончаний, судорожно пытающихся связать рассыпающийся текст в единое целое – все это делает наш язык темным, аморфным и парадоксальным. Русская речь похожа на мед в сотах. Она сладко тягуча и одновременно пронизана пресными восковыми перегородками. Бердяев как-то в сердцах сказал: “Мое мышление интуитивное и афористическое. В нем нет дискурсивного развития мысли. Я ничего не могу толком развить и доказать”. Заметьте, это сказано не походя, а на склоне лет, в итоговом произведении (в “Самопознании”), то есть, конечно, не из кокетства. Но как же может *философ* так вот признаться в том, что он, в сущности, просто некомпетентен, так как не то что мысль какую-то развить, а два предложения вместе связать не может? И это сказал *Бердяев*, человек, который считается одним из умнейших людей России. О какой же “русской философии” может идти речь после этого?» (Д. Галковский. Бесконечный тупик). Автор, в сущности, не понимает, о чем у него идет речь – о философии как науке (она может успешно создавать на русском языке свою терминологию, как любая наука) или о философии как разновидности литературы. К науке философии Н. А. Бердяев, безусловно, отношения не имеет – как сам Д. Галковский и его кумир – В. Розанов.

«здравому смыслу»); отсутствие ссылок на ученых, авторитетных для данной науки, и ссылки на лжеученых (Е. Блаватскую и т. п.); нарушение чувства меры – в частности, слишком большое количество целей, задач, защищаемых тезисов. Лжеученый, во-первых, стремится поразить читателей грандиозностью своего труда, произвести впечатление полного переворота в науке; во-вторых, плохо знает предмет и считает себя первооткрывателем. Истинный ученый, напротив, хорошо разбирается в своем деле, в том числе знает труды предшественников, степень разработанности проблемы и сосредоточивается на тех вопросах, которые действительно требуют решения, поэтому не злоупотребляет количеством источников, цитат, защищаемых тезисов и т. п.

Языковые черты научного (научно-профессионального) стиля **Уровни формальной организации слова**

1) Фонетический уровень

а) в иноязычных словах:

– тенденция к произнесению предударных [о], [э] без качественной редукции: стиль *p[о]к[о]ко*, *c[’э]мантика* или даже *c[э]мантика** (здесь и далее знаком * отмечены признаки, типичные преимущественно для данного ФС и малохарактерные для других);

– тенденция к отсутствию палатализации согласных перед [э]: *[рэ]г[рэ]сс*, *[дэтэ]ктор**;

– имитация исконного произношения – особенно воспроизведение среднеевропейского [l] в музыкальных терминах*: *allegro*, *largo*, *lento* и др. То же самое можно сказать и об иноязычных терминах (например, филологических:

фр. *recit* текст рассказа

фр. *enjambement* в стихотворении: выход части предложения за пределы строки

contre-rejet в предыдущую

или

rejet в последующую нем. *Vorgeschichte* экспозиция литературного произведения) и фамилиях* – *Saussure, Sechehaye, Meillet, Bally*, то есть Соссюр, Сеше, Мейе, Балли. Впрочем, это можно воспринимать и как элемент жаргона ученых.

Слова произносятся четко, правильно (возможны только акцент и индивидуальные речевые дефекты – картавость, заикание, грассирование и т. п.).

Интонация главным образом повествовательная невосклицательная.

2) Словообразовательный уровень

В научно-профессиональном ФС используются иноязычные префиксы и префиксоиды (то есть морфемы, обладающие полузнаменательным значением и занимающие промежуточное положение между корнями и приставками) А- (= «не»: *асистемный*), А + первый согласный корня* (чаще всего некий результат: *акклиматизация, аннулировать*), АМБИ-* («меж»: *амбивалентность*), АМФИ-* («между»: *амфибия*), АНТИ- («против»: *античастица*), АРХИ-* («сверх»: *архисема*), АЛЛО-* («подобие»: *аллотропия, аллофон*), ДЕ(З)- («ликвидация»: *дегазация, дезактивация*), ИЗО-* («равный»: *изоколон*), ИМ* («в»: *имплантация*), И + первый согласный корня* (*имморализм, иннервация, инновация*); ИН-* («не»: *инвариантный*); ИНТЕР- («между»: *интертекст*), ИНТРО-* («в», «внутри»: *интродукция*), КВАЗИ-* («лже-», «почти»: *квазичастица, квазиоптика*), КАТА-* («расхождение, разложение, распад»: *катаболизм* – то есть диссимиляция), КО-* («вместе»: *координация*), КОН-* («совместность»: *конфиксация*, то есть префиксально-суффиксальный способ словообразования), МЕГА(ЛО)-* («крупный, огромный»: *мегаспора, мегалополис*), МЕТА-* («между», «через»: *метагалактика, метатекст*), МАКРО-* и МИКРО- («большой» и «малый» – *макромир, микромир*), О+ первый согласный корня* (какое-то отношение к «другому»: *окказиональность, оппозиция*),

ПАН-* («все-»: пантеизм), ПАРА-* («около»: паранаучный, паралингвистика), ПОЛИ-* («много»: полигамия), ПОСТ-* («после»: постмодернизм), ПРЕ*//ПРО-* («перед»: препозиция, пропозиция), ПРОТО-* («первенство»: протозоология – изучает простейших животных), ПСЕВДО- («лже»-: псевдоголос), РЕ- («вновь»: регенерация), СИН-* («со»: синхронный), СУПЕР- («сверх»: суперэлита – лучшие семена), СУБ-* («под», «около»: субморф, субтропики), ТЕЛЕ-* («далеко»: телеметрия), ТРАНС-* («за», «через»: транскрипция), ЭКВИ-* («равный»: эквивалентность), ЭКС-* «из»: экспирация), ЭКЗО-* и ЭНДО-* («вне» и «внутри»: экзобиология – наука о возможности жизни в космосе; эндоскопия) и некоторые другие.

Из суффиксов чаще других встречаются морфы, с помощью которых образуются абстрактные существительные: -АНИj // -ЕНИj (замерзание, сопротивление), -СТВИj- (следствие), -ОСТ’- (плотность), -(Е)НЦИj- (конвергенция) и т. п.: -ИЗАЦИj, -ФИКАЦИj (механизация, стратификация) и др., -ИЗМ-* (дарвинизм); из суффиксов конкретных существительных наиболее характерны -ТЕЛ’- (ускоритель) и -ИСТ- (дарвинист); можно отметить суффиксы -(О)ИД* («подобный»: сфероид), а также суффиксы, обозначающие классы веществ: -ИД-*, -ИТ-*, -АТ-* (сульфид, сульфит, сульфат), -ИН-* (сахарин), -АН-* (бутан), -ИЛ-* (бутил) и др.

Типичные суффиксы прилагательных (чаще относительных): -(ИЧ)ЕСК- (социалистический, фонетический), качественных: -АБЕЛЬН-* (семантика возможности: переменный), суффиксы причастий (болеутоляющее средство, сжатый воздух, комбинированный препарат пролонгированного действия, искомый результат, проникаемое вещество).

Для глаголов характерны суффиксы -(ИЗ)ИРОВА-* (функционировать, полемизировать), -(СТВ)ОВА- (соответствовать), постфикс -СЯ (фильтруется). Распространены причастные и малотипичны деепричастные формы.

Широко используются аффиксальные способы словообразования, сложение и неморфологические способы, особенно терминологическая субстантивация (*млекопитающие, пресмыкающиеся* и т. п.).

При образовании слов от иноязычных лексем мы нередко наблюдаем опрощение: *конус – конический*, а не «*конусический*», *полемика – полемизировать* и т. п.; или характерные чередования: *рефлекс // рефлексивный, хаос // хаотический, редуцировать // редукция* и т. п.

3) Морфологический уровень

Имена преобладают над глаголами. Из существительных превалируют конкретные и абстрактные.

Единственное число, как правило, выступает в плюральном значении – в описательных и определительных текстах, например:

Ж. Хокканен из Хельсинкского университета рассчитал, что масса животного, существующего в условиях земного тяготения (и не в воде, а на суше), не может превышать 100 тонн. Брахиозавр не дотянул до этого предела двух десятков тонн. Но, может быть, к нему еще ближе подойдет еще один супергигант, названный сейсмозавром, то есть ящером, сотрясающим землю.

А. М. Кондратов. Шанс для динозавра

Естественно, брахиозавр и сейсмозавр существовали не в единственном экземпляре. Единственное число в данном случае означает не «любой», а «типичный» брахиозавр и сейсмозавр. Однако если бы автор от описания этих динозавров перешел к повествованию об их повадках, то сменил бы единственное число на множественное. Так что предпочтение того или иного числа зависит не только от функционального стиля, но и функционально-семантического типа речи.

И, напротив, в научно-профессиональном ФС множественное число развивают существительные, как правило, его не имеющие в других случаях*: *кислоты, масла, плотности, температуры, шумы* и

др. – то есть вещественные или абстрактные существительные приобретают конкретное значение (или коннотацию).

У прилагательных в этом ФС качественность проявляется меньше, чем относительность (это не то же самое, что качественных прилагательных меньше, чем относительных). Формо- и словообразовательные возможности качественных прилагательных здесь ограничиваются (то есть не всегда можно образовать краткие формы, сравнительные степени, формы субъективной оценки, редупликаты, антонимы с *не-*, наречия на *-о* и *-е*), что говорит о сближении с относительными, а нередко и о переходе в этот разряд: например, «*гладкая бумага*» – «*гладкие мышцы*». Прилагательные при этом могут приобретать терминологическое значение и становиться частью фразеологического сочетания: «*гладкие мышцы*» – не «ровные», а «не имеющие поперечной исчерченности» (собственная семантика прилагательного утрачивается). Часто используются адъективы – причастия, перешедшие в прилагательные. Вот типичный текст:

КАМФОРА. С медицинской целью применяют правовращающую натуральную камфору, добываемую из камфорного дерева (...) либо синтетическую левовращающую, получаемую из пихтового масла, либо камфору рацемическую («равновесную» по своей молекулярной структуре.– А. Ф.). Белые кристаллические куски, или бесцветный кристаллический порошок, или спрессованные плитки с кристаллическим строением, легко режущиеся ножом и слипающиеся в комки. Обладает сильным характерным запахом и пряным, горьким, затем «охлаждающим» вкусом. Мало растворима в воде, легко – в спирте, эфире, хлороформе, жирных и эфирных маслах.

М. Д. Машковский. Лекарственные средства

В этом тексте есть несколько явно качественных прилагательных: *белые, бесцветный, сильный, характерный, пряный, горький. «Охлаждающий»* (вкус) ближе к качественным

прилагательным. Качественный смысл прилагательных *натуральная* и *синтетическая* не очевиден. Если они относятся к характеристике вещества, то, видимо, являются качественными. Если же это устойчивые номенклатурные наименования в классификации веществ, то они, скорее всего, относительные. Причем порядок слов в этих словосочетаниях различный: в первом случае (с качественным): *натуральная камфора*, во втором (с относительным) – *камфора натуральная*. То же самое, вероятно, относится к камфоре *рацемической*, а также *правовращающей* и *левовращающей*. *Жирные* в данном контексте – относительное прилагательное. Явно относительные прилагательные: *медицинская*, *камфорное*, *пихтовое*, *эфирные*, *кристаллический*. Как видим, формально относительных прилагательных здесь не больше, чем качественных, но относительность признака (то есть невозможность проявления с различной интенсивностью) выражается сильнее.

Краткие прилагательные, «в отступление от общей закономерности, русского языка, широко используются для выражения не временного, а постоянного свойства предмета, например: *Клетки бедны протоплазмой (...)*; *Третичные алкоголи (...)* *изомерны*⁷⁵.

Можно говорить о преобладании в данном ФС форм несовершенного вида у глаголов, а также о превалировании настоящего времени, которое употребляется в неопределенном значении: неактуальном *Волга впадает в Каспийское море*; *Земля вращается вокруг Солнца* – указание на общее свойство предмета вне связи с моментом речи) или абстрактном (*Имена собственные пишутся с прописной буквы = всегда следует писать*), предположительном (*Я не вбираю “ты” в себя, – я, напротив, сам вступаю в него. С. Франк. Непостижимое*). Иногда настоящее время употребляется вместо прошедшего (особенно в исторических и литературоведческих трудах). В философских сочинениях мы

⁷⁵ Кожина, М. Н. Стилистика русского языка / М. Н. Кожина. – М., 1977. – С. 167.

то и дело читаем: *Сократ говорит, Марк Аврелий пишет, Декарт утверждает, Кант полагает, Гегель учит* и т. п., хотя все они давно умерли. Настоящее время как бы оспаривает этот факт, «воскрешает» их: эти люди живут в своих книгах или идеях (как Сократ, от которого и книг не осталось).

Типичной чертой научно-профессионального ФС можно считать пассивный залог, выражаемый постфиксом (или суффиксом – у деепричастий) -СЯ или страдательными причастными формами (например: *химическое состояние наружной коры нашей планеты, биосферы, всецело (...) находится под влиянием жизни, **определяется** живыми организмами (В. И. Вернадский. Геохимическая энергия жизни в биосфере); (...) миграция атомов, **производимая** организмами, но генетически непосредственно не **связанная** с вхождением или прохождением атомов через их тело (В. И. Вернадский. Эволюция видов и живое вещество).*

В научном ФС (именно в научном, причем скорее в его архаическом варианте) и связанных с ним системах встречаются страдательные причастия настоящего времени, в том числе в краткой форме:

По формуле Канта, воровство **порицаемо**, потому что, ставши общераспространенным, оно сделает собственность невозможной; Возьмем другой пример, а именно – гнев. Он, бесспорно, вреден для здоровья и поэтому должен быть **обуздываем** в интересах лица, имеющего склонность приходить в гневное состояние. [Сильный гнев часто вызывает разрыв сосудов, сахарную болезнь, а иногда даже развитие катаракты] (*И. И. Мечников. Наука и нравственность*).

Этот фрагмент взят из текста, который можно считать не строго научным, а научно-философским и, возможно, научно-популярным (он предназначен для широкой, хотя и весьма образованной) аудитории (книга великого физиолога называется «*Этюды оптимизма*»). Краткие страдательные причастия настоящего времени выглядят архаичными.

4) Семантические уровни

а) Лексический уровень

Словарный состав ограничен (не количественно, а качественно: лексикон может быть очень богатым, но однотипным). Лексика терминологическая*, специальная* и общеупотребительная (все остальное – диалектизмы, жаргонизмы и т. п., вплоть до мата, возможно только в качестве объекта изучения). Термины и специальные слова имеют ограниченную сферу употребления, но у первых она шире. Термины употребляются в разных науках. Иногда они имеют разные смыслы (например, *ассимиляция народа* и *ассимиляция звука*), иногда одни и те же (например, слово *коррозия* в текстах по физике или химии; *прогресс* – в различных обществоведческих науках; *метафора* – в филологии, а также в эстетике и т. п.). Специальная лексика гораздо более закреплена за конкретной наукой или специальностью и не склонна к выходу за ее пределы. Слово *синхрофазотрон* может произнести любой человек, но со знанием дела его употребляют только физики. *Лейкоцитоз* – слово из медицинского лексикона, *феноптоз* – из биологического, *аббревиатура* – из лингвистического.

Фразеология в данном ФС основном специальная* или терминологическая (*прогрессивная ассимиляция**, *научно-техническая революция* и т. п.).

В научно-популярных текстах в сочетании с терминами-фразеологизмами⁷⁶ типичен оборот *так называемый*, который, по видимому, не характерен для собственно научных текстов. (Авторы

⁷⁶ Оборот *так называемый* указывает на то, что в ученом мире термин является общепринятым. Разумеется, эта оговорка может относиться и к отдельным словам, но, вероятно, чаще употребляется именно со словосочетаниями.

последних обращаются к коллегам, которые должны знать терминологию своей специальности.) Например:

Последние три десятилетия развивается так называемая **физика квантоворазмерных структур**. Потому что когда все эти изменения происходят на расстояниях, сравнимых по величине с длиной волны электрона в кристалле, то вы получаете еще массу новых дополнительных возможностей. И, как иногда я шучу, вы можете делать рукотворные искусственные атомы... **Так называемые “квантовые точки.”**

Ж. И. Алферов

В научном ФС высок удельный вес заимствованных слов греческого (*филология, метафора, амфибрахий* и др.), латинского (*ассимиляция, коррекция, рецепция, функция* и др.) происхождения или из других языков, хотя чаще всего с латинской первоосновой (*текст, дискурс, актант, нарратор* и др. – для филологии).

Крайне нежелательна полисемия, не поощряется синонимия. Мысли должны быть выражены максимально ясно, точно и поняты однозначно.

б) Уровень образности

На первый взгляд, по той же причине научной речи должны быть чужды образные средства, прежде всего метафоры. Об их неуместности в данном случае кто-то (Э. В. Ильенков?) очень удачно (и образно!) сказал: «Метафоры в науке – это трупный яд, просочившийся с кладбища поэзии». То есть поэзия от этих образов уже отказалась, они превратились в безвкусные штампы, а некоторые ученые по недоразумению их используют. Однако из этого следует только то, что ученый должен не злоупотреблять художественными средствами, а не вовсе отказываться от них. Метафоры весьма распространены в научных текстах, но их употребление специфично. Во-первых, это языковые метафоры, которые давно не воспринимаются как художественные образы: *волны, квадратный корень, ядро атома, связи* (экономические, политические,

межатомные и т. п.), *рынок, оборот товаров*, экономические *базис* и *надстройка* и т. п.

Во-вторых, настоящая наука – творческий процесс. Метафоры, сравнения и др. тропы, если они точны, помогают нам осознать подлинно оригинальные открытия, идеи, гипотезы. Таковы образы, ставшие классическими: *демон* Максвелла, *плазменный шнур* П. Л. Капицы; *королевский крокет* (из «Алисы в Стране Чудес») у Н. Винера как образ энтропии, *черный ящик* и др. По-видимому, более высок удельный вес таких тропов в гуманитарных науках: в литературоведении, культурологии, семиотике, социологии, психологии, философии.

В-третьих, ученые могут использовать традиционные, даже стереотипные метафоры – просто для удобства изложения материала:

Однако неверно думать, что у ребенка, уже прошедшего какой-то путь развития, своеобразный и непохожий на то, что мы видим у взрослого, нет никаких, хотя бы примитивных, форм нервно-психической деятельности, что он представляет собою **чистый лист бумаги**, постепенно заполняемый тем **текстом, который диктует жизнь**. Этот лист бумаги уже покрыт какими-то письменами, записанными на нем в первые недели и месяцы жизни ребенка, и начинает бурно заполняться ими с того времени, как постепенно наладилась связь ребенка с миром. **Только это – письмена на совсем другом языке, часто нам мало понятном, часто напоминающем язык давно умерший, язык примитивного человека.**

Л. Выготский, А. Лурия. Младенец и его мир

Обратим внимание на то, что талантливые ученые сначала берут очень тривиальный образ, но оригинально развивают его.

Наконец, особо талантливые ученые, особенно гуманитарии, получившие классическое образование, пользуются даже библейской символикой. Например, *Л. С. Выготский* так высказывается о «теории заражения»:

И в самом деле, как безотрадно было бы дело искусства в жизни, если бы оно не имело другой задачи, кроме как заражать чувствами одного – многих людей. Его значение и роль были бы при этом чрезвычайно незначительны, потому что в конце концов никакого выхода за пределы единичного чувства, кроме его количественного расширения, мы не имели бы в искусстве. Чудо искусства тогда напоминало бы **безотрадное евангельское чудо, когда пятью-шестью хлебами и двенадцатью рыбами была накормлена тысяча человек (...)** Здесь чудо только в количестве – тысяча евших и насытившихся, но каждый ел только рыбу и хлеб, хлеб и рыбу. И не то ли же самое ел каждый из них каждый день в своем доме без всякого чуда!

(...) Чудо искусства скорее напоминает **другое евангельское чудо – претворение воды в вино**, и настоящая природа искусства всегда несет в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство, и тот же самый страх, и та же самая боль, и то же волнение, когда они вызываются искусством, заключают в себе нечто сверх того, что в них содержится.

(«Психология искусства»)

Это слова атеиста, адресованные атеистам, но и выражающие уважение к «старой» культуре. Такие метафоры придают тексту благородство и значительность, но если употребляются уместно, со вкусом, если автор вообще не злоупотребляет ими.

Более подробно вопрос об образности научного стиля изложен в монографии С. С. Гусева «Наука и метафора» (Л., 1984).

5) Синтаксический и текстовый уровни

а) Синтаксический уровень

1. Под влиянием официально-делового ФС научные тексты обычно синтаксически стандартизованы: двусоставны, полны, в целом соблюдается прямой порядок слов.

2. При богатой осложненности, затрудняющей процесс чтения, в изобилии употребляются вводные слова и конструкции*,

направляющие читательское восприятие, не позволяющие потерять мысль.

Постоянно используются вводные слова и конструкции, а также предикативные единицы, выражающие модальные смыслы (уверенность, категоричность, предположение и т. п.): *Мы имеем право утверждать, что троглодитиды даже и не могли бы убивать, ибо им это запрещал жизненный инстинкт – абсолютный, не допускающий исключений* (Б. Ф. Поршнев. *О начале человеческой истории*); уточнения – как правило, в скобках: *Кажется, особенно легко устанавливаются отношения полуприрученности с ирбисом (снежным барсом), который, впрочем, и вообще никогда не нападает на человека. Попутно скажем, что в природе нет “диких” животных (ни хищных, ни травоядных) в обыденном смысле слова* (Б. Ф. Поршнев. *О начале человеческой истории*).

Логичность, связность выражены максимально.

3. «Некоторые словесные сочетания употребляются в научном стиле особенно часто и поэтому приобретают свойства оборотов-клише*: *анализ данных показывает; рассмотреть проблему; на основании приведенных фактов; из сказанного следует* и т. п.»⁷⁷

4. Строго соблюдаются правила цитирования*.

б) Текстовый уровень

У заглавий научных текстов есть некоторые особенности – например, в отличие от текстов художественных. Так, в последних может содержаться указание на жанр («*Песнь о Роланде*», «*Роман о Лисе*», «*Оптимистическая трагедия*», «*Старомодная комедия*» и т. п.), для научных сочинений это не типично, хотя до XIX в. были возможны компоненты «*рассуждение о...*», «*трактат о...*» и т. п. Литературные произведения могут иметь двойные заглавия с разделительным союзом: «*Двенадцатая ночь, или Что вам угодно*», «*Юлия, или Новая Элоиза*». Вторые компоненты заглавий чаще всего

⁷⁷ Крысин, Л. П. Научный стиль / Л. П. Крысин // Культура русской речи : энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева и др. – М., 2003. – С. 338.

имеют уточняющую функцию. В научных текстах употребляются конкретизирующие подзаголовки в скобках или после двоеточия, чаще всего: «к вопросу о...», «на материале...». Имена в составе заглавий даются, как правило, в этикетно полной форме в собственно научных текстах, в виде имен и фамилий или только фамилий – в других: например, в научно-философских, научно-популярных или научно-публицистических. Оформление имен зависит и от жанра – например, инициалы и фамилия – в статье или диссертации, имя и фамилия – монографии, причем эти формулировки могут меняться – в том числе в зависимости от этикетных стандартов в данную эпоху.

Эпиграфы чаще встречаются в научно-популярных или в научно-публицистических жанрах.

Научные тексты обычно тяготеют к трехчастной композиции: введение – основная часть – заключение. Существуют аспекты, как правило, отражаемые в этих частях: во введении – актуальность и новизна исследования, методология, методика, принципы, цель, задачи, теоретическая и практическая значимость, гипотеза, тезисы, апробация; в основной части – степень разработанности проблемы, собственная концепция с аргументацией, выводы по разделам и главам; в заключении – общие итоги и, возможно, перспективы дальнейшей работы. Не все эти элементы обязательны для всех жанров научной литературы, но в большинстве своем типичны для нее. Эти аспекты должны быть логически взаимосвязаны и взаимообусловлены. Например, цель обуславливает задачи, из гипотезы вытекают тезисы; все эти пункты соответствуют частным выводам, которые, в свою очередь, корреспондируют с итоговыми выводами – и все эти не должны дублировать друг друга лексически и семантически.

Научная статья может иметь различную структуру – например, цепевидную (каждое последующие высказывание вытекает из предыдущего); концентрическую (сначала делается некое общее утверждение, затем оно аргументируется и/или доказывается с разных

точек зрения, на разных примерах) и др. Структура более объемных текстов – диссертаций, монографий и т.п. – обычно бывает сложнее.

И, наконец, в научном стиле используются паралингвистические знаки, по крайней мере, двух видов:

а) графические (символические) – математические, физические, химические знаки;

б) иллюстративные – схемы, графики (индексирующие), рисунки, карты, фотографии (иконические).

Некоторые новые тенденции в научной речи

До сих пор речь шла о современном состоянии научного ФС, как будто он сразу возник в готовом виде и не изменялся. Однако, несмотря на свою консервативность и стандартность, он постоянно меняется. Научный язык в России стал формироваться в XVIII в., и ядро его в целом сформировалось в трудах М. В. Ломоносова, и процесс этот продолжается до сих пор.

В течение XX в. возникло немало «новых гречизмов», то есть греческие морфемы – в основном корни – использовались достаточно широко для создания новых терминов, которых в принципе не могло быть в эпоху Аристотеля: *атомная физика*, *космонавтика*, *криогеника* (физика низких температур), *тектология* (созданная А. Богдановым теория систем, прообраз будущей кибернетики), *кибернетика* (термин принадлежит М. Фарадею, но ввел его в широкий обиход Н. Винер), *синергетика*. Такие слова возникают и сейчас.

Тенденция современных наук, с одной стороны, к специализации, а с другой – к синтезу, образованию переходных и гибридных отраслей знания сказывается и на образовании соответствующих терминов (не всегда исключительно греческих): *геоморфология*, *палеоботаника* (изучение древних растений), *этнопсихология*, *психолингвистика*, *лингвогеография*. У Е. С. Кубряковой эта тенденция выхода науки и, соответственно, ее

терминологии за их собственные границы называется **экспансионизмом**.

В современной научной речи на уровне терминологии актуализуются не только греческие словообразовательные компоненты, но и мифологические (греческие, реже – латинские) образы – *кентавристика* (объединение научного рационального мышления с художественной интуицией), *клиометрия* (исторический, диахронический аспект науки – от имени музы истории Клио), у Л. Гумилева – *этническая химера* (искусственное или насильственное объединение несовместимых народов в общем государственном образовании) и др. Впрочем, такие слова существовали и раньше: *флора* (растительный мир, по имени богини цветов), *гелиобиология* (наука о влиянии Солнца на жизненные процессы на Земле, от имени Гелиоса – бога солнца); элемент *иридо-* со значением «радужная оболочка глаза» (*иридодиагностика*, *иридоциклит* и др.) – от имени богини радуги Ириды; названия химических элементов: *иридий*, *гелий*, *тантал*, *селен* и др.

Процесс социологизации науки отражается в терминосистеме, причем в целом ряде изменений, возникших или ставших распространенными сравнительно недавно. Таковы, например, следующие явления:

а) атрибутивные терминосочетания с существительным *социология* в именительном падеже с препозитивным определением, выраженным полным прилагательным: *политическая*, *промышленная*, *медицинская социология*, или с усеченной основой прилагательного, например, *психосоциология менталитета*;

б) термины, у которых в роли определений могут выступать существительные в родительном падеже, входящие в состав как простых (двухкомпонентных), например: *социология знания*, *возраста*, *профессий* и т. д., так и сложных (многокомпонентных) терминологических словосочетаний с существительным *социология*:

социология массовой коммуникации, массовых явлений, общественного мнения, международных отношений и др.;

в) составные многокомпонентные термины, включающие сложные прилагательные с усеченной основой суффиксального прилагательного *социальный*: *социально-групповые диалекты, социально-гуманитарные знания; социально-коммуникативная система; социально-политическая психология; социально-профессиональные цели; социально-психологические проблемы; социально-стилистический анализ языка; социально-экономическое развитие; социально-экспрессивная окраска слов; социально-языковое поведение людей в различных ситуациях и др.;*

г) составные многокомпонентные термины, включающие сложносокращенные прилагательные с первой усеченной основой *социо-* суффиксального прилагательного *социальный*: *социокультурная стратификация общества, социолингвистическая концепция языковой эволюции и др.;*

д) однословные членимые термины – существительные с первым усеченным компонентом *социо-* / *соц-* (от *социальный*): *социоадаптация, социоавтономизация, социолингвистика, социолингвист, социосемантика, социоохрана* и мн. др. со значением предмета, понятия, процесса, названного опорным словом и связанного с обществом и с жизнью людей в нем;

е) однословные членимые термины-существительные с первым усеченным компонентом *социо-* / *соц-* (от *социологический*): *социоопрос / соцопрос, социоисследование / социсследование* и др.;

ж) термины с интернациональным терминоподобием *соци-*, обозначающим «относящийся к обществу», например: *социетальный, социум, социализация, ресоциализация, социализированность* и др.⁷⁸ – и это еще далеко не всё.

⁷⁸ Шестак, О. В. Социологизация науки и ее отражение в терминологии / О. В. Шестак // Социальные варианты языка – III: Матер. всеросс. науч. конф. 22-23 апреля 2004 г. / отв. ред. О.С. Мышаева. – Нижний Новгород : Издательство НГЛУ, 2004.

Основные изменения происходят на словообразовательном и лексико-семантическом уровнях, тогда как грамматика научного ФС остается неизменной.

Резюме

1. Научно-профессиональный ФС входит в состав книжной речи.

2. Его основные коммуникативные черты – точность, однозначность, ясность, логичность, связность, богатство речи.

3. Он опирается на интеллектуальные аспекты речи, которым соответствуют адекватные средства языкового воплощения: терминология, абстрактные существительные, четкая синтаксическая организация (причинно-следственные отношения, описание процесса мышления) и др.

4. Научно-профессиональный ФС отличается значительной дифференцированностью, неоднородностью: естественные и гуманитарные науки обладают и специфической терминологией, и особыми грамматическими категориями и характеристиками и т. д. Субстили данного ФС тоже во многом не совпадают друг с другом.

5. Научно-профессиональный ФС широко открыт для контакта с другими ФС, но остается весьма консервативным и мало проницаемым для чужеродных стилистических компонентов.

6. Он продолжает развиваться и видоизменяться – главным образом, на лексико-семантическом и словообразовательном уровнях.

1.2.4. Официально-деловой функциональный стиль

При характеристике официально-делового функционального стиля (ОДС) используются материалы кандидатской диссертации Н. В. Егоровой «Лексико-семантические и стилистические особенности современных официально-деловых текстов» (Орск, 2009; научный руководитель – доктор филологических наук Флоря А. В.), а также статьи, написанные А. В. Флорей в соавторстве с Н. В. Егоровой.

Сфера функционирования ОДС – «административно-правовая деятельность и отношения между субъектами права: гражданами и государством, частными лицами и юридическими лицами, должностными лицами в той или иной организации, между юридическими лицами»⁷⁹. Искусство, философия, наука для него малоактуальны, идеология релевантна, религиозные аспекты типичны для церковной документации. Тематика – не ограничена, так как регулироваться государством могут все сферы действительности. Целеустановка текстов – сообщение с последующим побуждением к действию (то есть к исполнению предписаний). Основная функция – информативно-регулятивная. Каналы связи: печать, СМИ и другие (в целом – все возможные средства коммуникации). Адресаты – частный человек, коллектив, население страны, государственные деятели, общественные и политические организации (в том числе иностранные и международные). Адресанты – официальные лица, коллективы, организации, государственные структуры. Можно условно сказать, что тексты ОДС обладают «презумпцией анонимности»: даже если текст подписан, то чаще всего он имеет лишь номинального автора, который либо персонифицирует текст, составленный своими помощниками, либо пользуется готовыми языковыми клише. Этим обусловлена максимально объективная позиция текстов ОДС, в них отсутствует или ослабляется индивидуальное начало. Формы контакта – опосредованные, преобладают письменные и печатные тексты (различаются не способом материального закрепления текста, а степенью стандартизованности). Основная форма функционирования – письменная, возможна и устная – выступления государственных и общественных деятелей на торжественных собраниях, заседаниях, приемах (в данном случае используются элементы публицистического ФС, что ведет к отступлению от канонов). Преобладающие типы текстов – сообщение, описание.

⁷⁹ Радугин, А. А. Русский язык и культура речи : учебное пособие для высших учебных заведений / А. А. Радугин. – М., 2004. – С. 129.

Главные коммуникативные качества – правильность, точность, чистота, уместность.

Субстили ОДС: **собственно деловой** (приказы, объявления, служебные письма, резолюции, протоколы, обращения, справки, решения, доверенности, декларации, уведомления и другие), **дипломатический** (ноты, верительные грамоты, декларации, консульские конвенции, коммюнике, обращения, пакты, послания, статуты и другие), **юридический** (законы, хартии, реестры, основы законодательства, кодексы, уставы), **финансово-экономический** (прейскуранты, бизнес-планы, финансовые отчеты и другие), **инструктивный** (технические, медицинские и другие наставления, указания, инструкции, методические рекомендации, методические указания, нормативы, нормы, регламенты, рекомендации, технологии, правила, сборники инструктивно-методических материалов). Интерстили возникают чаще всего на стыке с наукой (как уже было сказано: официально-научный и научно-деловой) и языком СМИ.

Яркий пример делового квазистилия (то есть пародии на ОДС, а вернее, даже на канцелярит) – из булгаковского текста – справка, выданная котом Бегемотом бюрократу Николаю Ивановичу:

(...) не успел Николай Иванович опомниться, как голая Гелла уже сидела за машинкой, а кот диктовал ей:

– Сим удостоверяю, что предъявитель сего Николай Иванович провел упомянутую ночь на балу у сатаны, будучи привлечен туда в качестве перевозочного средства... поставь, Гелла, скобку! В скобке пиши “боров”. Подпись – Бегемот.

– А число? – пискнул Николай Иванович.

– Чисел не ставим, с числом бумага станет недействительной, – отозвался кот, подмахнул бумагу, откуда-то добыл печать, по всем правилам подышал на нее, оттиснул на бумаге слово “уплочено” и вручил бумагу Николаю Ивановичу.

М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита

Канцелярит

Для корректной лингвистической характеристики ОДС необходимо дифференцировать его от псевдостилия, субъязыка, на поверхностный взгляд, близкого к нему, а в действительности радикально ему противоположного и чуждого. Это языковая аномалия, «тяжкий недуг, от которого, по наблюдению многих, еще до сих пор не избавилась наша разговорная и литературная речь. Имя недуга – *канцелярит* (по образцу колита, дифтерита, менингита)»⁸⁰. Это слово ввел в лингвистический обиход К. И. Чуковский. Оно стало полноценным научным термином, хотя возникло как весьма точная метафора. Упомянутые К. И. Чуковским аналогичные слова с суффиксом *-ит-* (*колит, дифтерит, менингит*) – не просто болезни, а воспалительные заболевания. Они, во-первых, обычно порождаются внешними факторами, во-вторых, могут быть тяжелыми и даже хроническими, но не обязательно – безнадежными. Названия болезней с суффиксом *-ом-* (*карцинома, саркома, меланома*) – это наименования опухолей, часто злокачественных и смертельных, когда сами ткани организма патологически перерождаются.

Если развивать эту «медицинскую» метафору, то канцелярит – это и перерождение ОДС, гротескное преувеличение признаков, проявляющихся в нем умеренно, и навязывание ОДС чуждых ему признаков и тенденций функционирования.

Типичные языковые черты канцелярита:

1) тяготение к избыточности, многословию – в том числе к перифразам: *зеленый массив* вместо *лес* или *парк* и даже *отходы курительного процесса* вместо *окурки* (примеры К. И. Чуковского);

2) тавтология, плеоназмы;

3) употребление бессмысленных слов: *является* (подчеркиваем: только тогда, когда в этом слове нет необходимости: *Он является опытным руководителем*), *осуществляет(ся)*, *выступает*, *имеет место*, *отличается* (когда речь идет не об отличиях, а о типичных

⁸⁰ Чуковский, К. И. Живой как жизнь. Сочинения : в 2-х т. / К. И. Чуковский. – М., 1990. – Т. 1. – С. 571.

признаках: высказывание *Он отличается трудолюбием и добросовестностью* означает отсутствие этих качеств у остальных);

4) штампы (в советскую эпоху: *политически грамотен, морально устойчив* – по отношению к разным людям);

5) нестандартные аббревиатуры (*м/мать* – многодетная мать, *п/полковник* – подполковник);

6) эклектическое, не оправданное функционально смешение стилей;

7) как разновидность этой эклектики – курьезное сочетание «высокопарных» старославянских языковых элементов с приземленной, «бытовой» семантикой слов (приводимые К. И. Чуковским примеры: *крысонепроницаемость* или *обрыбление*);

8) злоупотребление архаизмами (*деяние, приискание, сокрытие*);

9) злоупотребление ненужными, неуместными заимствованными словами (*Один дачник во время прогулки в лесу заботливо спросил у жены: – Тебя не лимитирует плац? Обратившись ко мне, он тут же сообщил не без гордости: – Мы с женою никогда не конфликтуем!*⁸¹).

Примечательно, что К. И. Чуковский называет канцелярит *жаргоном*, то есть не считает его принадлежностью ОДС (точно так же, как жаргон в наиболее распространенном понимании этого термина – не принадлежность литературной профессиональной речи).

Отметим также, что К. И. Чуковский пишет о жаргонной природе канцелярита верно по существу, но не всегда последовательно, судя по некоторым фрагментам книги «Живой как жизнь». Приведем один из них, весьма обширный: «Помню, как смеялся А. М. Горький, когда бывший сенатор, почтенный старик, уверявший его, что умеет переводить с “десяти языков”, принес в издательство “Всемирная литература” такой перевод романтической сказки: “*За неимением красной розы, жизнь моя будет разбита*”. Горький указал ему, что канцелярский оборот “*за неимением*” неуместен в романтической сказке. Старик согласился и написал по-другому: “*Ввиду отсутствия*

⁸¹ Чуковский, К. И. Живой как жизнь. Сочинения : в 2-х т. / К. И. Чуковский. – М., 1990. – Т. 1. – С. 575.

красной розы жизнь моя будет разбита», чем доказал полную свою непригодность для перевода романтических сказок. Этим стилем перевел он весь текст: «Мне нужна красная роза, и я добуду себе *таковую*». «А *что касается* моего сердца, то оно отдано принцу». «*За неимением*», «*ввиду отсутствия*», «*что касается*» – всё это было необходимо в тех казенных бумагах, которые всю жизнь подписывал почтенный сенатор, но в сказке Оскара Уайльда это кажется бездарною чушью. Поэтому книжка «Деловые бумаги» была бы еще лучше, еще благодетельнее, если бы ее составитель обратился к детям с таким увещанием: – Запомните раз навсегда, что рекомендуемые здесь формы речи надлежит употреблять исключительно в официальных бумагах. А во всех других случаях – в письмах к родным и друзьям, в разговорах с товарищами, в устных ответах у классной доски – говорить этим языком воспрещается»⁸². Автор, сам того не замечая, допускает принципиальные ошибки. Например, обороты *за неимением*, *ввиду отсутствия*, *что касается* не *кажутся*, а *являются* «бездарною чушью», причем не только в сказке Оскара Уайльда, но даже «в тех казенных бумагах, которые всю жизнь подписывал почтенный сенатор», – их даже там едва ли можно считать «необходимыми» (по крайней мере, *ввиду отсутствия*). Кроме того, канцеляризмы нельзя «рекомендовать» для употребления в официальных бумагах. Этот пример показывает, что сам автор теории канцелярита, смешивает два понимания канцелизмов – во-первых, как элементов бюрократического жаргона, нежелательных в любых ФС и любых текстах (нарушение коммуникативных требований точности и ясности); во-вторых, как элементов нормального ОДС, неправомерно распространяемых на другие ФС (нарушение коммуникативного требования уместности).

В отличие от ОДС, канцелярит не функционален, а точнее, ущербно или негативно функционален – то есть он затрудняет передачу информации, а иногда искажает ее, превращая в *дезинформацию*. К. И. Чуковский говорит об этом, затрагивая

⁸² Там же. – С. 574-575.

этический аспект: «Уводя нашу мысль от реальностей жизни, затуманивая ее мутными фразами, этот жаргон был по самому своему существу – **аморален**. Жульнический, бесчестный жаргон. Потому что вся его лексика, весь его синтаксический строй представляли собою, так сказать, дымовую завесу, отлично приспособленную для сокрытия истины. Как и все, что связано с бюрократическим образом жизни, он был призван служить беззаконию. Вспомним хотя бы казенную бумагу, название которой воспроизводится Герценом: “Дело о потере неизвестно куда дома волостного правления и об изгрызении плана оною мышами”. Конечно, и сама по себе отвратительна формула этого чиновничьего жаргона: эта “потеря неизвестно куда”, это “изгрызение плана”, но в тысячу раз отвратительнее то, что крылось за этим жаргоном. Ведь дело шло о чудовищной краже: в городе среди бела дня на глазах у всех жителей был похищен огромный дом, и, чтобы упрятать следы преступления, чиновники уничтожили те чертежи, на которых был изображен этот дом, и свалили свою вину на ни в чем не повинных мышей. Такие воровские дела сплошь и рядом скрывались в ту пору за дымовой завесой канцелярского жаргона»⁸³.

К. И. Чуковский отмечает проникновение канцелярита в разные речевые сферы и ФС – например, в разговорную речь: «знакомая уборщица, кормившая голубей на балконе, вдруг заявила в сердцах: – Энти голуби – чистые свиньи, надо их отседа *аннулировать!* Фраза чрезвычайно типичная. *Аннулировать* мирно уживается в ней с *отседа* и *энти*»⁸⁴.

Канцелярит мигрирует и в другие сферы – литературную и научную. «Сплошь и рядом встречаются люди, считающие канцелярскую лексику коренной принадлежностью подлинно литературного, подлинно научного стиля. Ученый, пишущий ясным, простым языком, кажется им плоховатым ученым. И писатель,

⁸³ Чуковский, К. И. Живой как жизнь. Сочинения : в 2-х т. / К. И. Чуковский. – М., 1990. – Т. 1. – С. 585.

⁸⁴ Там же. С. 577.

гнушающийся официозными трафаретами речи, представляется им плоховатым писателем»⁸⁵.

Основная функция канцелярита в таких случаях – создание иллюзии коммуникативной полноценности и респектабельности текста: «Статья или книга может быть в научном отношении ничтожна, но если общепринятые, простые слова заменены в ней вот такими бюрократически закругленными формулами, ей охотно отдадут предпочтение перед теми статьями и книгами, где снег называется снегом, дождь – дождем, а мокрая почва – мокрой (...) И “научность” и “литературность” мерещится многим именно в этом омертвелом жаргоне. Многие псевдоученые вменяют себе даже в заслугу такой тяжелый, претенциозно-напыщенный слог»⁸⁶.

Общее резюме К. И. Чуковского: «Но хотя в иных случаях сосуществование стилей и может показаться забавным, примириться с ним никак не возможно, ибо в стихию нормальной человеческой речи и здесь врывается все та же канцелярия»⁸⁷.

Для нас в концепции канцелярита особенно существенно следующее.

1) К. И. Чуковский рассматривает канцелярит прежде всего как неуместное распространение ОДС (особенно худших его образцов) в чуждые ему коммуникативные сферы. Итак, для К. И. Чуковского канцелярит – это а) плохой ОДС, но все же ОДС; б) как правило, применяемый не по прямому назначению. К. И. Чуковский пишет, что соответствующие слова и обороты недопустимы в науке или художественной литературе, но уместны и даже необходимы в деловых документах.

2) В нашей работе канцелярит трактуется иначе. Это не разновидность ОДС, а извращенное, доведенное до абсурда представление о нем (псевдостиль ОДС). Канцелярит лишь поверхностно напоминает ОДС, отличаясь от него по существу.

⁸⁵ Там же. С. 579.

⁸⁶ Там же. С. 580.

⁸⁷ Чуковский, К. И. Живой как жизнь. Сочинения : в 2-х т. / К. И. Чуковский. – М., 1990. – Т. 1. – С. 577.

3) Как и ОДС, канцелярит не ограничивается областью деловой документации, но направления взаимодействия этих субъязыков с другими речевыми сферами противоположны. Канцелярит, будучи маргинальным, неорганичным для деловой речи, стремится выйти за ее пределы – в научную (а чаще – в псевдонаучную), разговорную, рекламную речь, СМИ и художественную (вернее – псевдохудожественную) литературу. Такое распространение во внешние сферы возможно и для ОДС, но для него более характерна противоположная тенденция: он принимает в себя – обычно в качестве диффузных – элементы научной, публицистической, художественной и разговорной речи.

4) В стилистической системе канцелярит и ОДС квалифицируются по-разному. Канцелярит сам по себе является псевдостилем и остается им при выходе за рамки деловой речи. При взаимодействии ОДС с инородными элементами возможны два варианта:

а) если ОДС составляет лингвистическую основу текста, в который включаются отдельные инородные элементы, то последние мы будем квалифицировать как диффузные в рамках одного ФС – официально-делового;

б) если текст создается на грани разных функциональных стилей, то мы имеем дело с *интерстилем* – промежуточной системой, для которой элементы, не относящиеся к ОДС, уже не будут диффузными, чужеродными. Такими интерстилями чаще всего бывают: научно-деловой и официально-научный, публицистико-деловой и официально-публицистический (в зависимости от преобладающего компонента, которому соответствует вторая часть названия интерстиля).

5) Канцелярит, будучи патологией сам по себе, в еще большей степени аномален при проникновении в другие речевые сферы (хотя и сама стилистическая эклектика органична именно для канцелярита). В свою очередь, для ОДС включение инородных диффузных

элементов естественно и нормально, поскольку этот стиль может регулировать самые разнообразные виды человеческой деятельности.

б) Канцеляриту свойственна ущербная или негативная функциональность: он не способствует передаче информации, затрудняет этот процесс или искажает информацию (в этом – по К. И. Чуковскому – иногда и состоит его основное назначение). Картины взаимодействия канцелярита и ОДС с другими речевыми сферами различны. Канцелярит затемняет или разрушает смысл научных, публицистических и других текстов. Напротив, грамотно построенные и семантически корректные тексты ОДС (или интерстилей, включающих ОДС) становятся более конкретными и коммуникативно полноценными за счет включения инородной лексики – прежде всего научной терминологии.

Итак, канцелярит – это псевдостилевой феномен, проникающий, главным образом, в виде разрозненных вкраплений, во все функциональные стили и отличающийся от ОДС понижением функциональности, шаблонностью, многословием, речевыми излишествами, стилистической эклектикой и неоправданной эмотивностью.

Для официально-деловых текстов типичен общий стилистический парадокс: сочетание конкретности и определенности с расплывчатостью. Эти крайности как будто оттеняют или уравнивают друг друга. С одной стороны, используются точные даты, цифры, наименования; с другой – «осторожные», «взвешенные» формулировки, тенденция к замене видовых наименований родовыми – гиперонимами (*дом – здание* или *строение*, *автомат – оружие*), к широкому употреблению местоимений (*некий, некоторый*) и близких к ним, «проминализированных» прилагательных (*известный, определенный*), безличных и безлично-инфинитивных формулировок

(считается, необходимо признать и другие), утверждения через отрицание (например, *Министерство не возражает...*)⁸⁸ и другие.

1. В официально-деловом ФС мало специфических лексем, однако и нейтральных элементов почти нет. Стилистической значимостью обладает сам *строй текста*.

2. Канцеляризмы *не являются* элементами данного ФС. Они аномальны для него.

Главные требования к официально-деловому ФС:

- рациональная стандартность;
- простота, точность, исключение двусмысленности;
- чистота;
- компактность подачи материала.

Охарактеризуем языковые особенности официально-делового ФС на лексическом, словообразовательном, морфологическом и синтаксическом уровнях, отмечая при этом интегральные и дифференциальные признаки:

а) *Фонетические* особенности релевантны только при официальном озвучивании документов по радио и телевидению: соблюдение орфоэпических норм, ровная интонация, риторическая просодия.

б) *Лексика* характеризуется отсутствием эмоционально окрашенных слов, просторечий, диалектизмов, поэтизмов, устаревших слов, состав неологизмов ограничен, это главным образом термины, по той или иной причине вошедшие в относительно широкое употребление. Точнее, принято считать, что ОДС несовместим с экспрессивностью и образностью – например: «Нормы закона формулируются по возможности короткими фразами, четкими, доступными для понимания словами. Не допускается употребление устаревших и многозначных слов и выражений, образных сравнений,

⁸⁸ Культура устной и письменной речи делового человека : справочник. Практикум [Электронный ресурс]. – 4-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2000. – Режим доступа : <http://www.grammar.ru>.

эпитетов, метафор»⁸⁹. Но, как мы увидим далее, этот принцип соблюдается далеко не всегда.

К наиболее ярким лексическим слоям ОДС относятся:

а) **термины и профессионализмы** в соответствии с тематикой и содержанием служебных документов; в первую очередь – это термины юридические, дипломатические и бухгалтерские (*импорт, контракт, просрочка, надбавка, предложение, спрос*);

б) **нетерминологические слова**, употребляющиеся преимущественно в административно-канцелярской речи (*надлежащий, должный, вышеуказанный, нижеподписавшийся, препровождается, настоящий = этот*)⁹⁰;

в) **имена существительные – названия людей по признаку**, обусловленному каким-либо действием или отношением* (*квартиросъемщик, свидетель, наниматель, истец, ответчик*); существительные, обозначающие должности и звания, употребляются в деловой речи только в форме мужского рода (*свидетель Федорова, работник милиции Савельева, профессор Емельянова*);

г) **отглагольные существительные** – среди них особое место занимают существительные с префиксом **не-** (*неисполнение, ненахождение, невыполнение, несоблюдение, непризнание*)⁹¹.

Уточним некоторые детали. Итак, для ОДС типично включение в него различных терминов – юридических (*аренда, валидация, хищение*), банковских (*авизо, актив, гудвил*), общеэкономических (*акциз, аусортинг*). Иные термины – медицинские (*гельминты, энтеробиоз*), технические (*блок питания, бета-излучение, винчестер*) – существуют в его составе как диффузные элементы: они могут включаться в официально-деловые тексты, но не становятся

⁸⁹ Законодательная техника : научно-практическое пособие / Л. Ф. Апт, Н. А. Власенко, В. Б. Исаков и др. ; под ред. Ю. А. Тихомирова. – М. : Городец, 2000. – С. 268.

⁹⁰ Такие слова встречаются также в научной речи. Употреблялись они и в публицистике – например: *Но, чтобы недалеко ходить, ссылаюсь для образчика на вышеупомянутое мнение Базарова, что наука это вздор, а есть только науки (Н. К. Михайловский. О Тургеневе)*, но сейчас в этом ФС они воспринимались бы как анахронизмы.

⁹¹ Культура устной и письменной речи делового человека : справочник. Практикум [Электронный ресурс]. – 4-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2000. – Режим доступа : <http://www.grammar.ru>.

принадлежностью самого ОДС. В этом стиле важное место занимает пласт номенклатурной лексики*. К ней относится номенклатура наименований: *ООО «Экспертиза собственности», АООТ «Челутайлес», ГТК (Государственный таможенный комитет РФ), ГАК (Государственный антимонопольный комитет РФ), комиссия по трудовым спорам, комитет по независимой оценке результатов исследования;* должностей: *медиа-байер, контент-менеджер, мерчендайзер, креативный директор* и другие.

Степень обобщенности и абстрактности основной стилеобразующей лексики по отношению к научному ФС является интегральным признаком (то есть сближает эти стили), по отношению к другим ФС – дифференциальным.

М. В. Колтунова отмечает, что «однородность стилистической окраски лексики деловой письменной речи достигается за счет высокой частотности так называемой процедурной лексики, представляющей в тексте документа конкретное действие, предмет или признак в официально-правовой интерпретации: *нарушение трудовой дисциплины (...), нести ответственность (...)*. Процедура представления связана не только с предпочтением обобщенной семантики, предпочтением родовых лексем видовым (...), но и с тяготением к расчлененным понятиям как действий, так и предметов: *производить расчет – рассчитываться, торговый процесс – торговля, денежные средства – деньги*. Термины и процедурная лексика составляют опорную, стилеобразующую лексику языка документов, составляющую по отдельным жанрам от 50 до 70% всех словоупотреблений. Важнейшей особенностью процедурной и терминологической лексики является то, что слово используется в тексте в одном возможном значении»⁹².

Специфически проявляется и заимствованная лексика. Если, например, в научном ФС преобладают термины греческого и латинского происхождения, то в ОДС – американизмы. Впрочем, от

⁹² Колтунова, М. В. Деловое общение : нормы, риторика, этикет : учебное пособие для вузов / М. В. Колтунова. – Изд. 2-е, доп. – М. : Логос, 2005. – С. 81-82.

них могут образовываться слова с греческими и латинскими префиксами (см. далее).

На фразеологическом уровне, помимо перифраз, часто встречаются устойчивые словосочетания атрибутивно-именного типа: *единовременное пособие, вышестоящие органы, установленный порядок, предварительное рассмотрение*⁹³.

в) В сфере словообразования ОДС характеризуется использованием обще книжных аффиксов. В текстах встречаются слова с иноязычными префиксами и префиксоидами (то есть морфемами, обладающими полузнаменательным значением и занимающими промежуточное положение между корнями и приставками), – чаще всего это лексемы и термины, заимствованные из научного ФС: *апатрид, антидемпинг, бипатрид, демаркация, дезавуировать, инкриминировать, интеракционализм, инфраструктура, квазисудебный, координация, макроэкономика, микроэкономика, оппозиция, псевдоэкспорт, ревальвация, субаренда, суперарбитр, транснациональный, экстерриториальность* и другие.

Как и в научном ФС, часто встречаются суффиксы абстрактных существительных: -ЕНИj- (*принуждение, претворение, распределение*), -СТВИj- (*следствие*), -ОСТ'- (*обязанность, важность, доказательность*); из суффиксов конкретных существительных наиболее характерны -ТЕЛ'- (чаще со значением лица: *доверитель, завецатель, преследователь, изобретатель, подстрекатель*) и -ИСТ- (*криминалист, прогнозист*). Типичные суффиксы прилагательных (чаще относительных): -(ИЧ)ЕСК- (*диагностический, статистический*), причастные суффиксы (*скрытое манипулирование, избираемый орган, привлекаемое лицо, предусмотренные правила*);). Для глаголов характерны суффиксы -ИРОВА- (*администрировать, гарантировать, документировать, премировать, финансировать*), -(СТВ)ОВА- (*адресовать,*

⁹³ Культура устной и письменной речи делового человека: справочник. Практикум [Электронный ресурс]. – 4-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2000. – Режим доступа : <http://www.grammar.ru>.

арендовать, председательствовать, соответствовать, хозяйствовать), постфикс -СЯ (*адаптироваться, выплачивается, осуществляется, предоставляется, подвергается*).

Широко используются морфологические способы словообразования, в том числе сложение (*трудоспособный, самоуправление, правоспособность, налогоплательщик*); неморфологические способы (сращение: *вышеперечисленные, вышеуказанный, вышеупомянутый, нижеследующий, нижеподписавшийся, многоуважаемый*; субстантивация, как правило, относящаяся к соционимам: *обвиняемый, осужденный, подозреваемый, потерпевший, служащий*).

Более распространенным, по сравнению с другими ФС, морфологическим способом словообразования является аббревиация: *ГКВТП* (Государственный комитет по военно-технической политике), *КФМ* (Комитет по финансовому мониторингу), причем выбираются стандартизированные варианты: например, не просто «*ОГТИ*», а «*ОГТИ (филиал) ГОУ “ОГУ”*», то есть Орский гуманитарно-технологический институт (филиал) государственного образовательного учреждения “Оренбургский государственный университет”». Эта особенность – дифференциальный признак ОДС. Аббревиатур немало среди терминов: *АСКР* (автоматизированная система контроля режима секретности), *ГС* (гармонизированная система описания и кодирования товаров), *ИИИ* (источник ионизирующего излучения). Сокращению подлежат не только термины, но и наименования организаций: *ВМО* (Всемирная метеорологическая организация), *БМР* (Банк международных расчетов), *ВОИС* (Всемирная организация интеллектуальной собственности), их структурных подразделений: *ЦТО* (Центр таможенного оформления), *ОФТК* (отдел фактического таможенного контроля), *ОТП* (отдел таможенных платежей); некоторых правовых актов: *НК РФ* (Налоговый кодекс РФ), *ЗК РФ* (Земельный кодекс РФ), *АПК РФ* (Арбитражный процессуальный кодекс); предприятий – с указанием на форму собственности: *АО* (акционерное

общество), *ОАО* (открытое акционерное общество), *ТОО* (товарищество с ограниченной ответственностью); сборов – с указанием на налогооблагаемую базу: *НДПИ* (налог на добычу полезных ископаемых), *НДС* (налог на добавленную стоимость), *НДФЛ* (налог на доходы физических лиц).

г) *Морфологические* признаки:

1) В текстах ОДС много конкретных существительных, обеспечивающих точность формулировок правовых норм и адекватность их понимания, а также собирательных (*имущество, оружие*; к собирательным приближаются конкретные, употребляемые во мн. ч., типа «*граждане*»).

2) Единственное число в значении множественного употребляется практически во всех документах законодательного субстиля («*перечень экстренных оперативных служб, вызов которых круглосуточно и бесплатно **обязан** обеспечить **оператор** связи **пользователю** услугами связи*»).

3) Велика доля существительных адъективного склонения (*военнослужащий, дневальный, обучающийся, опекаемый, учащийся*).

4) Имена существительные в договорах употребляются как собственные, когда означают субъекты и объекты соглашения, например: *Заказчик, Подрядчик* и даже *Услуги*.

5) Из прилагательных преобладают относительные (*жилищное законодательство, гражданское судопроизводство, надзорная инстанция, общественные объединения*).

6) В инструктивном субстиле типично употребление глаголов в форме настоящего времени со значением предписания: «(...) *высшие должностные лица указанных субъектов Российской Федерации **определяют** уполномоченных должностных лиц (...), которые **организуют** работу и обеспечивают вручение медали в соответствии с настоящей Инструкцией*».

7) Наряду с глаголами в форме настоящего времени, в текстах ОДС (чаще собственно делового и законодательного субстилей)

используются инфинитивы: **«Утвердить прилагаемый Административный регламент»** и другие.

8) Распространен пассивный залог, выражаемый возвратными глаголами (**«Взаимозависимыми лицами для целей налогообложения признаются физические лица и (или) организации»**) или страдательными причастиями: *отношения, регулируемые законом; сделки, совершенные с нарушением правил; организации, финансируемые из бюджетных средств*. **Страдательный залог** при необходимости должен подчеркнуть факт совершения действия (*оплата гарантируется; предложение одобрено; документация возвращена*). **Действительный залог** употребляется, когда необходимо указать конкретное лицо или организацию как субъект юридической ответственности (*Завод “Электросталь” срывает поставку сырья; Руководитель кооператива не обеспечил соблюдение норм техники безопасности*).

9) Часто употребляются обороты – причастные (**«Общее собрание акционеров каждого общества, участвующего в слиянии, принимает решение по вопросу о реорганизации каждого такого общества в форме слияния, включающее в себя утверждение договора о слиянии...»**) и деепричастные (**являясь ответственным лицом; находясь в состоянии сильного душевного волнения**).

д) Синтаксические особенности:

1) Синтаксис ОДС характеризуется прямым порядком слов и двусоставностью, что связано с требованиями, предъявляемыми данному ФС: логичностью, последовательностью, точностью изложения мысли.

2) Распространены односоставные – определенно-личные (*Прошу разрешить...; Считаю целесообразным...*), безличные и безлично-инфинитивные (*Считается...; Необходимо признать...*) предложения.

3) Типична тенденция к перифрастическим заменам, а точнее, к замене глагольного сказуемого сочетанием вспомогательного

глагола с существительным, называющим действие: «Суд (...) **осуществляет руководство процессом**» (впрочем, это едва ли следует считать достоинством ОДС и более подходит для канцелярита). Чаще всего встречаются и **«расщепленные» сказуемые** (*оказать помощь, произвести реконструкцию, провести расследование*) в отличие от параллельных им глагольных форм (*помочь, реконструировать, расследовать*)⁹⁴ – эта особенность тоже не украшает ОДС и скорее относится к канцеляриту.

4) В составных (как правило, глагольных) сказуемых используются модальные слова и обороты: *должен, обязан, следует, имеет право* («Стороны **должны предоставлять...**», «Работодатели **обязаны проинформировать...**», «...данные работника **следует получать** у него самого», «Персональные данные оценочного характера работник **имеет право дополнить...**»).

5) Для ОДС характерно употребление производных предлогов, закрепленных за определенной падежной формой: Р. п.: *в отношении, в сторону, со стороны, в продолжение, во избежание, в сопровождении, в целях, по причине, за счет, в течение, независимо от, впредь до, касательно, насчет, относительно, по мере, по линии, вследствие, ввиду, в силу, при посредстве, на основании, в области, в деле*; Д. п.: *благодаря, вопреки, согласно, сообразно, соответственно, в отношении к, применительно к*, Т. п.: *в связи с, сообразно с* и другие.

6) Встречаются **«нанизывания» родительного падежа** в цепочке имен существительных (*...для применения мер общественного воздействия; ...в целях широкой гласности работы органов государственного контроля*)⁹⁵, которые, впрочем, более органичны для канцелярита.

7) Типична формула **«осторожного» утверждения через отрицание**, когда адресат санкционирует административные действия.

⁹⁴ Культура устной и письменной речи делового человека : справочник. Практикум [Электронный ресурс]. – 4-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2000. – Режим доступа : <http://www.grammar.ru>.

⁹⁵ Там же.

Инициатива этих действий исходит не от адресата (*Министерство не возражает..., Коллегия не отклоняет..., Ученый совет не отвергает...*)⁹⁶.

8) В ОДС нередки причастия и причастные обороты, причем не одиночные (*«В случае отсутствия нормы процессуального права, регулирующей отношения, возникшие в ходе гражданского судопроизводства, федеральные суды общей юрисдикции и мировые судьи (далее также – суд) применяют норму, регулирующую сходные отношения»*), а также деепричастные обороты – чаще одиночные, как правило, с обстоятельственными коннотациями (*«Залогодержатель вправе пользоваться переданным ему предметом залога лишь в случаях, предусмотренных договором, регулярно представляя залогодателю отчет о пользовании»*, *«(...) право собственности на новую вещь приобретает лицо, которое, действуя добросовестно, осуществило переработку для себя»*, *«Однородными признаются товары, которые, не являясь идентичными, имеют сходные характеристики и состоят из схожих компонентов»*).

9) Простоту или сложность синтаксиса определяет отнесенность документа к тому или иному субстилю.

Квазириторика

К сложным вопросам функциональной стилистики следует отнести квалификацию традиционных выступлений государственных деятелей. Эти тексты официальной риторики, на первый взгляд, принадлежат к ораторскому субстилю публицистического функционального стиля. Но мы называем такую деятельность **квазириторикой**, то есть риторикой ущербной, неполноценной, с латинским префиксоидом *quasi-* («якобы», «как будто»), который соответствует значениям «мнимый», «не настоящий», «почти», «близко». Речи государственных лиц редко бывают шедеврами ораторского искусства. Лица, озвучивающие их, как правило, могут

⁹⁶ Культура устной и письменной речи делового человека : справочник. Практикум [Электронный ресурс]. – 4-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2000. – Режим доступа : <http://www.grammar.ru>.

считаться лишь номинальными авторами. Тексты пишутся спичрайтерами, обладающими скорее профессионализмом, чем ораторским талантом. Эти тексты содержат формальные риторические приемы (весьма элементарные и неизобретательные), и с языковой точки зрения они ближе к канцелярской (даже не деловой), чем к ораторской речи. Риторические повторы в них приближаются к тавтологии, лексика не отличается разнообразием – последняя проявляется в стилистической эклектике: в широком употреблении стандартных канцелярских формулировок, разговорных слов и выражений, публицистических штампов, а также крылатых выражений и цитат (чаще всего неточных), становящихся клише («*дорога к храму*», «*В России две напасти – дороги и дураки*»). Спичрайтеры и политики, произносящие речи, далеко не всегда знают источники цитат и употребляют обтекаемые формулировки – чаще всего «*как сказал поэт*». В особо курьезных случаях чужие афоризмы приписываются озвучившим их ораторам. Самый яркий пример: фраза «*Хотели как лучше, а получилось как всегда*» принадлежит не В. Черномырдину (возможно, взято у С. Витте, встречается у П. Кропоткина).

Отметим основное:

- 1) квазириторика – гибридное интерстилевое, чаще всего эклектическое, образование на рубеже ораторского субстиля публицистического ФС и официально-делового стиля, а также канцелярита;
- 2) риторический субстрат в ней проявляется меньше, чем официально-деловой или канцелярский;
- 3) квазириторика тяготеет к тавтологическим повторам – особенно семантически опустошенных слов;
- 4) для квазириторики типичны штампы, делающие банальной ее образность и снижающие экспрессивность;
- 5) в целом она малофункциональна и малоинформативна.

1.2.5. Публицистический функциональный стиль

При характеристике данного стиля использованы материалы кандидатских диссертаций Е. Г. Липатовой и Л. В. Писаренко (научный руководитель – А. В. Флоря), а также статей в соавторстве.

Сферы использования данного ФС – общественно-политическая. Среда функционирования – преимущественно светское общество. Идеологический и религиозный аспекты релевантны. Основная тематика: политические, экономические, культурно-этические вопросы. Основные функции – получение, сохранение и передача знания. Адресанты речи – журналисты, общественные деятели, ученые, деятели культуры, частные лица. Адресаты – специалисты в различных областях знания, общество в целом. Формы контакта – прямая и опосредованная (прежде всего книгами и т. п.). Формы речи – устная, письменная, печатная. Основные типы текстов – повествование, описание, рассуждение.

Каналы связи – средства массовой информации, включая Интернет; формы контакта – опосредованная и прямая, формы речи – письменная и устная (видимо, речь электронных СМИ следует распределить между ними, в зависимости от жанра, – но тяготеет она к упорядоченной устной форме), монологическая и диалогическая. Субстили публицистического ФС: газетно-публицистический (жанры: передовая статья, репортаж, очерк, фельетон, заметка и др.), критический, политико-публицистический (манифесты, программные документы партий), ораторский (речь)⁹⁷.

Из интерстилей наиболее распространены научно-публицистический (эссе, интервью с учеными, публицистические монографии и др.) и художественно-публицистический.

Основные цели (они же – функции) публицистики: информационная, комментарийно-оценочная, познавательно-просветительская, воздействующая и гедонистическая⁹⁸.

Языковые признаки

⁹⁷ Подробнее см.: Фещенко, Л. Г. Типология жанров : методический аспект / Л. Г. Фещенко // Матер. XXX Межвуз. науч.-метод. конф. преп. и асп. – СПб. : Издательство СПбГУ, 2001. – Вып. 24. Стилистика. Функциональные разновидности русского языка.

⁹⁸ Культура русской речи. – М., 1998. – С. 238-239.

а) Из *фонетических* черт данного ФС следует выделить отсутствие дефектов и интонационное богатство (последнее отличает его от научного стиля). В устных выступлениях публицистов важнейшую роль играет *ораторская просодия** (интонационный рисунок, громкость, темп речи, паузы и т. п.). Она отличается от просодии художественного текста, например, в исполнении чтеца. Мастер художественного слова прежде всего стремится воплотить эстетическое переживание, задача оратора – убедить слушателей.

Для публицистики типичны *графические* и *орфографические* выделения (графоны), особенно в заглавиях.

б) *Лексические*

1. Словарный состав богат и разнообразен, однако нежелательно употребление просторечных, а также узко-корпоративных слов (профессионализмов, жаргонизмов, арготизмов, сленгизмов) и диалектной лексики. Слова нейтральные и общекультурные. Основные семантические поля: «Общество», «Нравственность», «Природа», «Мир» и т. п. Лексика нередко обладает категориальным значением: «Отечество», «народ», «ответственность», «мораль», «гуманизм» и мн. др.

2. Широко используются переносы значений, однако метафоры, во-первых, адаптированы к восприятию массовой аудитории, чрезмерная оригинальность, замысловатость для них не характерна, во-вторых, нередко эмблематичны, то есть статичны, однозначны, плакатны, в-третьих, количество их в тексте обычно невелико. Это относится и к фразеологизмам – чаще всего «крылатым словам», то есть устойчивым, часто повторяемым формулировкам (*административный восторг, альфа и омега, аннибалова клятва, башня из слоновой кости, блоху подковать, к добру и злу постыдно равнодушны, как бы чего не вышло* и др.)*

3. Вульгаризмы, бранные слова могут встречаться в высококультурной публицистике, но с некоторыми особенностями, которые проявляются, например, в следующем тексте: *Гитлеру не удалось взять Ленинград и Москву. Проклятый крысолов,*

кривляясь, напрасно приплясывал со своими крысами по шею в крови, ему не удалось повернуть русский народ на обглоданные кости пещерного жителя (А. Н. Толстой. *На репетиции седьмой симфонии Шостаковича*). Вульгаризмы, пейоративные слова здесь олитературены, используются наряду с книжной лексикой, раскрывающей высокий смысл происшедшего.

Авторские, окказиональные слова в публицистическом ФС встречаются довольно редко. Если они употребляются, то бывают системными (то есть легко объяснимыми, семантически выводимыми из системы языка) или/и комментируются автором.

«Для газетно-публицистического текста (в отличие от текстов художественной литературы) характерно активное использование коммуникативных функций каламбура. Это связано с необходимостью управлять читательским вниманием при чтении газет – фиксировать его на определенном материале и направлять в процессе чтения самого материала»⁹⁹. По нашему мнению, не само использование каламбура является дифференциальным признаком публицистического стиля, но дифференциальна функция, в которой он употребляется. В художественной литературе каламбуры чаще играют украшающую роль.

4. Большую роль играют цитаты и реминисценции (видоизмененные чужие слова), особенно в заглавиях: «*Милльон терзаний*» – статья И. А. Гончарова. Реминисцентные заглавия весьма распространены, однако редко бывают удачными. Обычно они малоостроумны – например, в газете «Мегаполис-express»: «*Шараф Рашидов как зеркало узбекской революции*».

5. Использование авторских, окказиональных слов редко (*благоглупости* и *головотяпство* М. Е. Салтыкова-Щедрина в этом отношении нетипичны).

в) Словообразовательные

⁹⁹ Кузнецова, А. Каламбур в газетном тексте [Электронный ресурс] / А. Кузнецова. – Режим доступа : <http://www.gramota.ru>.

1. Использование общекнижных аффиксов, особенно префиксов: А- (*аморальный*), АНТИ- (*антивоенный*), АРХИ- (*архисложный*), КОНТР- (*контраргумент*), КВАЗИ- (*квази-перестройка*), ЛЖЕ- (*лжегерой*), НЕО- (*Сложности воспитания молодежи усугубляются еще и тем, что в русле идей “неолибералов” и “неославянофилов” создаются неформальные организации и объединения. Н. Андреева. Не могу поступаться принципами*); ПСЕВДО- (*псевдопатриотизм*), СУПЕР- (*суперзвезда*), ЭКСТРА- (*экстраординарный*), суффиксов -АН- (*критикан, политикан*), -ИСТ (СК)- (*пацифист[ский]*), -ОСТ'- (*притерпелость*), -ЩИН- (*маниловщина, обломовщина*).

2. Аффиксы бывают не только стилистически маркированными (книжными), но и эмоционально-окрашенными.

3. Нередко встречаются слова, образованные путем сращения: *многообещающий, высокоталантливый*; а также особого рода лексико-семантические преобразования: имена исторических лиц и литературных героев, употребляемые аллегорически: *Базаров* (= нигилист, революционер), *Манилов* (= прожектор), *Чичиков* (= авантюрист, жулик), *Наполеон* (= гордец).

г) Морфологические

1. Существительные – конкретные, абстрактные, реже – собирательные.

2. Имена собственные часто употребляются в нарицательном значении, а иногда развивают множественное число – разумеется, с презрительной коннотацией: *чубайсы, дерипаски, абрамовичи* и т. п. Впрочем, написание форм множественного числа со строчной буквы не обязательно.

В публицистическом тексте возможно и противопоставление имен собственных по числу, как в следующем примере из *Н. К. Михайловского*: *Перед Белинским были – легко сказать! – Пушкин, Гоголь, Лермонтов; перед Добролюбовым – Тургенев, Островский, Достоевский. А над чем развернуть свои, может быть, необычайно мощные крылья г. Чуйке или кому другому из обозревателей и*

авторов критических очерков? Согласитесь, что гг. **Авсеенки** да **Маркевичи**, **Боборыкины** да **Летневы** едва ли способны дать критической мысли достаточное возбуждение («О Тургеневе»). Имена в единственном числе употреблены в буквальном значении, с пиететом; стоящие во множественном – по смыслу собирательные, фактически нарицательные, имеют уничижительный оттенок.

3. В заглавиях распространены глаголы в настоящем времени, фактически означающие то, что должно произойти в ближайшем будущем: «**Открывается** новая библиотека», «**Учреждается** премия» и т. п., а также начинающиеся общественные процессы или даже наметившиеся тенденции: «**Наступает** век невежества» (интервью акад. В. И. Арнольда);

Другие типичные глагольные формы:

– настоящее время в функции комментирования: В. Бондаренко. Глазьев **держит** удар; Е. Дьякова. ШексПИАР: всё **тонет** в фарисействе (Новая газета. 2005. № 95) (о «Гамлете» Ю. Бутусова);

– прошедшее время в формулировке результата, итога (близкое к перфектному): Президент **уехал** (= аорист), проблемы **остались** (= перфект) (Советская Россия. – 2009. – № 104; письмо читателя); такие глаголы могут быть и окказиональными: В. Бушин. **Сванкурвились** (скурвились + Ванкувер; о провале российской сборной на Олимпиаде 2010 г. в Ванкувере); **ПроСОЧИлись!** (<http://www.rambler.ru>. 5 июля 2007 г.) (по поводу решения МОК о проведении зимней Олимпиады 2014 г. в Сочи);

– будущее время в вопросительных конструкциях при постановке проблемы: Р. Л. Лившиц. **Удержит ли** Россия свои дальневосточные территории (кстати, такие предложения не обязательно – вопросительные); Е. Степанов. Мы наши, мы “Новый мир” **построим?** (ЛГ. – 2009. – № 41);

– юссив (императивная форма 1 л. множ. ч.) в формулировках призыва: С. Семанов. **Защитим** бедную Клию (ЛГ. – 2007. – № 30) (о фильме «Девять жизней Нестора Махно»)

– инфинитив: В. Бондаренко. **Опирайтесь** на империю.

4. Используются общекнижные грамматические формы: краткие прилагательные, аналитические степени сравнения, причастия и др.

д) *Синтаксические*

В публицистике мы найдем практически все синтаксические фигуры – **эпаналепсис** (простой повтор), **анафору**, **эпифору**, **полисиндетон** (многосоюзиe), **градацию**, **парцелляцию** (членение предложений на самостоятельные мелкие фрагменты), **дубитацию** (последовательность риторических вопросов) и мн. др. Нередко в одном приеме сочетаются несколько фигур.

А вот некоторые весьма редкие приемы, которые встречаются в хорошей журналистике.

Анадиплосис (подхват) – повторение одних и тех же слов на стыке предложений или абзацев:

Наконец-то потишело (*после отставки Н. С. Хрущева – А. Ф.*).
Страна отдыхала.

Но **страна отдыхала**, работая. Была пущена на полную мощность Братская ГЭС, введен в действие газопровод “Дружба”, завершена реконструкция Волго-Балта, осуществлена первая в мире мягкая посадка на Луну автоматической станции

Е. Носов. Что мы перестраиваем?

Симплóка – одинаковое начало и окончание каждого звена в сложном синтаксическом целом. Этот прием применяет критик *В. С. Бушин*, обращаясь к Е. Евтушенко, создававшего в статье «Фехтование с навозной кучей» карикатурные образы советских писателей, в том числе М. А. Шолохова:

Кто не помнит восклицания Флобера: “Эмма Бовари – это я!” И вы в своей “Навозной куче” создали образ не великого писателя, а свой собственный. Вплоть до мелочей. Вы нарядили своего Шолохова во все заграничное, шведское “яркого современного дизайна”, – он полжизни проходил в гимнастерке, а вы всю жизнь, как петрушка, пялите на себя этот самый заморский дизайн. **Ваш Шолохов** брехлив

и безответствен, – **это вы, а не он. Ваш Шолохов** источает “провинциальное чванство”, – **это вы, а не он. Ваш Шолохов** нахваливает вас: “Мой любимый поэт... Ты у нас талантище”, – **это вы** так о себе думаете и говорите, **а не он** о вас. **Ваш Шолохов**, желая поразить воображение столичного гостя, разбрасывает на письменном столе старые письма с иностранными штемпелями, будто они недавно получены, – **это вы** способны на такие мелочные комические проделки литературного папуаса, **а не он** с его мировой славой.

(статья «*Письма поэту, который больше, чем поэт*»)

Здесь повторяется, хотя и не всегда буквально, структура *Ваш Шолохов... – ...это вы, а не он*. Тем самым создается эффект **антитезы**, который еще усиливается за счет **градации**.

Киклос – круг, то есть одинаковое начало и окончание текста. Например, в фельетоне *И. А. Ильфа* и *Е. П. Петрова* «*Когда уходят капитаны*» (о литературных халтурщиках): **Заказчик хочет быть красивым** – (...) – **Заказчиков много. Все хотят, чтобы их отобразили в плане здорового оптимизма. Все хотят быть красивыми.**

2. Синтаксические особенности есть у заглавий. Во-первых, они часто выражаются свободными падежными оборотами («*Сквозь коридорный бред*», «*Для полноты счастья*», «*У самовара*», «*На купоросном фронте*») и другими неполными конструкциями (**просиопесисами**) («*Хотелось болтать*», «*Головой упираясь в солнце*», «*Как создавался Робинзон*», «*Когда уходят капитаны*»¹⁰⁰), во-вторых, вопросительными конструкциями – и не обязательно риторическими («*Так что же нам делать?*»¹⁰¹ *Л. Н. Толстого*, «*С кем вы, мастера культуры?*» *А. М. Горького*).

Кроме того, в публицистических заглавиях нередко встречаются отсылки к чужой речи.

¹⁰⁰ Все перечисленные примеры – названия фельетонов *И. А. Ильфа* и *Е. П. Петрова*.

¹⁰¹ Вопреки ожиданиям, это аллюзия не на роман *Н. Г. Чернышевского*, а на евангелие от *Матфея*.

Прямые цитаты встречаются редко, и, как правило, с элементом переосмысления. Таких цитат две разновидности: а) **воспроизведение заглавий других произведений, но уже в ином смысле**: «*Проданный смех*» – статья В. Софронова о сериале «Золотой теленок» (обыгрывается название романа Дж. Крюса); б) **просиопесисы** – цитирование афористических фрагментов самого чужого текста: «*Закружились бесы разны...*» – статья Л. Сараскиной об экранизациях Достоевского, в том числе «Бесов». Фактически это уже не цитаты, поскольку они соответствуют новому содержанию.

Заглавия такого типа могут быть не завершенными фразами, а **просиопесисами** – падежными и иными эллиптическими конструкциями: например, «*Своею собственной рукой*» – заглавие статьи А. Мелихова о самоубийцах; «*... как руки брадобрея*» [власть отвратительна] – беседа О. Назарова с М. Горшковым, тема – непривлекательный образ чиновников в сознании общества.

Меняться могут и значения грамматических форм – при их внешнем сохранении – например, в названии статьи А. Солдатовой «*Девушка пела в церковном хоре*» – у А. А. Блока было воспоминание об одном эпизоде пения девушки, в статье другая девушка пела в ином смысле – постоянно, регулярно в течение какого-то времени.

Другой вариант переосмысленного цитирования: сохранение слов, но изменение оформления: статья Н. Нарочницкой «*О “Времена”, о нравы!*» (такое обыгрывание «Времен» В. Познера давно стало штампом).

Гораздо больше распространены **фрактаты** – видоизмененные цитаты, развитие известных метафор. Простейший прием – элементарная подстановка нового слова в готовую формулу – иногда с отступлением от точности: «*Сделал свое дело и уходит*» И. Ильфа и Е. Петрова, «*Басаев сделал свое дело, может уходить...*» Р. Вахитова. Разновидность – амбивалентное заглавие: полуцитата-полуфрактата в заглавии статьи С. Бирюкова «*(Не) могу молчать*», то есть то и другое, по выбору.

Фрактата бывает **антонимической**: «*Богатые люди*» С. Шатурина (срав.: «*Бедные люди*» Ф. М. Достоевского); «*Пессимистическая комедия*» А. Фролова – перевертыш «*Оптимистической трагедии*» В. Вишневского. Аналогичный пример: «*Режиссер средних лет на роль Достоевского*» В. Белопольской (модель – название пьесы Э. Радзинского «*Актриса средних лет на роль жены Достоевского*»); пикантность обыгрывания в том, что упомянутый режиссер – не мужчина, а женщина: Кира Муратова).

В заглавиях возможна и **контаминация**: «*Ярмарка злословия*» К. Ковалева («*Школа злословия*» + «*Ярмарка тщеславия*»); «*Отцы и дети лейтенанта Шмидта*» В. Дворцова. Это, пожалуй, собственно публицистический прием.

Как особая разновидность остроумия используется доведение до **гротеска** – например, через употребление стилистически и/или семантически неуместного слова (синонимичного или близкого по значению): «*Иосиф и его клоны*» – название статьи Д. Быкова о сериалах про сталинскую эпоху (по поводу «Круга первого»); блистательное заглавие «*Татьяна Толстая как трюмо либеральной революции*» А. Трапезникова.

Пример неудачной **фрактаты** религиозного содержания – А. Ципко: «*У Путина сначала было слово*» (Путин – все-таки не Бог). Религиозные реминисценции в заглавиях – вообще совершенно неуместный прием по этическим причинам, из-за несопоставимости личностей, тем и понятий (срав.: «*Страсти по Маленькой Вере*», «*Второе пришествие Черномырдина*» – реальные названия статей соответственно 1988 и 1998 гг.).

Один и тот же источник может обыгрываться неоднократно и разнообразно – как, например, статья В. И. Ленина «*Лев Толстой как зеркало русской революции*» – особенно образ зеркала – модель для новых заглавий: «*Татьяна Толстая как трюмо либеральной революции*» А. Трапезникова (обратим внимание на фамилию – Толстая, придающую особый сатирический эффект заглавию);

«Сахаров как зеркало советской интеллигенции» (без имени автора); «Выборы как зеркало отечественной культуры» В. Винникова, «Кривое зеркало интеллигенции» Ю. Баженова и др. Ранее был приведен пример видоизменения крылатой фразы из «Заговора Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера – «Мавр сделал свое дело – мавр может уйти».

Другой очень часто обыгрываемый источник – «Особенности национальной охоты» А. Рогожкина. Заглавий много, но, наверное, самое экстравагантное: «Особенности американской “русофобии” – 28.02.2007. – <http://www.rambler.ru/news> (в принципе, «национальные особенности» не запрещают подстановки «американской»).

В состав текста нередко включаются **гномоны** (афоризмы) и **хрии** (**апофегмы**) (басни, анекдоты, поучительные истории). Например:

Ломоносов, рожденный в низком сословии, не думал возвысить себя наглостью и запанибратством с людьми высшего состояния (хотя, впрочем, по чину он мог быть им и равный). Но зато умел он за себя постоять и не дорожил ни покровительством своих меценатов, ни своим благосостоянием, когда дело шло о его чести или о торжестве его любимых идей. Послушайте, как пишет он самому Шувалову, предстателю мус, высокому своему патрону, который вздумал было над ним пошутить. **“Я, ваше превосходительство, не только у вельмож, но ниже у господ моего бога дураком быть не хочу”**.

В другой раз, заспоря с тем же вельможею, Ломоносов так его рассердил, что Шувалов закричал: **“Я отставлю тебя от Академии!”** – **“Нет, – возразил гордо Ломоносов, – разве Академию от меня отставят”**. Вот каков был этот униженный сочинитель похвальных од и придворных идиллий!

А. С. Пушкин. Путешествие из Москвы в Петербург

Первая фраза М. В. Ломоносова (по-французски: *mot*) является гномоном, вторая история – хрией.

1.2.6. Высокий функциональный стиль

Этот стиль в различных источниках называется по-разному: художественным, литературно-художественным, поэтическим и т. д. Поскольку к нему относятся не только поэтические (в узком смысле – стихотворные) тексты, а художественная литература пользуется самыми разными языковыми и речевыми средствами, включая крайне грубые и вульгарные, то я предпочитаю гораздо более точное по смыслу – античное и ломоносовское наименование – высокий стиль.

Сфера его использования – художественная литература, дополнительные сферы функционирования – театр и эстрада¹⁰².

Идеологический и религиозный аспекты релевантны. Тематика – философская, общественно значимая (высокая литература, как правило, смыкается с публицистикой, риторикой). Цель – воспитание читателей (зрителей, слушателей), воздействие на интеллект и эмоции. Основные функции – создание и передача культурных, духовных ценностей. Основные каналы связи: печатные и иные СМИ. Адресаты – образованные культурные люди, общество в целом. Адресант – поэт, литератор, в том числе как исполнитель текста; в устной форме – актер или чтец¹⁰³. Формы контакта – прямая и опосредованная (прежде всего книгами и СМИ). Формы речи – печатная, устная.

Последняя имеет большое значение для художественного текста (как, впрочем, и для публицистического). Здесь важны и культура произношения, и точность психологической нюансировки при исполнении текста со сцены или с эстрады, и даже понимание текста филологом (в том числе педагогом): кто правильно понимает и чувствует произведение, тот верно расставляет акценты и, как правило, умеет хорошо прочесть его вслух.

¹⁰² Безусловно, речь не идет об «Аншлаге» или «Фабрике звезд». Имеется в виду исполнение с эстрады классических текстов профессиональными актерами и чтецами. Это искусство отличается от театральной игры, и мы выделяем его особо.

¹⁰³ Особенность высокого стиля состоит в том, что актеры и чтецы могут быть «соавторами» писателей, создавая тонкую нюансировку текста. Можно вспомнить стихотворения И. Бродского, читаемые им самим и М. Козаковым. В принципе, такими же «соавторами» бывают и певцы – например, «Молчание» И. Дунаевского на слова М. Матусовского в исполнении К. Шульженко, «Мужчины» Э. Колмановского на слова В. Солоухина в исполнении М. Пахоменко – это высокий стиль во всех отношениях.

Прочитую по этому поводу В. В. Виноградова: «Лев Владимирович Щерба стоял вначале на точке зрения так называемой слуховой филологии. Он считал, что подлинным существованием или подлинной, во всяком случае, реальностью в языковом плане обладает только то, что произносится; что письменный текст – это только повод для звучания (...) Поэтому Щерба ещё в своих первых речах, даже чисто педагогического характера, все время настаивал на необходимости отдельного изучения письменной речи и речи звучащей, а затем, говорил он, можно ставить вопрос и об их взаимодействии. И грамматика должна быть у каждого языка, то есть у письменного и языка произносимого, отдельная. И он даже показывал как, например, флексии меняются в пределах произносимой речи по сравнению с письменным языком. И у Льва Владимировича была построена – правда, в теоретико-схематическом очерке – отдельно грамматика русского произносимого языка в отличие от письменной речи (...) Затем, естественно, возникал целый ряд вопросов и перед нами, теми, кто занимался изучением поэтического языка. Возникал вопрос: как быть со стихотворением, если текст является только поводом для звучащей речи? Значит, стихотворение существует только в единственном правильном исполнении? Сергей Игнатьевич Бернштейн сначала стоял на этой точке зрения, потом он отошел от нее, потому что могло быть много разных исполнений одного и того же стихотворения, и Бернштейн приходит к выводу, что «для всякого стихотворения мыслим целый ряд не совпадающих между собой и в то же время эстетически закономерных декламационных интерпретаций»¹⁰⁴.

Разновидности речи – монологическая (ода, другие жанры мелики – то есть гражданской поэзии), диалогическая и полилогическая (трагедия и т. п.).

Языковые признаки

а) Фонетические

¹⁰⁴ Виноградов, В. В. Из истории изучения поэтики (20-е годы) / В. В. Виноградова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1975. – Т. 34. – № 3. – С. 266-267.

Некоторые черты высокопоэтической орфоэпии, выделенные М. В. Ломоносовым, для нас неактуальны, как, например, фрикативное [h]. Впрочем, сам *Ломоносов* положил начало утрате различения фрикативного и взрывного *г*, так как в отличие от В. К. Третьяковского, не считал, что для первого требуется особая буква. Он написал юмористическое стихотворение, в котором собрал слова с соответствующими заднеязычными. Оно начинается четверостишием:

Бугристы берега, благоприятны влаги,
О горы с гроздами, где греет юг ягнят,
О грады, где торга, где мозгокружны браги
И деньги, и гостей, и годы их губят,

а завершается вопросом: *Скажите, где быть га и где стоять глаголю?* Вопрос, конечно, риторический. Ломоносов не предполагал ответа – вернее, хотел показать, что никто его не даст, но ответить на него можно, если считать, что [г] взрывное (в процитированном отрывке оно выделено полужирным шрифтом) употребляется в русских словах, а [h] фрикативное – в старославянских. Подробный разбор стихотворения с этой точки зрения проделал Б. А. Успенский.

Культурный чтец, исполняя классические тексты не должен произносить мягко заднеязычные в прилагательных. Во всяком случае, он однозначно неправ, когда говорит: *ныне ди[к']ий тунгус* или *белеет парус одино[к']ий* (правда, читая М. Ю. Лермонтова, а не одноименный роман В. П. Катаева, где нормой является мягкость), потому что нарушается рифма – соответственно: *великой* и *далекой* (тем более что у А. С. Пушкина написано: *дикой*, а у М. Ю. Лермонтова – *одинокой*).

Конечно, в глагольных формах конечное *-сь* следует произносить твердо, что особенно проявляется в позиции рифмы – например, у М. И. Цветаевой:

Идешь, на меня похожий,

Глаза устремляя **вниз**.
Я их опускала – тоже!
Прохожий, **остановись!**

Яркой приметой высокого стиля считаются старославянские фонетические черты*: неполногласие, начальные *ра-* и *ла-*, начальные *а-*, *ю-*, *е-*, соответствующие русским *я-*, *у-*, *о-*; отсутствие лабиализации <э> в середине или конце слова (например, *версты* вместо *вёрсты*, *лице* вместо *лицо*); *щ* и *жд*, соответствующие *ч* и *ж* в русском языке. Многие из этих особенностей мы видим в «Пророке» А. С. Пушкина:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился (...)
И он мне грудь рассек мечом (...)
Восстань, пророк, и виждь, и внемли.

Однако старославянизмы не следует интерпретировать формально – просто потому, что они есть. Важно их соотношение и с системой языка, и с системой самого текста. Обратим внимание на некоторые детали. Во-первых, в словах *жажда* и *мрачная* выделенные элементы – старославянского происхождения, но не они определяют принадлежность данных слов к высокому стилю, так как в СРЛЯ нет русских соответствий *жажа* и *морочная*. Любой элемент может считаться стилистически отмеченным только тогда, когда у него есть нейтральная пара. Во-вторых, в слове *рассек* нет лабиализации, но относительность этого приема проявляется на фоне следующего же слова, в котором она происходит: *мечом*. Все три слова – старославянизмы, но *жажда* и *мрачная* не воспринимаются как таковые, а *рассек* – напротив, выглядит ярким старославянизмом по контрасту с явно русской словоформой *мечом*.

Если нормой СРЛЯ стал старославянский вариант, то как поэтический элемент воспринимается соответствовавший ему русский вариант, вышедший из употребления, – например, *ворог* вместо *враг*:

Я – Гойя!

Глазницы воронок мне выклевал ворог, слетая на поле нагое.

Я – Горе.

А. А. Вознесенский. Гойя

б) Лексические

В данном стиле используются книжные слова, нередко архаичные*: *лик, взор, дева, алкать, вкушать, ристалище, денница, лепота, юдоль* и т. п.

Метафоры и другие средства переноса значения употребляются очень широко.

Фразеологизмы в целом менее характерны для высокого ФС, нежели для публицистического, и это понятно: художественная литература скорее *создает* крылатые выражения, чем использует готовые: *Любви все возрасты покорны, Без руля и без ветрил, А судьбы кто?* и др. Когда высокая поэзия приближается к публицистике, чужие афоризмы входят в нее естественно, органично – например:

И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.

Все это видите ль, **слова, слова, слова.**

Иные, лучшие, мне дороги права:

Иная, лучшая, потребна мне свобода:

Зависеть от царя, зависеть от народа –

Не все ли нам равно? Бог с ними.

Никому

Отчета не давать, себе лишь одному

Служить и угождать; для власти, для ливреи

Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи.

А. С. Пушкин. Из Пиндемонти

(высокий ФС представлен здесь не в чистом виде, но в данном случае это несущественно).

Зато в собственно поэтических текстах чужие афоризмы не столько воспроизводятся, сколько обыгрываются:

– На дне она, где ил

И водоросли ... Спать в них
Ушла, – но сна и там нет!
– Но я ее любил,
**Как сорок тысяч братьев
Любить не могут!**
– Гамлет!
На дне она, где ил:
Ил!.. И последний венчик
Всплыл на приречных бревнах...
Но я ее любил,
Как сорок тысяч...
– Меньше,
Все ж, чем один любовник.
На дне она, где ил.
– Но я ее –
любил??

М. И. Цветаева. Диалог Гамлета с совестью

в) На *словообразовательном* уровне высокий ФС проявляются старославянские черты.

Во-первых, это слова с префиксами *воз-/вос-* (*воззвать, воспеть*), *низ-/нис-* (*низвергать, ниспадать*), *пре-* (*преображение*), суффиксами *-аниј/-ениј-* (*дерзание, стремление*), *-ын’* (*твердыня*), *-зн’* (*приянь*), *-ост’* (*благость*).

Во-вторых, сложносоставные слова *благожелательный, богоподобный, братолюбивый, добросердечный, жизнелюбие, злопамятный, приснопамятный, своенравный, суеверие* и особенно глаголы – *долготерпеть, благотворить, мирволить* и др. Похож на них и глагол *животрепетать*, но у него особая история¹⁰⁵.

¹⁰⁵ См. у В. В. Виноградова: «Исторически бытовая речь связана с диалектами, просторечием, жаргонами. Из этих источников она отбирала слова и выражения, многие из которых вошли затем в состав литературного языка. Например, слово ЖИВОТРЕПЕЩУЩИЙ первоначально употреблялось в речи рыбных торговцев. В. Одоевский и Кюхельбекер впервые использовали его в “Мнемозине” для обозначения текущего злбодневногo вопроса в форме “животрепящий”. Позже оно изменилось – приобрело форму “животрепещущий”» (Виноградов, В. В. Лингвистический анализ поэтического текста (Спецкурс по материалам лирики А. С. Пушкина) / Публ., подг. текста и коммент. Н. Л. Васильева // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 2000. – С. 320-321). Интересно, что первоначально это слово имело уничижительный, иронический смысл. В альманахе «Мнемозина» (1824, ч. 2) В. Ф. Одоевский в «Письме в Москву к В. К. Кюхельбекеру» сообщил о получении «животрепящих (qui palpitent de l’intérêt du moment) новостей литературы, издаваемых г. Воейковым. К слову *животрепящий*

Можно отметить и такую деталь, как сложные эпитеты – например, в поэзии Ф. И. Тютчева: *громокипящий кубок, вседробящая струя, инстинкт пророчески-слепой*: «“Пророческий” – сверхзрячий. И вдруг, через черточку – “слепой”! Этим людям свойственно сильное, живое чувство природы, но ... без проникновения в ее тайну (...) “С того блаженно-рокового дня” – в раздвоенном эпитете философия жизни, в которой радостное слито со скорбным, перемешаны свет и мрак (...) “Над водой темнолазурной” – эпитет несет такую цветовую гамму, которая и радуется, и печалит, и успокаивает, и тревожит, и обнадеживает, и сеет взыскательную настороженность»¹⁰⁶.

г) *Морфологические признаки* нередко связаны со старославянской или древнерусской грамматикой:

Не потребность в звезде
пусть еще, но уж воля благая
в **человеках** видна издали.

И. А. Бродский. 24 декабря 1971 года

Множественное число образовано не супплетивно (*в людях*), а флективно. Стихотворение посвящено празднику Рождества, прорастанию вечных истин и ценностей в нерелигиозный мир. На стилистическом уровне это иллюстрируется легкой архаизацией современного по своему строю и лексике текста.

И. А. Бродский употребляет условный вариант, намекающий на архаичность просто несовпадением с нормой. Но в современной поэзии возможна и действительно архаичная форма – со следом второй палатализации:

автором сделано было такое примечание: «Термин технический рыбных торговцев; правильное: *животрепещущий*». Потом слово «животрепещущий» некоторое время сохраняло иронический оттенок. Например, в «*Мертвых душах*» Н. В. Гоголя: «*Сверток завертелся под легкой бечевкой, охватившею его животрепещущим узлом*». Постепенно слово стало приобретать уже в высокий смысл. Между прочим, в тех же «*Мертвых душах*» появился глагол «*животрепетать*»: «*Нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово*».
¹⁰⁶ Чичерин, А. В. Очерки по истории русского литературного стиля / А. В. Чичерин. – М., 1977. – С. 394-395.

Будто в небе задумались облака альта-кумулюс,
Будто – мир в **человецех** и благоволение,
Может быть, я сейчас первый раз на веку молюсь,
Первый раз и последний встаю на колени я.

В. Державин. Разговор с облаками

К явлениям того же порядка можно отнести звательные формы:
Если только можно, Авва **Отче**,
Чашу эту мимо пронеси

Б. Л. Пастернак. Гамлет

(здесь цитируется молитва Христа в Гефсиманском саду).

Такое же впечатление могут производить краткие причастия
и сокращенные деепричастия совершенного вида:

Вдруг спросите: “А не с ума ль **сошед**,
задумал некто излагать сюжет,
что и невежде с малолетства ведом?”

Б. А. Ахмадулина. Ромео и Джульетта

Поэма Б. А. Ахмадулиной говорит о бессмертии подлинной
Любви, так что возвышенный старинный слог здесь необходим.
Кстати, в этом фрагменте есть еще один признак высокого стиля –
местоимение «*некто*».

В высоком ФС нередко употребляются как имена собственные
существительные:

Опустите, пожалуйста, синие шторы.
Медсестра, всяких снадобий мне не готовь.
Вот стоят у постели моей кредиторы
молчаливые: **Вера, Надежда, Любовь**

Б. Ш. Окуджава

и местоимения:

ни животных, ни яслей, ни **Той**,
над **Которою** нимб золотой (...)
То и празднуют нынче везде,
что **Его** приближенье.

И. А. Бродский. 24 декабря 1971 года

Еще одна черта высокого стиля – употребление тех форм слова, некогда относившегося к древнему склонению, которые (формы) напоминают об этом. Например, в уже цитированном тексте Б. Окуджавы таких примеров два: *Не грусти, не печалуйся, мать Надежда* (бывшее склонение на *r) и *Как бы пламень тебя ни сжигал неземной...* (бывшее склонение на *n).

Зато для текстов XVII – начала XIX вв. это не архаизмы – см.: *Покрыты мздою очеса* (Г.Р. Державин. *Властителям и судиям*); *И ветер, лаская листочки древес // Тебя с успокоенных гонит небес* (М. Ю. Лермонтов. *Туча*) (бывшее склонение на *s).

д) *Синтаксические особенности* высокого стиля ФС будут изложены в разделе «Стилистические ресурсы синтаксиса» (IV часть «Русской стилистики»).

Приметы высокого стиля гораздо более разнообразны, чем было показано здесь. Студентам можно порекомендовать статью Л. В. Щербы «Современный русский литературный язык», прежде всего анализ стихотворения А. С. Пушкина «Пророк»: она (статья) дает хорошее представление о том, что такое церковнославянский строй поэтического текста.

1.2.7. Разговорно-просторечный функциональный стиль

Разговорно-просторечный ФС – составная часть разговорного типа речи. Просторечие – это безграмотная и/или вульгарная речь, находящаяся за пределами нормы. Разговорная речь – это живая речь непосредственного и неформального общения – как с нарушением языковых норм, так и в соответствии с ними. Поэтому в дальнейшем разговорная речь и собственно просторечие будут, насколько возможно, разграничиваться.

Сфера использования разговорно-просторечного ФС – непринужденное общение и художественная литература. Формы речи – устная, письменная (последняя отличается не только материалом, в котором она воплощается, но и большей степенью обобщенности: в

ней обычно опускаются натуралистические детали – повторы, «упаковочный материал» и т. п.).

Для просторечия характерны спонтанность, экспрессивность (в том числе богатое использование паралингвистических средств – интонаций, мимики, жестов и т. п.), в оценках преобладает тенденция к негативным коннотациям.

Разговорная речь, понимаемая в более специфическом смысле, не может рассматриваться просто как часть языка, более широкая, чем просторечие, и потому включающая его в себя. М. В. Панов и Е. А. Земская вообще рассматривают просто непринужденную разговорную речь как особую систему, не совпадающую с литературным языком¹⁰⁷.

Возможно и более специализированное понимание разговорной речи, которая в сфере своего употребления не пересекается с просторечием. Разговорность в этом смысле трактуется как совокупность возникающих в непринужденном общении незначительных, **не противоречащих системе языка**, отступлений от ее стандартов, традиционных норм. Просторечие же – это безграмотная или вульгарная речь, находящаяся за пределами **системной языковой** нормы. Например, *горячее кофе* или *напиться кофию* – это хоть и не нормативные, зато грамматически допустимые варианты, даже лучше соответствующие системе русского литературного языка, чем нормативное несклоняемое слово *кофе* мужского рода (срав. с более грамматичным *кафе* среднего рода). Это разговорная речь. Но *кохвий* – грубое просторечие, потому что ко времени заимствования слова *кофе* спиранты <ϕ – ϕ'> входили в фонетическую систему русского языка уже как минимум 300 лет и не было никакой необходимости в их субституции (замене для адаптации к языку) через *хв*. В этом случае разговорность и просторечие воспринимаются уже почти как антонимы – в зависимости от нашего понимания «разговорной речи».

¹⁰⁷ См., в частности: Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. – М., 1983.

А. И. Горшков выделяет девять условий употребления разговорного языка: 1) главнейшая функция разговорного языка, как и языка вообще, – функция общения, присутствует в разговорном языке и функция воздействия; 2) важным компонентом характеристики разговорного языка являются среды и сферы его употребления; сфера употребления разговорного языка – любые неофициальные отношения, среды употребления разговорного языка различны от малограмотной среды носителей диалекта до самой образованной среды носителей литературного языка; 3) определяющим фактором разговорного языка является его реализация в диалоге; 4) другое определяющее свойство разговорного языка – его неподготовленность, спонтанность; 5) разговорный язык зависит от ситуации общения, от обстановки, в которой протекает диалог; 6) разговорное общение чаще всего бывает непосредственным, контактным; 7) при контактном общении существенную роль играют жест и мимика; 8) разговорный язык выступает в устной форме; 9) в нем велика роль интонации.

К главным чертам разговорного языка А. И. Горшков относит 1) его линейное протекание без возможности вернуться назад; 2) неполнооформленность структур, которая особенно заметна в произношении слов и строении реплик; 3) отличный от традиционного литературного порядок слов; 4) отличный от традиционного литературного тип связи частей сложного предложения; 5) лексика и фразеология разговорного языка носит преимущественно конкретный характер.

Среди разновидностей разговорного языка А. И. Горшков выделяет следующие: территориальный диалект, полудиалект, социально-профессиональный диалект, просторечие и общий, разговорный язык.

Языковые признаки

а) Фонетические

Для данного ФС типичны разнообразные искажения*: **элизии**, или **диерезы** (*здрасьте, проволка, Пал Палыч*), **инфиксы**, то есть

вставки, в том числе эпентезы (*э́нто, дермантин, прецедент*, а также *рубель, театр* – следствие разложения сонанта; в случаях типа *министер, психиатор* субморфы *-ер, -ор* появляются по аналогии с иноязычным написанием слова – например, *minister*, или сходными словами – например, *докт-ор*)¹⁰⁸, ненормативное и ударение (*до́[h]овор*)¹⁰⁹, **субституция**, то есть приспособление (*кохвий, охвицер*), и **гиперкоррекция** – «сверхисправление» (ненужное исправление). Например, в древнерусском языке не было собственной фонемы <ф>, поэтому при заимствовании (главным образом из греческого языка) слов с <ф> она приспособлялась к системе фонем принимающего языка и заменялась более или менее близкими вариантами (субститутами), в том числе *хв*: *Хведор* и т. п. Когда же в русском языке постепенно утвердился собственный звук [ф] (в результате оглушения [в] после падения редуцированных), отпала необходимость в замене фонемы <ф>. Она стала восстанавливаться в тех словах, где была исконно (коррекция), но по аналогии возникала и там, где ее никогда не было (гиперкоррекция), то есть сочетания *хв* и даже *кв* превращались в *ф*: *фатера, фалить, фост, фастать*. Иногда в речи одного человека возможны оба явления, как у малограмотного помещика Большинцова в пьесе *И. С. Тургенева «Месяц в деревне»*. Ироничный доктор Шпигельский замечает ему: *Вам иногда случается, любезный мой Афанасий Иванович, говорить: крухт и фост... Оно, пожалуй, отчего же... можно... но, знаете ли: слова – фрукт и хвост как-то употребительнее; более, так сказать, в употребление вошли.*

¹⁰⁸ Степень отклонения различных инфиксов от нормы не одинакова. *Дермантин, прецедент* – просто проявления безграмотности, *э́нто* – архаизм (вариант того же происхождения *эфто* – еще больший архаизм, даже анахронизм, не говоря о вариантах *э́нто* и *э́сто* – они вообще раритетны). Это просторечия, то есть отклонения от норм литературного русского языка. Но случаи типа *рубель, театр* имеют отношение скорее к разговорной речи, т.е. к нарушению лишь традиционной нормы. Есть немало слов и словоформ, в которых результат разложения сонанта стал нормой литературного языка: *ветер, журавель, сестёр, остёр, полон, хитёр* и т. п.

¹⁰⁹ Кстати, если мы возьмем два варианта искажений слова *договор*: с неверным ударением (*до́говор*) и с фрикативным [h], но с правильным ударением (*до[h]ово́р*), то первый из них, по видимому, должен относиться к разговорной речи, а второй – к просторечию. Акцентологическое искажение не соответствует традиционно закрепленной норме данного слова, но не противоречит системе, допускающей ударные префиксы в других словах: *вы́говор, за́говор*. Зато орфоэпическое искажение *до[h]овор* – более грубое отклонение от нормы, т.к. [h] проявляется в русской фонетической системе лишь факультативно: как рефлекс церковнославянского книжного произношения ([h]о́споди, бо[h]а) и как результат диссимиляции ([h]де и т. п.). *До[h]овор* не относится ни к одному из этих случаев и воспринимается скорее как диалектизм.

Нельзя однозначно утверждать, к чему относятся фонетические искажения – к разговорной речи или просторечию. Каждый случай следует рассматривать индивидуально, в зависимости от того, соответствует он языковой системе или нет. Элизия *проволка* вместо *проволака* не противоречит закономерностям русского произношения – тенденции к усилению редукции заударных гласных по мере удаления от ударного слога.

Элизия *здрасьте* тоже не противозаконна и соответствует, по крайней мере, тенденции к слоговому сингармонизму, которому противоречила бы какофоническая синтагма [фств] в варианте *здравствуйте*, который сокращается даже в нейтральной речи. Эти элизии мы трактуем как разговорные явления.

А вот сокращение *Пал Палыч* уместнее считать просторечным, так как вариант *Павел Павлович* не нарушает основных особенностей русского слога – тенденций к восходящей звучности и сингармонизму и не нуждается в исправлении.

Анахроническая (то есть возникающая в то время, когда в ней нет необходимости) субституция и гиперкоррекция – однозначные просторечия.

б) В области лексики характерно использование экспрессивно-окрашенных слов (уменьшительно-ласкательных, неодобрительных, фамильярных, иронических, бранных): *харя, заполошный, жрать* и т. п.¹¹⁰

Их разговорная или просторечная квалификация иногда зависит от контекста, от функциональной роли. Например, слова «дурак» и «дура» бывают близки к междометиям, то есть просто выражают отрицательные эмоции, раздражение по адресу людей, которых говорящие вовсе не считают глупыми. Так, в «*Мастере и Маргарите*» Азazelло и Маргарита обмениваются репликами *Дура!* и

¹¹⁰ Но одной экспрессивности – даже резко отрицательной, пейоративной – недостаточно, чтобы сам текст относился к разговорной речи – например: *Дешевая демагогия расцветала на унавоженных рынках* (К. Г. Паустовский. *Повесть о жизни*). Другой пример: философ академик М. А. Лифшиц назвал свою книгу «*В мире эстетики*» (книгу очень научную – критический разбор концепций А. Гульги, М. Кагана и нек. др.) «*очерками по истории пустозвонства*». Ни мемуары Паустовского, ни философский трактат Лифшица к разговорной речи не относятся.

Мерзавец! Азazelло знает, что Маргарита – вовсе не дура, он просто злится, что Воланд послал на встречу с ней именно его и заставил выполнять поручение, чуждое его натуре. В данном случае *дура* – просторечие. Но когда в «*Золотом теленке*» Варвара говорит Лоханкину: *Васисуалий, ты дурак!* – она лишь констатирует факт: Лоханкин действительно глуп, и в этом случае бранное слово – разговорное.

Нередко развивается окказиональная полисемия, то есть слова приобретают неожиданные значения – например, *порнография* – халтура, нечто низкопробное (мещанский сериал, в котором, нет откровенно порнографических, то есть цинично-непристойных сексуальных сцен). Вообще **реэтимологизация** (переосмысление) эротической лексики* – весьма типичный признак просторечного стиля. Из этого примера следует еще один вывод: просторечная лексика чрезвычайно выразительна и метафорична.

в) *Словообразовательные черты:*

– **преобразование нейтральных слов:** картофель – *картошка*, общежитие – *общага*, умереть – *помереть*;

– **использование аффиксов со значениями субъективной оценки:** -ИК-* (*братик*), -ИЦ- (-ИЧ- -К-)* (*сестрица, сестричка*), -К-* (*Ванька*), -УШК- и т.п.* (*дедушка*), ПРЕ-* (*прескверный*), РАЗ-* (*развеселый*)¹¹¹, квантитативными, то есть количественными: -ЕНЬК-* (*тоненький*), -ЮСЕНЬК-* (*малюсенький*), -ЕХОНЬК-* (*полнехонький*); для просторечного ФС характерны экспрессивные суффиксы* -Ж- (*тряпье, ворье*), -УХ- (*старуха*), -УН- (*болтун*), -ЫГ- и т. п. (*торопыга, хитрюга, молодчага*), -ЯК- (*остряк*) -значения многих из них стерты или соответствуют разным чувствам: например, -ЮГ- в слове *нахалюга* передает явное неодобрение, а в слове *хитрюга* вносит оттенок восхищения; собирательный суффикс -Ж- преимущественно связан со значениями презрения,

¹¹¹ Как ни парадоксально, приставки старославянского происхождения *пре-* и *раз-* относятся именно к разговорной речи.

пренебрежительности, но их трудно увидеть в слове *мужичье*, как и у суффикса -Н' - в слове *ребятня*;

– **редупликация**, то есть удвоение: (*чуть-чуть, добрый-предобрый**, *ширли-мырли, шурлы-мурлы, фигли-мигли* и даже *хухры-мухры*,)*: *Чеснов иронически покривил губы: “Н-да, финнов победить – это вам не хухры-мухры”* (Р. Сенчин. *Всё нормально*);

– **окказионализмы** (*демокрады, прихватизация, либерасты*).

г) Для *фразеологического* уровня разговорной речи характерны соответствующие обороты* – *вставлять палки в колеса, прищемить хвост* (как видно по этим примерам, слова, составляющий фразеологизм, могут быть нейтральными, стилистическая окраска возникает на уровне целого оборота), *совать нос в чужие дела* и т. п. Весьма типична разного рода избыточность: *глядеть в оба* (впрочем, здесь избыточность формальна, слово *оба* субстантивировано: оно соответствует существительному *глаза*, плеоназмом было бы выражение *глядеть в оба глаза*), *лезть из кожи вон*, редупликаты типа *ждать не дожидаться*.

д) Из *морфологических признаков* просторечия следует обратить внимание на следующие:

– звательные формы* – *Вань, Зин* и т. п.;

– варианты падежных окончаний – например, флексию -У* в предложном падеже единственного числа: *в дому, в отпуску, на дубу*; флексию -А* в именительном падеже множественного числа: *инженера, мичмана*; нулевую флексию в родительном падеже множественного числа: *много помидор, баклажан, носок*, а также некорректные* употребления других окончаний: *10 гектаров, амперов* и др. (например, В. С. *Высоцкий* пишет о карточном короле из «Алисы в Стране чудес»:

Король, что тыщу лет назад **над** (?) нами правил,
Привил стране лихой азарт игры без правил:
Играть заставил всех **графей** и **герцогей**,
Вальтей и **дамов** в потрясающий крокей);

– склонение неизменяемых существительных*: *раствор мумия*, говорить с *мадмуазелью Эльзевирой Ренессанс* (из пьесы В. В. Маяковского «Клоп»), в республике *Сахе*; в том числе (в разговорной речи) на грамматизацию аббревиатур: *решение ВТЭКа* (врачебно-трудовой экспертной комиссии), *письмо из ВАКа* (Высшей аттестационной комиссии); аналогичное употребление несклоняемых местоимений (в просторечии):

– (...) предположим, что у вас в кармане два яблока. Некто взял у вас одно яблоко. Сколько у вас осталось яблок?

– Почему?

– Я же не отдам **Некту** яблоко, хоть он дерись!

А. Н. Толстой. Приключения Буратино

– ослабление управления частями составных существительных (имен) и числительных: *к Иван Ивановичу*; *с тысяча девятьсот девяносто шестью человеками** (в просторечии); в последние три года возникла обратная тенденция – говорить: *двухтысячепервый год* и т. п. Впрочем, профессор В. Вульф выразился еще безграмотнее: Анастасия Вертинская *снялась в последний раз в двухтысячнетретьем году* (Мой серебряный шар. ОРТ. 29.06.09) (заметим, что у него без таких ошибок, порою очень грубых, не обходится ни одна передача);

– суффиксы* -ЫВА-, -ИВА-, -ВА- в глаголах несовершенного вида с семантикой регулярности, повторяемости (так называемое давнопрошедшее время): *видывал, слыхивал*, нередко при этом возникают чередования в корне, как гласных, так и согласных: *ходил – хаживал, гостил – гащивал* (в разговорной речи); например: *Иногда по праздникам я хаживал в четвертом часу на Невский и гулял по солнечной стороне* (Ф.М. Достоевский. Записки из подполья);

– суффикс -А-* перед суффиксом -НУ-* – в глаголах совершенного вида с семантикой быстрого, резкого (нередко необдуманного) действия: *толкануть, сказануть, махануть* (в разговорной речи); последнее, впрочем, не обязательно – однократное действие может быть не резким, а просто неприятным (хотя, возможно, неожиданность подразумевается): *А не боишься,*

что *штрафанут*? (Р. Сенчин. *Ёлтышевы*); такие слова обычно имеют неодобрительный оттенок;

– разговорные междометия* (*ба! ого! ей-ей! ну и ну! ужас! щас! эхма!* и др.), в том числе отглагольные *: *прыг, скок, шась, хватъ*; весьма характерно употребление междометий (в разговорной речи), иногда в редупликации: *Заело, надо же. Замочек – дрыг-дрыг* (Н. Коляда. *Персидская сирень*).

е) Синтаксис разговорной речи* – отдельная, весьма обширная тема. Подробнее см. работы О. А. Лаптевой, О. Б. Сироткиной, Е. А. Земской, Н. Ю. Шведовой, О. А. Крыловой, Е. Н. Ширяева, К. Кожевниковой. Отметим лишь некоторые типичные признаки; это:

– эллиптичность, неполнота, в том числе междометные фразы типа: *Ой ли! Ну и ну!*

– вводные слова, которые употребляются часто, но играют роль «упаковочного материала» (*знаешь, так сказать, в общем* и т. п.);

– конструкции с именительным темы «существительное + местоимение» – например: *Я рабочий. Пролетарий. Которые “всех стран соединяйтесь”* (В. Липатов. *И это все о нем*); *Этот материал, он прочный; А этот, который младший сын, был дурак;*

– транспозитивное (переносное) употребление времен и наклонений глагола в сказуемых, причем глаголы в различных грамматических формах нередко расположены компактно; особенно это характерно для сказа: *Щепотки волосков Лиса не пожалей, остался б целым хвост у ней* (И. А. Крылов); *Пошел он дальше и видит...*;

– нарушение прямого порядка слов – например, выдвижение в препозицию рематического определения: *Прекрасная была пора; Трудный выдался год; Замечательные у вас друзья;*

– опущение союзов и союзных слов в сложноподчиненных предложениях, иногда и более пространных фрагментов: *Нет ли у вас очков (чтобы я мог) письмо прочесть? Неудобно (было вам, когда вы) ехали на перекладных? Она неопытная (потому что) молодая; Жаль (что) не встретимся мы;*

пример из конкретного текста, где такие пропуски идут подряд:

[Снова стали ездить с женой за жимолостью, оставляя дом без присмотра, каждый раз, возвращаясь, ожидали увидеть дверь сорванной, вещи в избе разбросанными, запасы спирта опустошенными...] Но, видимо, Ёлтышева побаивались – <и потому – А. Ф.> не лезли.

Сын жил в городе, работал. Приезжал изредка – <чтобы – А. Ф.> помыться, поесть супа... В городе он устроился в бригаду, переделывающую первые этажи жилых домов в магазины. Жил в общежитии музучилища – <потому что – А. Ф.> бригада снимала там комнату: поставили три двухъярусные кровати.

Р. Сенчин. Ёлтышевы;

– перерывы в речи; повторы (для непринужденной речи особенно характерны повторы в ответной реплике диалога)¹¹².

К просторечному ФС не следует относить узко-специальные, субъязыки: сленг (например, субъязык молодежи), жаргон (например, субъязык музыкантов):

– Расскажите, как было дело?

– Сперва лабали жмурику, потом побашляли, кирнули и покашпыряли...

– Да кто вы такие?

– Лабухи...

Б. Н. Тимофеев-Еропкин. Правильно ли мы говорим?

а также арго.

Хотелось бы привести следующее весьма интересное рассуждение о последнем:

Шаламов считает лагерный опыт полностью негативным (...) Я думаю, этого мало. Такое чувство еще не означает любви к свободе.

¹¹²См.: Шведова, Н. Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи / Н. Ю. Шведова. – М., 1960. – С. 285

И даже – ненависти к тирании (...) Есть красота и в лагерной жизни. И черной краской здесь не обойтись.

По-моему, одно из её восхитительных украшений – язык.

Законы языкознания к лагерной действительности – неприменимы. Поскольку лагерная речь не является средством общения. Она – не функциональна. Лагерный язык менее всего рассчитан на практическое использование. И вообще он является целью, а не средством.

С филологической точки зрения, эти утверждения не вполне корректны: и законы языкознания к блатной речи вполне применимы (одно из последних подтверждений тому – докторская диссертация об арго М. А. Грачева, защищенная в 1995 г.), и функциональность не сводится к коммуникативности (есть и другие языковые функции, в том числе экспрессивная и эстетическая), а коммуникативность – не только примитивный бытовой контакт, но эти замечания выглядят банальными рядом с замечательными наблюдениями талантливого писателя:

На человеческое общение тратится самый минимум лагерной речи. “Тебя нарядчик вызывает...”, “Сам его ищу...”. Такое ощущение, что зеки экономят на бытовом словесном материале. В основном же лагерная речь – явление творческое, сугубо эстетическое, художественно-бесцельное. Тошнотворная лагерная жизнь дает языку преференцию особой выразительности.

Лагерный язык – затейлив, картинно живописен и щеголеват. Он близок к звукозаписи ремизовской школы. Лагерный монолог – увлекательное словесное приключение. Это – некая драма с интригующей завязкой, увлекательной кульминацией и бурным финалом. Либо оратория с многозначительными паузами, внезапными нарастаниями темпа, богатой звуковой нюансировкой и душераздирающими голосовыми фиоритурами.

Лагерный монолог – законченный театральный спектакль. Это балаган, яркая, вызывающая и свободная (!) акция.

Речь бывалого лагерника заменяет ему все привычные гражданские украшения. А именно – прическу, заграничный костюм, ботинки, галстук и очки. Более того – деньги, положение в обществе, награды и регалии.

Хорошо поставленная речь часто бывает единственным оружием лагерного старожилы (...)

Добротная лагерная речь вызывает уважение к мастеру. Трудовые заслуги в лагере не котируются. Скорее – наоборот. Вольные достижения забыты. Остается – слово.

Изысканная речь является в лагере преимуществом такого же масштаба, как физическая сила.

Хороший рассказчик на лесоповале значит гораздо больше, чем хороший писатель в Москве.

Можно копировать Бабеля, Платонова и Зощенко (...) Лагерную речь подделать невозможно. Поскольку главное ее условие – органичность. Фраер, притворяющийся вором, – смешное и неприличное зрелище. О таких говорят: “Дешевка, под законника канает”.

Как это ни удивительно, в лагерной речи очень мало бранных слов. Настоящий уголовник редко опускается до матерщины (...), ценит качество, а не децибеллы. Предпочитает точность – избытию. Брезгливое “Твое место возле параша” – стоит десятка отборных ругательств (...) В лагере еще жива форма словесного поединка (...) с отточенными формулировками на уровне Крылова или Лафонтена:

– Волк и меченых берет...

В лагере не клянутся родными и близкими (...) Тут говорят:

– Клянусь свободой!..

С. Довлатов. Зона

Автор этого блестящего очерка фактически противопоставляет арго и общеупотребительный русский язык (не обязательно СРЛЯ), а значит и разговорно-просторечный ФС последнего. Просторечие

общеупотребительно если не с социальной, то с территориальной точки зрения, то есть его употребляют если не все, то повсеместно.

Не следует включать в просторечный ФС и нецензурную брань, но по другой причине, ибо она, конечно, не узко-корпоративна и чрезвычайно распространена. Мат можно считать квази-лексикой, обладающей не столько денотативным, сколько эмотивным значением. У всех матерных лексем (я не могу называть их словами: слово – очень высокое понятие) есть «благопристойные» эквиваленты, причем не только специальные, но и разговорные, так что непосредственной номинативной необходимости в этой лексике нет. Однако матерные лексемы чаще означают нечто иное, нежели коитус и гениталии, – это прежде всего эмоциональные реакции говорящего. Матерные лексемы – это зачастую фактически междометия, то есть абстрактные заменители полнозначных слов. Это **пассиолалия** – то есть «речь страсти».

Особое отношение к мату объясняется его перформативностью – равнозначностью слова и действия. Когда человек матерно ругается (*лается*), он как бы превращается в нечестивого дьявольского пса (подобие Кербера) и совершает символическое *надругательство* над матерью-землей¹¹³.

Использование мата в литературе едва ли стоит считать высоким художественным достижением. Это скорее неопрятность – эстетическая и этическая.

Здесь перечислены далеко не все черты разговорной речи. Она изобилует собственными специфическими признаками, на которых мы остановимся подробнее в ходе изложения различных разделов дескриптивной стилистики.

Подведем некоторые основные итоги.

1. Стилистика – отрасль филологии, аккумулирующая содержание всех остальных филологических дисциплин, причем в

¹¹³ См.: Успенский, Б. А. Мифологический аспект экспрессивной фразеологии / Б. А. Успенский // Избранные труды. – М., 1994. – Т. 2.

ней органично соединяются оба основных направления данной области знаний – лингвистика и литературоведение – иногда настолько, что их почти невозможно разделить. Можно сказать, что именно в стилистике филология достигает максимума своей полноты.

2. Стилистика находится с другими филологическими науками в диалектических отношениях: с одной стороны, вбирает в себя, творчески преломляет накопленный ими материал и опыт его обработки, с другой – сама расширяет их методологический базис. Именно в сфере стилистики образуется культурный капитал нации – отбираются образцовые тексты, складываются традиции употребления языковых единиц и художественных приемов, кристаллизуются языковые нормы. Филологи – специалисты по стилистике – объясняют и обосновывают эти явления.

3. Стилистика может претендовать на роль самостоятельной филологической науки (подобно лингвистике и литературоведению, которые, как было сказано, обретают в ней свой органический синтез). Она включает в себя много самостоятельных, специфических дисциплин. Ее объект своеобразен – это типичные, закономерные смысловые и выразительные (экспрессивные) возможности языковых единиц и их последовательностей, а в конечном счете – системы речевых средств, оптимальным образом соответствующих определенным ситуациям человеческого взаимодействия (прежде всего культурного).

4. Когда мы говорим о языковых единицах, необходимо сделать уточнение. Как правило, их понимание зависит от раздела стилистики, в рамках которой мы работаем. Стилистика художественного текста оперирует конкретными звуками, словами, образами, высказываниями и т. д. Функциональная и дескриптивная имеет дело не с самими этими единицами, а с тем, из чего они складываются: с их классами, разрядами, категориями, типичными функциями.

5. Стилистика опирается на нормативный общенациональный литературный язык, однако ее главный предмет – субъязыки, то есть конкретные, частные системы и подсистемы, из которых состоят общенациональный язык и соответствующая ему культура данного народа. Эти субъязыки очень разнообразны – в число входят и функциональные стили, и языковые дискурсы конкретных эпох в целом, и художественные системы (творческие методы, направления, школы и т. п.), и индивидуальные особенности речи авторов (идиостили) и даже художественные системы отдельных произведений.

6. Субъязыки, то есть стили, очень сильно различаются по степени стандартности или индивидуальности. Но любой из них может быть описан по структурно-иерархическому принципу, то есть на разных (общезыковых или текстовых) уровнях: фонетическом, графическом, орфографическом, лексико-семантическом, фразеологическом, словообразовательном, морфологическом, синтаксическом, пунктуационном.

7. В стиле главное – своеобразие, оригинальность, но важное значение имеет для него и общеупотребительный, традиционный языковой пласт. По Ж. Бюффону, стиль – это человек, то есть личность, а это богаче, нежели индивидуальность – совокупность отличительных черт. Личность – прежде всего целостность, единство психологии человека и его поведения, в том числе речевого.

8. Субъязыки взаимодействуют между собой, они многослойны, поэтому при их анализе следует обращать особое внимание, по крайней мере, на соотношение в конкретном тексте различных элементов – общезыковых, межстилевых – общих для нескольких субъязыков (например, общекнижных), относящихся к другим субъязыкам, характерных именно для данного субъязыка.

9. В любой из трактовок стиль – система динамичная, подвижная. Одна и та же единица в общем контексте приобретает разные смысловые оттенки. Поэтому для полноценного стилистического

анализа необходим учет дискурсивного аспекта, то есть рассмотрение языковых единиц в составе завершенного текста (или относительно целостного текстового фрагмента), в сочетании с другими текстовыми элементами. Если текст так или иначе связан с образностью, художественностью, то дискурс можно назвать лингвоэстетическим. Это не означает, что текст обязательно относится к художественной литературе (он может быть, например, философским, публицистическим, рекламным и т. п.), но в нем проявляется индивидуальность автора, активное, творческое отношение к материалу, используются художественные приемы (особенно метафоры) – в таких случаях мы рассматриваем его с эстетической точки зрения. По этому поводу вспомним, что существует отдельное направление в стилистической науке – стилистика художественного текста, или стилистика декодирования.

1.3. Фонетическая стилистика

Первый аспект, имеющий отношение к стилистике – культурно-речевой.

Вспомним слова Ж. Бюффона «Стиль – это человек». Культура произношения – это, конечно, уже стиль. Если человек следит за своей речью: за ее правильностью, произносительной полнотой, точностью ударений и т. д., или, напротив, не только не следит ни за чем, но и демонстративно презирает элементарные орфоэпические нормы, говорит: *шта* (что) или *д[óh]овор*, то есть *договор* с ударением на первом слоге и *г* фрикативным, – это ярко характеризует его. (Как характеризует, в особых комментариях не нуждается. Однако я процитирую грубое, но верное замечание одного из героев романа В. Дудинцева «Белые одежды»: «[...] сегодня я знаю твердо, что если человек, придя в современную науку [добавлю: и политику – А. Ф.], слишком долго – десятки лет – не может овладеть грамотой и правильным русским произношением, – этот человек или страшная бездарь, или сволочь, притворщик, нарочно культивирующий свою пролетарскую простоту».)

Если для частного человека в неформальной речи правильность произношения крайне желательна, то для профессиональной деятельности гуманитариев она обязательна.

Как ведет себя культурный человек, уважающий и других людей, и родной язык, видно на примере К. И. Чуковского, который свое восхождение к вершинам изящной словесности начал с освоения обычной произносительной грамотности, о чем рассказывал критику О. Грудцовой:

– Когда я приехал из Одессы в Петербург и впервые выступил с докладом на литературном вечере, я сделал девяносто два неправильных ударения. Городецкий подсчитал и сказал мне об этом. Я тотчас засел за словарь, и больше уже это никогда не повторялось.

Орфоэпическая грамотность – элементарный уровень владения речью, обязательный для каждого человека. Но мало кто обращает внимание на красоту, эвфонию своей речи. Для *К. И. Чуковского* благозвучие всегда было важно. Вот что вспоминает *О. Грудцова*: «Прежде всего он слышал слово. Помню, как негодовал он, прочитав первую фразу моей статьи: “Новая повесть Пановой в ‘Новом мире’”:

– *Вы же не слышите. Почитайте вслух то, что вы написали*».

(Впрочем, бывают и худшие безобразия. Автору этих строк в одной плохой статье довелось прочесть: *Распределили ли лилипутов...*).

Отметим также некоторые функционально-стилистические особенности современных орфоэпических вариантов. «В отличие от разговорной профессиональная речь обладает ограниченным кругом примет. Назовем их.

1) В определенных сочетаниях согласных не допускается полного выпадения смычного: слова *стенографистка, поездка, повестка, студентка, пациентка, постскриптум, лаборантский* и др. надо произносить с согласным [т], слово *бездна* – со звуком [д]; сохраняется сочетание [цс] ([с] ослабленное) в словах *средства, родство, братский, заводской, гигантский, капитулянтский, дилетантский, парламентский* и под.

2) Сохраняются долгие согласные в словах *мировоззренческий, восстание, восстановиться, замерзший* [ш:], *расстрел, (по)ссориться, пятьдесят* и под.

3) В тщательном произношении сохраняется [й] в заударных окончаниях прилагательных, местоимений женского и среднего рода и во мн.ч. (*каждая, милые, старые*), а также в конце основы глагола настоящего времени (*знает, умеют, выбираем* и т. д.). Не рекомендуется пропускать [й] в случаях типа *отказ Европы, в единственном, пол-Египта, цвет естественный* т. д.

Одновременно нежелателен и гиперизм в концах слов. В этом случае (и это прослушивается при микрофонном усилении) за [й] возникает глухой фрикативный [х'], например *с наградой*).

В практике публичных выступлений дикция часто связана с орфоэпией. Например, следует направлять внимание на дикционное оформление губно-зубных [в, в', ф, ф']: в глаголах *господствовать, руководствоваться, отсутствовать, препятствовать, соответствовать* и др. необходимо сохранять четкую артикуляцию второго [в] от конца слова. То же в словах *безмолствовать, нравственный, рыболовство* и т. д. (кроме основ *чувств-* и *здравств-*). Нельзя ослаблять смычку или произносить без затвора [ч'] в словах *точка, почта, вчера, ключ, речь, значит, начинать* и другие; то же относится к сочетаниям [ш'ч'] в случаях типа *исчез, неисчислимый, бесчеловечный, из числа* и т. д.

4) В звуковых сочетаниях внутри синтагмы типа *нес шубу, рос широким*, где свистящий [с] стоит перед шипящим [ш] последующего слова, не рекомендуется сливать их в один общий звук [ш:]. В сочетаниях типа *год мира, порыв любви, шуб несколько* нежелательна звонкость конечного согласного перед сонорным звуком в начале следующего слова; в сочетаниях *лишь годы, лист дуба, кусок дерева* и т. п. конечные глухие первого слова не должны озвончаться перед звонким согласным, начинающим второе в синтагме слово. Сочетания типа *пред их взорами, долг им отдать* не рекомендуется произносить со звуком [ы], это воспринимается как погрешность.

5) В профессиональном произношении может быть ослаблено ассимилятивное (по принципу регрессии) смягчение согласных: *вместе, вверх, две, четвертый, стена, след, единственный, сле[ц]ствие, объем* и др. Твердый согласный перед мягким чаще встречается в словах книжного стиля *возвеличить, последовательно, житница, дружественный, беспреп[ц]ственно, отве[ц]ственность* и др.

б) В словах, где фонемы <a>, <e>, <o> находятся после мягких согласных и [j] в I-м предударном слоге (*телеграмма, впервые, летать, ледовый, счастливый, частично, предъявить, единственный* и др.), на их месте могут быть [e]-образные или [и]-образные варианты. С XIX в. это является предметом споров в орфоэпии»¹¹⁴.

Само собой разумеется, что в театре или на эстраде высококультурный и профессиональный актер или чтец соблюдает правила исконной орфоэпии произносимых текстов. Он не будет говорить: *И потекут сокровища мои в атласные дырявые карманы* («Скупой рыцарь») вместо *диравые*; *Не вытерпел, привел я скрипача, чтоб угостить тебя его искусством* («Моцарт и Сальери») вместо *скрыпача*. Также и учителю литературы в лермонтовском «Парусе» следует читать: *Белеет парус одинокой; И мачта гнется и скрыпит* и того же требовать от учеников.

Следование старомосковскому произношению – например, твердый [с] в постфиксах или суффиксах *-ся* и *-сь* в глагольных формах, твердые заднеязычные в основах прилагательных – считается книжной чертой. Так говорили актеры Малого театра, МХАТа – по крайней мере, в 1980-е гг. Для речи дикторов или профессоров филологии той же эпохи это не было характерно.

Сказанное относится не только к устной речи как таковой, но и к письменной, которая потенциально готова превратиться в устную. Например, далеко не все стихи и далеко не всегда читаются вслух, но как будто предназначаются для этого. В поэзии рифмовка нередко ориентируется на орфоэпию – например, в стихотворении *М. И. Цветаевой*:

Идешь, на меня похожий,
Глаза опуская вниз.
Я их опускала – тоже!
Прохожий, остановись!

¹¹⁴ Ганиев Ж.В. Орфоэпия и вариативность // Русский язык в школе. 2009. № 1. С. 71-72.

последнее слово следует произносить твердо.

Однако бывают и более интересные случаи, на которые тоже указывает рифмовка. У Цветаевой есть такие строки:

Осенняя седость.

Ты, Гетевский апофеоз!

Здесь многое спелось.

А больше еще – расплелось.

Мы не знаем, какое произношение постфиксов предполагала сама Цветаева, но рифмы настраивают нас на то, что глагол с семантикой соединения – *спелось* – звучит мягко, а глагол со значением разъединения – *расплелось* – твердо, то есть более жестко и «сурово» (кроме того, в самих словах прослеживается тенденция к сингармонизму: в первом глаголе есть еще один мягкий согласный, во втором почти все согласные – твердые). Мы не знаем о намерении Цветаевой, но, придерживаясь стилистики декодирования, вряд ли ошибемся, утверждая, что признак твердости/мягкости объективно усиливает в этом тексте семантику глаголов: разъединение – соединение.

Благозвучие и неблагозвучие в поэзии

Общеизвестно, что **эвфония**, то есть благозвучие, украшает речь, особенно поэтическую. По-видимому, у любого читателя вызовет восхищение изобретательная *пушкинская аллитерация* (повторение согласных):

Ты, волна моя, волна!

Ты гульлива и вольна.

Другой, столь же хрестоматийный, пример – *некрасовский ассонанс* (повторение гласных): *Всюду родимую Русь узнаю* и т. д.

Особенно выразительно сочетание **аллитерации с ассонансом**:

Над Ладогой пылала мгла,

и, след[а]в[а]тельн[а] – алела.

Зима наглела, как м[а]гла:

ей **вся вселенная** – арена.

В. Соснора. Начало ночи.

Здесь мы выделяем не все созвучия, а лишь самые яркие, опорные. По сути, весь этот текст – повторение одних и тех же звуков в различных комбинациях.

Преимущество эвфонии перед неблагозвучием (**какофонией**), на первый взгляд, естественно и не требует доказательств, однако есть литераторы, для которых оно далеко не очевидно. Многие знают пресловутое «стихотворение» *А. Е. Крученых* – «дыр бул щыл», многие возмущаются заявлением, что в этом произведении «*больше русского, чем во всей поэзии Пушкина*», однако далеко не всем известен контекст, в котором появился этот «шедевр» футуризма. *Крученых* в «*Заумной книге*» критикует лермонтовскую звукопись:

По небу полуночи ангел летел,
И тихую песню он пел –

Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картины, писанные киселем и молоком, нас не удовлетворяют и стихи, построенные на:

па-па-па

пи-пи-пи

ти-ти-ти и т. д.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок. Мы дали образец иного звуко- и словосочетания:

дыр бул щыл

убещур

скуп

вы со бу

р л эз

(кстати, в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина).

Конечно, и в таком виде последнее заявление *Крученых* остается эпатажным, однако мы видим, что он имел в виду нечто иное, чем принято думать. Он дает примеры не столько стихов, сколько звуковых комбинаций, предлагает модели возможных

ассонансов и аллитераций. Он протестует против приглаженных стихов, полагая, что они звучат «не по-русски». Вспомнив о взрывной, шероховатой, но очень выразительной звукописи В. В. Маяковского, М. И. Цветаевой, Б. Л. Пастернака, с ним можно согласиться. Что до пушкинской поэзии, то упрек в ее адрес несправедлив: у *Пушкина* встречаются чрезвычайно экстравагантные аллитерации, например: *гортань геенны гладной*. Более того, еще *М. В. Ломоносов* знал цену какофоническим аллитерациям:

Златой уже денницы перст
Завесу света вскрыл с звездами;
От востока скачет по сту верст,
Пуская искры конь ноздрями
На взятие Хотина.

Какофония нередко бывает мощным источником художественной выразительности, например, в стихотворении *В. Ф. Ходасевича*:

Весенний лепет не разнежит
Сурово стиснутых стихов.
Я полюбил железный скрежет
Какофонических миров.

В зиянии разверстых гласных
Дышу легко и вольно я
Мне чудится в толпе согласных
Льдин взгроможденных толчея.

Мне мил – из оловянной тучи
Удар изломанной стрелы,
Люблю певучий и визгучий
Лязг электрической пилы.

И в этой жизни мне дороже
Всех гармонических красот –
Дрожь, пробежавшая по коже,
Иль ужаса холодный пот,

Иль сон, где, некогда единый, –
Взрываясь, разлетаюсь я,
Как грязь, разбрызганная шиной
По чуждым сферам бытия.

Вопреки заявлению поэта, что он распадается и «разлетается» (тема этого стихотворения – опасное влечение интеллигентного человека к разрушению, в том числе саморазрушению, и дисгармонии), его стихи производят прямо противоположное впечатление. Они замечательно монолитны. Автор не распадается, а максимально концентрирует свою поэтическую волю, демонстрируя чудеса живописности. Хочет – передаст толчею взгроможденных льдин, хочет – выразит дрожь, пробежавшую по коже, – и все это делается легкими штрихами. Поэт полностью господствует над звуковой стихией, причем той, которая оказывает наибольшее сопротивление. Он производит *катартический* эффект. Катарсис – это, как известно, духовное наслаждение, возникающее в результате преодоления каких-то трудностей, препятствий, будь то эмоциональный конфликт или ощущение неподатливости языковой формы. Читатель должен испытывать наслаждение, видя, как *звуковой хаос переплавляется в гармонию*.

Какофонические приемы часто используются для передачи стрессовых психологических состояний и бывают очень выразительны и уместны в этой роли. Например, в *цветаевской* поэме «*Перекоп*»:

Каково губам
Произнесть: сдаюсь!

Какофония как раз и показывает, *каково* губам это «*произнесть*». Звуковой затор из антаффрикат (в отличие аффрикаты, в антаффрикате взрывной следует за щелевым) не только передает, что человек не в силах выговорить роковое слово. Перерастание мягкой глухой антаффрикаты [с'т'] в твердую звонкую [зд] иллюстрирует укрепление человека в «священной ярости» (или, вернее, в том, что Цветаева считает священной яростью). Человек терпит поражение, но не сдается.

У А. А. Ахматовой в «Поэме без героя» к лирической героине под Новый Год являются призраки, чему она нимало не удивляется:

Ясно все:

Не ко мне – так к кому же?

И тотчас же, обнаружив режущее слух сочетание трех к, весьма неубедительно пытается выдать это за прием: *Три к выражают замешательство автора*. Здесь Ахматова противоречит сама себе: самообладание (*ясно все*) сочетается у нее с замешательством. В таких случаях поэты обычно исправляют неудачную строку, а не придумывают оправдания. Видимо, Ахматовой нужен именно этот оборот, и она по какой-то причине стремится его сохранить.

(Интересно, выражают ли что-нибудь три к в следующем пассаже И. Лиснянской: *Я к времени привязана, // Как к конскому хвосту?*)

Кроме того, звукопись может иметь изобразительную, иллюстративную функцию. Очень часто в этой роли используются **аллитерации**, основанные на шипящих – например:

Живей, рубанок, **ш**ибче **ш**аркай,
Шушукай, пой за верстаком,
Чеши тесину сталью **ж**аркой,
Стальным и **ж**арким гребешком.

В. Казин. Рубанок

Это явное звукоподражание.

Звукоподражание может быть и условным, как в следующем стихотворении литовского поэта Э. Межелайтиса в переводе Ю. Левитанского:

Чуть речь начала
Ратничеле, –
рокочущий речитатив, –
и ели
как виолончели,
запели,
его подхватив,

И клены,
негромко вначале,
потом,
подчиняясь ключу,
отчетливей чуть
зазвучали,
ручью отвечая:
Чю-чю!
Отчетливей,
Чётче
и чаще
меж кленов червлёных
вдали,
пичуга защелкала в чаще
– Чюрли! – прокричала,
– Чюрли!
И вот уже
кленов червленость
и небо,
синее, чем лён,
запели влюбленно:
– Чюрленис!
– Чюрленис!
– Чюрляна!
– Чюрлён.
– Чюрленис! –
влюбленно и щедро
и звонко,
как сто скрипачей,
уже перейдя на крещендо,
ритмично чеканит ручей.
И чище, чем юность:
– Чюрленис! –
бубенчик,
венчает прелюд,
и в лад,
не тая увлеченность:
– Чюрленис! –

поляны поют.
Вечерние воды речные,
где тучи скользят,
как челны:
– Чюрленис! –
и своды ночные:
– Чюрленис! –
чернильно-черны.
– Чюрленис! –
его величая,
Венчает его Дайнава.
И, чуткой листвою качая,
как арфы,
звучат деревья,
и ели,
как виолончели,
поют и поют,
подхватив
наивную речь Ратничеле,
причудливый речитатив.

(«Речитатив Ратничеле»)

В принципе, можно предположить, что звук [ч'] ассоциируется с журчанием речки, но эта связь вовсе не однозначна и не обязательна. Зато [ч'] есть в названии речки Ратничеле и фамилии художника и композитора М. Чюрлениса, которую по слогам восстанавливает и поет сама природа. Именно они побуждают Ю. Левитанского (будем говорить только о русском тексте) делать этот звук опорным для всего текста.

Наконец, в художественном тексте возможны **звукообразы**, когда повторяются звуки, входящие в состав основного по смыслу слова – чаще всего первый звук. Другие слова в этом контексте зачастую не просто содержат этот звук, а начинаются с него, чтобы обратить на него внимание. Впрочем, это не обязательно.

В сказке С. Козлова «Ежик в тумане» представлены разные варианты звукописи. Прежде всего, это собственно звукоподражание:

Река *шуршала камышами, бурлила на перекатах*». Звукопись строится на **аллитерации** – повторении согласных [ш] и [р] и подчеркивается **ассонансом**: сингармонизмом непередних гласных: [у], [ы], [а]. Звукопись изменяется, как будто движется вместе с рекой.

Встречается здесь и условная звукопись: *высоко сверху сумрак слабо светился*. В этом тексте нет никаких ассоциаций со звуками живой природы – напротив, здесь наступает полная тишина, вместо звуковых образов даются визуальные. Свет – тем более слабый – явно не вязан ни с каким естественным звуком. За основу аллитерации берется звук [с], дважды встречающийся в ключевом слове *светился*. Четыре слова из пяти, идущих подряд, начинаются с него. Таким образом, за счет повторяемости и единоначатия, звук [с] закрепляется за образом света – но только в этом контексте.

Аналогичным образом звук [л] связывается с луной: *Из-за туч вышла луна и, улыбаясь, поплыла по небу*», но только здесь он просто повторяется, а не ставится в начале слов.

Наконец, в этом тексте образ строится на разнообразных сочетаниях одних и тех же звуков: – *Не за что! – беззвучно выговорил кто-то, кого Ежик даже не видел, и пропал в волнах*. Звуки [в] и [л] создают образ волн не только потому, что встречаются в соответствующем слове, но и потому, что в этом предложении встречаются нерегулярно: они то рассредоточиваются, то собираются компактно. Это напоминает сходящиеся и расходящиеся волны.

Фонетические солецизмы. Понятие о графоне

Продолжим разговор об отступлениях от фонетической или орфоэпической красоты, гармонии (благозвучия) или даже правильности. Она играет важную роль в художественной литературе.

Активнейшим средством речевой характеристики литературных персонажей являются **солецизмы** – разнообразные неправильности, в

том числе фонетические. Это слово происходит от имени одного из семи греческих мудрецов – афинского правителя Солона. Свергнутой своим родственником Писистратом, он некоторое время скитался. «Покинув Креза, он явился в Киликию, основал там город и назвал его по своему имени “Солы”; там он поселил и тех немногих афинян, речь которых с течением времени испортилась и стала называться “солецизмом”» (Диоген Лаэртский. *О жизни, учениях и изречениях знаменитых мужей*).

В тексте солецизмы оформляются **графонами**, то есть записями с элементом транскрипции. Они передают индивидуальные особенности говорящего¹¹⁵ или его речи в данный момент. Графонами фиксируются явления и факторы трех основных видов:

- а) логопедические (заикание и другие дефекты речи),
- б) психологические (искажения, возникающие под влиянием эмоций) и
- в) социальные (акцент, произношение, мотивированное уровнем образованности, происхождением и общественным статусом человека).

Логопедические особенности речи

Этот вид речевых ситуаций не нуждается в особых комментариях. Как правило, графоны в таких случаях используются для воспроизведения детской речи, иногда – взрослой, если в ней есть дефекты:

– Вот как! А я пг’одулся, бг’ат, вчег’а, как сукин сын! – закричал Денисов, не выговаривая р. – Такого несчастья! Такого несчастья! Как ты уехал, так и пошло. Эй, чаю!

Денисов, сморщившись, как бы улыбаясь и выказывая свои короткие крепкие зубы, начал обеими руками с короткими пальцами лохматить, как пес, взбитые черные, густые волосы.

¹¹⁵ См.: Кухаренко, В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М., 1988. – С. 18.

– Чог’т меня дег’нул пойти к этой кг’ысе (прозвище офицера), – растирая себе обеими руками лоб и лицо, говорил он. – Можешь себе пг’едставить, ни одной каг’ты, ни одной, ни одной каг’ты не дал.

Л. Н. Толстой. Война и мир

Но просто речевой натурализм не интересен для художественной литературы¹¹⁶. Обычно он как-нибудь дополнительно обыгрывается. Это, кстати, относится и к образу толстовского Денисова.

Б. А. Успенский в «Поэтике композиции» отмечает, что Л. Н. Толстой не всегда отражает в тексте эту особенность речи героя. Это зависит от позиции повествователя – если, например, смотрит на происходящее в «Войне и мире» глазами Денисова, то картавость героя не передается, так как сам Денисов не ощущает это как свою речевую особенность; если же повествователь занимает по отношению к нему внешнюю позицию, то и характерность речи персонажа воспроизводится¹¹⁷. Итак, в этом случае графоны, помимо изобразительной функции, выполняют еще и композиционную.

Возьмем другой, достаточно известный, случай – эпизод из кинокомедии А. Коренева «По семейным обстоятельствам» (сценарий В. Азерникова), в котором логопед выговаривает букв меньше, чем маленькая девочка, которую он собирается лечить. Зрителям памятливы эти забавные казусы: *улица Кой-Кого* (Горького), *Он живет на Киевской, а она на Киевской* (т.е. кто-то из них живет на Кировской). Здесь солецизмы имеют людическую (то есть игровую) функцию – служит основой **каламбура**.

Возьмем следующий текстовый фрагмент, где описывается единственная встреча бабушки с внуком, с которым ей не дают общаться. Старая женщина уже потеряла мужа и двух сыновей, а через

¹¹⁶ В этой связи хочется вспомнить роман Л. Кэрролла «Сильви и Бруно», где копируется произношение маленького мальчика: *oo* вместо *you*, *nuffin* вместо *nothing* и т. п. В романе есть очень талантливые эпизоды, однако в целом он написан неровно, и один из главных его недостатков – это нетворческое натуралистическое транскрибирование речи Бруно, раздражающее читателей.

¹¹⁷ См.: Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб, 2000. – С. 82-90.

несколько минут умрет сама. Она как бы это предчувствует и страстно, отчаянно пытается передать внуку хоть какие-то знания о его корнях.

Мальчик обернулся, увидел Валентину Викторовну (...)

– Родичка, я... – задыхаясь, говорила Валентина Викторовна, – я твоя бабушка. Не помнишь меня?

– Не помню.

– И папу... Артем твоего папу звали... Не помнишь?

Мальчик снова нахмурился.

– Мой папа – Саша. Мама – **Ваинтина**.

– Артем твоего папу звали. Артем Николаевич Елтышев. – Валентина Викторовна говорила тихо, но четко, убеждающе. – Запомни. Артем Елтышев. А тебя зовут – Родион Артемьевич Елтышев.

– Я не **Ей**... Я – **Петьунин**.

– Твоя фамилия – Елтышев! – чувствуя, что теряет голову, почти прокричала Валентина Викторовна. – Ел-ты-шев.

– Я – **Одион Петьунин**, – твердо ответил мальчик. – Живу – улица **Заецьная** (*Заречная* – А. Ф.), дом семь...

– Ты Елтышев. Запомни на всю жизнь! – перебила Валентина Викторовна. – Елтышев! Последний ты у меня!

Р. Сенчин. Елтышевы

Солецизмы и соответствующие им графоны употребляются здесь и по прямому назначению – передают речь ребенка, и обладают другими функциями – не столь явными, но все же осознаваемыми при чтении. Заметим, что бабушка вкладывает в свои слова все уходящие силы, она говорит *четко, убеждающе*, а мальчик отвечает косноязычно, но *твердо* – об эти твердость и косноязычие разбиваются все усилия бабушки (внук упорно повторяет свое новое имя, а «настоящей» фамилии – Елтышев – не может даже выговорить). Люди, родные по крови, почти буквально говорят *на разных языках*, им не дано понять друг друга.

В заключение обратимся к простому, на первый взгляд, незатейливому, но мастерски написанному стихотворению А. Л. Барто «Буква “Р”»:

Пять лет Сереже в январе,
Пока – четыре, пятый,
Но с ним играют во дворе
И взрослые ребята.

А как на санках, например,
Он с гор летает смело!
Сереже только буква “р”
Немного портит дело.

На брата сердится сестра,
Ее зовут Марина.
А он стоит среди двора,
Кричит: – Ты где, Малина?

Она твердит: – Прижми язык,
Прижми покрепче к нёбу! –
Он, как прилежный ученик,
Берется за учебу.

Твердит Марина: – “Рак”, “ручей”.
Марина учит брата.
Он повторяет: – “Лак”, “лучей”, –
Вздыхая виновато.

Она твердит: – Скажи “метро”,
В метро поедem к дяде.
– Нет, – отвечает он хитро, –
В автобус лучше сядем.

Не так легко сказать “ремень”,
“Мороз”, “река”, “простуда”!
Но как-то раз в январский день
С утра случилось чудо.

Чихнула старшая сестра,
Он крикнул: – Будь здоррррова! –
А ведь не мог еще вчера

Сказать он это слово.

Теперь он любит букву “р”,
Кричит, катаясь с горки:
– Урра! Я смелый пионерррр!
Я буду жить в СССР,
Учиться на пятерррки!

Хорошая детская литература отличается «многослойностью». Она проста, хорошо понятна своим главным читателям, но и взрослые могут найти в ней что-то для себя. Филолог не без удивления обнаруживает, что стихи, которые он читал в детстве, написаны весьма грамотно, с точки зрения его специальности. Например, А. Л. Барто ненавязчиво объясняет, почему произношение должно быть правильным: не только потому, что исказить слова некрасиво, но и потому, что при этом не различаются смыслы. Дети не знают, что такое нейтрализация дифференциальных признаков фонем (для <р> и <л> их два – пассивный орган образования и способ преодоления преграды: первая – передненёбная, вторая – зубная; первая – смычная, вибранта, вторая – фриктивная, латеральная). Поэтесса знакомит их со смыслом нейтрализации, подбирая именно такие слова и словоформы, где она происходит: *Марина, рак, ручей*.

Отметим еще одну интересную деталь: хотя мальчик научился произносить звук [р], но впал в другую крайность – он стал утрировать произношение: *будь здорррррова, урра, пионерррр, пятерррки*. Строго говоря, одну ошибку он «исправил» другой. Этот нюанс важен для филолога: оказывается, графонами могут обозначаться не только дефекты речи, но и случаи *гиперкоррекции*, то есть чрезмерного их исправления (или чрезмерной правильности – отступления от нормы, но в противоположную сторону).

Обратим внимание также на неодинаковую длительность [р] в этих словах, а вернее, в фонетических синтагмах (потому что «*будь здорова*» – это одно фонетическое слово с проклитикой). Эта длительность пропорциональна длине фонетической синтагмы:

четыре слога – четыре буквы «р» в записи, три слога – три буквы, два слога – две. Даже этот нюанс учитывает А. Л. Барто!

Психологические состояния

Искажение слова может свидетельствовать о сильнейшем потрясении героя, когда вокруг него рушится мир. Таково знаменитое толстовское словечко *пелестрадал* в устах оскорбленного Алексея Александровича Каренина. Анна однажды назвала его «машиной», даже «злой машиной», и эта его обмолвка показывает, что машина «сломалась». Но здесь есть еще один важный оттенок. Замена <р> на <л> превращает привычный Каренину «высокий штиль» в беспомощный «детский лепет». Это именно те фонемы, которыми различаются детскость и взрослость. Каренин как бы разучивается говорить и впадает в детство, становится беззащитным, как ребенок.

У Л. Н. Толстого есть еще одна такая – воистину гениальная – обмолвка, связанная с подлинной «пограничной ситуацией». В «Смерти Ивана Ильича» описываются агония и умирание главного героя:

Все три дня, в продолжение которых для него не было времени, он барахтался в том черном мешке, в который просовывала его невидимая непреодолимая сила (...) Он чувствовал, что мученье его и в том, что он всовывается в эту черную дыру, **и еще больше в том, что он не может пролезть в нее.** Пролезть же ему мешает признание того, что жизнь его была хорошая (...) В это самое время Иван Ильич провалился, увидел свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, но что это можно еще поправить (...)

“Да, я мучаю их, – подумал он. – Им жалко, но им лучше будет, когда я умру”. Он хотел сказать это, но не в силах был выговорить. “**Впрочем, зачем же говорить, надо сделать**”, – подумал он. Он указал жене взглядом на сына и сказал:

– Уведи... жалко... и тебя... – Он хотел сказать еще «прости», но сказал “пропусти”, и, не в силах уже будучи поправиться, махнул рукою, зная, что поймет тот, кому надо.

Итак, вся предыдущая жизнь героя была «не то», и свой единственный достойный поступок он совершил непосредственно перед смертью – попросил прощения. Толстой применяет здесь замечательный прием: первым правильным делом героя становится его последнее «неправильное» слово. В этом слове есть еще один парадокс: у героя нет сил даже на короткое слово (*не в силах уже будучи поправиться*, то есть сказать: *прости*), поэтому он произносит длинное: это последняя вспышка жизни в человеке, после которой он угасает безвозвратно. Искажение слова именно за счет удлинения, а не чего-нибудь другого, предельно точно мотивируется ситуацией – именно тем, что силы героя на исходе. Он не может их тратить на лишние слова, его речь уплотняется, нагружается смыслом сверх меры. В одной лексеме совмещаются два слова – и, соответственно, два значения (*прости* перерастает в *пропусти*). Это слово обращено к двум адресатам – жене и Богу, ориентировано сразу на два мира, на две реальности. Это просьба о прощении, обращенная к ближним, и одновременно – пропуск в иной мир.

Имитация социального акцента

Итак, отступления от орфоэпических норм связаны с вышеуказанными двумя аспектами – логопедическим, или физическим (человеку, говорящему на другом языке, трудно произносить слова неродного языка) и психологическим (человек затрудняется в произнесении незнакомых слов). Если такие искажения становятся частотными, появляются закономерно, то можно предполагать, что они социально значимы: зависят от уровня образования, профессиональной деятельности и других причин. Например: – *А вот стекло двойное, бэмское!* – кричал у входа стекольщик, который боялся со своим товаром лезть в середину рынка (Ю. И. Коваль. Приключения Васи Куролесова). Если бы это кричал один стекольщик, мы предположили

бы индивидуальное неправильное произношение (слово *бэмское* встречается в тексте неоднократно в устах одного и того же человека). Но автор делает оговорку: *Такого стекла на свете нет. Есть богемское. Стекольщик переврал название, но это не страшно. Все стекольщики давным-давно переделали “богемское” в “бэмское”.* Иначе говоря, это жаргонный вариант.

Наиболее типичные случаи социально маркированного произношения – специфические ударения в речи представителей разных профессий: *компа́с, Мурманск* (у моряков) и т. п.

Интересно, что физики старшего поколения до сих пор говорят *ато́мный* (но *áтом*)¹¹⁸, *изобрéтение* (например, Ж. И. Алферов).

Акцент иностранцев, людей, говорящих на ином языке или на диалекте, представляет собой переходный случай между логопедическими (физиологическими) и социолингвистическими нарушениями орфоэпии – например:

Полковник был плотный, высокий и сангвинический немец, очевидно, служака и патриот. Он обиделся словами Шиншина.

– А затэм, мылостывый государ, – сказал он, выговаривая э вместо е и ъ вместо ь. – Затэм, что импэратор это знает. Он в манифэстэ сказал, что нэ может смотрэт равнодушно на опасности, угрожающие России, и что бэзопасност империи, достоинство ее и святост **союзов**, – сказал он, почему-то особенно налегая на слово “союзов”, как будто в этом была вся сущность дела.

Л. Н. Толстой. Война и мир

Но акцент может и не быть связан с чужим языком или с диалектом, то есть особой, сложившейся с детства работой речевого аппарата. В этих случаях мы имеем дело с социальным акцентом. Изображая людей со своеобразной, социально отмеченной речью,

¹¹⁸ Видимо, это была не профессиональная, а общелитературная старая форма. См., в частности, интереснейшую фразу из поэмы А. Белого «Первое свидание» (1921):

*Мир рвался в опытах Кюри
Ато́мной лопнувшию бомбой (...)*

писатели нередко передают особенности их социального акцента: грассирование, назальный тембр и тому подобное, например:

Старуха (...) вдруг спросила хриплым голосом:

– А что пишет **кнесь** Иван?

Ей никто не отвечал. Базаров и Аркадий скоро догадались, что на нее не обращали внимания, хотя обходились с нею почтительно. “Для ради важности держат, потому что княжеское отродье”, – подумал Базаров.

И. С. Тургенев. Отцы и дети

Аристократы могут позволять себе простонародные солецизмы, как в том же произведении – англоман Павел Петрович Кирсанов. Невзлюбив Базарова, Павел Петрович выражает свою неприязнь через указательные местоимения – то спрашивает: *Кто сей?*, то заявляет: *Я эфтим* хочу сказать.

В этой причуде сказывался остаток преданий Александровского времени. Тогдашние тузы, в редких случаях, когда говорили на родном языке, употребляли одни – **эфто**, другие – **эхто**: мы, мол, коренные русаки, и в то же время мы вельможи, которым позволено пренебрегать школьными правилами.

Возможна и противоположная ситуация, и о ней тоже говорит Тургенев: *Николай Петрович попал в мировые посредники (...) и все-таки, говоря правду, не удовлетворяет вполне ни дворян образованных, говорящих то с шиком, то с меланхолией о **манципации** (произнося **ан** в нос), ни необразованных дворян, бесцеремонно бранящих “евту **мунципацию**”.*

Нетрудно догадаться, что первые помещики отличались от вторых лишь степенью необразованности. Если аристократ Павел Петрович из снобизма употребляет «простонародное» местоимение *эфто* – без йотации, чем подчеркивается эстетский оттенок этой простонародности в манере *`a la russe*, то невежественные провинциальные дворяне, напротив, произносят его с j-овой протезой

(евту), а кроме того, имитируют французский прононс, вопиюще искажая слово *эмансипация*.

Разновидностью социального акцента можно считать передачу на письме произношения иноязычных слов. Это орфоэпический «аристократизм». Например:

Туда, голодные, противясь,
Шли волны, шлендая с тоски,
И гондолы рубили привязь,
Точа о пристань тесаки.

Б. Л. Пастернак. Венеция

По поводу слова *гбндолы* поэт делает сноску: «*В отступление от обычая восстанавливаю итальянское ударение*» (на первом слоге). В другом тексте он дает непривычный вариант имени *Дездэмона* с ударением на втором слоге:

Когда случилось петь Дездемоне,
А жить так мало оставалось, –
Не по любви, своей звезде она, –
По иве, иве разрыдалась.

Стихотворение называется: «*Уроки английского*», но это скорее «уроки итальянского», потому что Пастернак восстанавливает ударение из оперы Верди «Отелло». Кстати, когда Пастернак переводил пьесу Шекспира, он ставил в имени Дездемоны ударение на третьем слоге – как в оригинале.

Пастернак перевел и трагедию Гете «Фауст», и в переводе имя главного героя состоит из двух слогов. Зато в стихотворении «*Я их мог позабыть*» оно дается в «немецком» произносительном варианте, то есть с дифтонгом, образующим один слог:

Так зреют страхи. Как он даст
Звезде превысить досяганье,
Когда он – **Фауст**, когда – фантаст?
Так начинаются цыгане.

Аналогично некоторые дифтонги в иноязычных именах передаются и в стихотворениях *М. И. Цветаевой: Под Грига, Шумана и Кюи* [k'wi] («Книги в красном переплете») или:

В старом вальсе **штраусовском** впервые
Мы слышали твой первый зов
(«Маме»)

Возможно, впрочем, что имитация иноязычного прононса – знак не только высокого социального положения пишущих. Все три примера относятся к теме детства, когда ребенок в том числе изучает иностранные языки. Педантичное воспроизведение исконного произношения нерусских имен может быть мнемоническим следом, напоминанием о детстве, воскрешением его атмосферы. Хотя в любом случае речь идет о детях из привилегированных семей. (То есть социальная мотивировка произношения сочетается с психологической.)

А вот в следующих примерах моносиллабический дифтонг в слове *шлагбаумы* обладает преимущественно характеристической функцией: указывает на принадлежность пишущих к сословию, привыкшему не русифицировать немецкие (вообще иностранные) слова, а произносить их с исконным прононсом. Конечно, в этом есть оттенок вычурности, почти жеманства:

Возможно ль? Те вот ивы –
Их гонят с рельс шлагбаумами, –
Бегут в объятья дива,
Обращены на взбалмошность?

Б. Л. Пастернак. Возвращение

У *А. А. Блока* в «Незнакомке» данное слово очень выразительно:

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

Слово *шлагбаумами* лихо «заломлено» – как котелок, – и весьма эффектно в роли рифмообразующего элемента. Его иноязычный колорит работает на смысл текста, усиливает воплощенное в нем общее впечатление чуждости: слово такое же чужое, как чужд поэту весь стиль происходящего – плоские остроты дамских угодников и проч.

В заключение этой части обзора приведем такую красноречивую характеристику блоковской речи, данную *К. И. Чуковским*:

«[И обличье у него было барское: чинный, истовый, немного надменный. Даже в последние годы – без воротника и в картузе – он казался переодетым патрицием.] Произношение слов у него было тоже дворянское – слишком изящное, книжное, причем слова, которые обрусели недавно, он произносил на иностранный манер: не мебель, но мэбль (*meuble*), не тротуар, но *trottoir* (последние две гласные сливал он в одну). И вводя это слово в стихи, считал его – по-французски – двухсложным: “и сел бы прямо на тротуар”. Слово шлагбаум было для него тоже двухсложным (см. “Незнакомку”). Слово крокодил произносил он тоже как иностранное слово, строго сохраняя два *o*. Теперь уж так никто не говорит (...)

[Его дед был до такой степени старосветским барином, что при встрече с мужиком говорил:

– Eh bien, mon petit.

Блок написал о нем в поэме “Возмездие”, что “язык французский и Париж ему своих, пожалуй, ближе”.]»¹¹⁹

Мы видим, как реальное произношение поэта отражается и в его творчестве, даже если оно не соответствует орфоэпическим нормам.

И, конечно, уже охарактеризованные в предыдущем разделе «простонародные» солецизмы тоже несут информацию о социальном статусе человека. При этом они могут выражать эмоции, передавать художественные смысловые оттенки:

¹¹⁹ Чуковский, К. И. Александр Блок как человек и поэт / К. И. Чуковский // Сочинения. – М., 1990. – Т. II. – С. 391-392.

– Анадьсь думала, как же Санька не приедет, – сказала она, и Саша почувствовал малосильную укоризну в ее голосе. – Писем не пишет. Дед помрет, а Санька не узнает...

“Помрет” бабушка произносила через “е” и оттого слово звучало куда беззащитнее и обреченнее. В нем не было резкости и было увядание.

З. Прилепин. Санька

Солецизмы в художественной литературе

В литературных произведениях наиболее типично использование солецизмов как средства речевой характеристики персонажей, прежде всего с социолингвистической точки зрения. Это относится к приведенным выше примерам.

Чаще всего солецизмы относятся к речи маргинальных, безграмотных людей. Обычно предполагается, что они – плохие. Разумеется, малограмотными бывают и очень хорошие люди, но именно по отношению к плохим эта деталь подчеркивается – как дополнительный аргумент против них:

Серый отвел его (*Толика – А. Ф.*) руку.

– Я обязан доставить собаку по месту назначения. А может быть, придется прóтокол составить. (Он так и сказал “прóтокол”.) Возможно, его хозяина áлкоголь заел. (Так и произнес – “áлкоголь”.) Если так, тогда надо собаку изъять. Должность моя такая – делать все по-честному, по-человеческому. Так-то. Найду его квартиру, проверю – правильно ли.

Г. Троепольский. Белый Бим Черное ухо

Мы еще ничего не знаем об этом «Сером», но он уже вызывает антипатию. Разумеется, он действительно окажется мерзким типом.

Бывают и другие случаи.

В романе Т. Толстой «Кысь» безграмотность обнаруживают интеллигенты – хранители памяти о прошлом. Они говорят: *МОГОЗИН, МЁТ, ОСФАЛЬТ*; в их речи встречаются и духовные

понятия: *МОЗЕЙ, ШАДЕВРЫ, МАРАЛЬ, ОНЕВЕРСТЕЦКОЕ АБРАЗАВАНИЕ*. Другие люди (не имеющие «оневерстецкого абразаваания») не делают столь вопиющих ошибок, поскольку не знают таких слов. Интересен также следующий диалог:

– Вы что это, Никита Иваныч?

– МЁТ ем.

– Какой МЁТ?

– А вот что пчелы собирают.

– Да вы в уме ли?

– А ты попробуй. А то жрете мышей да червей, а потом удивляетесь, что столько мутантов развелось.

Действие романа происходит после катастрофы («Взрыва»). Уцелевшие люди учатся жить заново, и Т. Толстая изобретательно (и зло) описывает новый мир, обживаемый ими. Искраженные слова, обозначающиеся сплошными прописными, – это приметы «старого» мира, жизненного уклада – основательно, хотя и не до конца, забытого. Это истинные солецизмы, то есть не до конца забытый старый язык, сильно искаженный в новых условиях. То же самое произошло с речью афинян, изгнанных из родного города и обосновавшихся в Солах (см. раздел «Фонетические солецизмы. Понятие о графоне»). Это, конечно, и знак одичания людей. Особо отметим, с каким энтузиазмом Т. Толстая живописует деградацию интеллигентов.

Возможны и варианты, когда вполне грамотные и даже интеллигентные герои могут *нарочно* исказить слова. Например, они ностальгируя по прошлому, вспоминают забавное произношение своих бабушек и дедушек, вообще людей старшего поколения. Так, в фильме «*Зимняя вишня*» (сценарий *В. Валуцкого*) бывшая свекровь героини сообщает, что бывший муж оставил героине деньги: *Элементы*, как говорила покойная Дуня (то есть, конечно, алименты). Кто такая Дуня, мы не знаем. Вероятно, это домработница, которая,

приобрела некоторый «культурный» лоск. В частности, она усвоила, что неправильно произносить [а] в начале слов иностранного происхождения: *антеллегент* (в «Жизни Клима Самгина» М. Горького есть словечко *антилегенд*), *антерес* и т. п. И по аналогии с ними переделала *алименты* в *элементы* – обычный случай гиперкоррекции, т.е. излишнего исправления.

Более сложный случай из романа В. Астафьева «Печальный детектив»:

Из-за него, из-за этого “гардеропа”, супруги Сошнины разбежались в последний раз, точнее, из-за тридцати сантиметров – ровно настолько Лерка хотела отодвинуть “гардероп” от окна, чтобы больше попадало в комнату света. Хозяин знал, как она ненавидит старую квартиру, старый дом, старую мебель, в особенности этот добродушный “гардероп”, как хочет свести его со свету, стронуть, сдвинуть, тайно веруя: при передвижке он рассыплется (...) “Стоит! И стоять будет!” – почти торжественно, как Петр Великий о России, сказал Сошнин про “гардероп”.

Здесь достойны особого внимания две детали. Во-первых, слово *гардероп* везде заключается в кавычки, тем самым обозначается его резкое отклонение от орфографической нормы, что подчеркивается склонением: *гардеропа*. Становится ясно, что это не просто оглушение согласного в абсолютном конце слова, а искажение в любых формах. Конечно, Астафьев воссоздает здесь просторечный вариант слова, отсылая читателей к временам, когда его так произносили предки Сошнина.

Во-вторых, упоминается Петр I, с которым, пусть юмористически, сравнивается Сошнин, – и в этом контексте форма *гардероп* уже не воспринимается как неправильная: здесь как бы восстанавливается норма петровских времен, когда на Руси появилась такая мебель и когда она могла так называться.

Таким образом, Астафьев не просто имитирует речь «простых» людей (бабушек и дедушек, которые говорили: *гардерон*, и это произношение внуки воспроизводят как дорогую для них деталь), но через искажение слова устанавливает связь времен, то есть то, чего (по мнению Астафьева) недостает сознанию современных людей – в том числе жены Сошникова. В данном случае даже неважно, к какому конкретно прошлому отсылает нас автор *через солецизм*: к сравнительно недавнему, то есть эпохе отцов и дедов, или более отдаленному – петровскому. Понятно, что в тексте присутствует то и другое (петровская эпоха – в меньшей степени, она здесь проходит лишь тенью). Автор – и вообще в романе, и в данном случае – устраняет замкнутость героев в узком мире их реальности, вводит временную перспективу, вписывает этих людей в контекст истории¹²⁰.

Иногда в художественных или публицистических текстах имитируется «детское» произношение, однако оно саркастически (даже издевательски) передается не очень умным взрослым.

В этой связи процитирую обширный фрагмент статьи П. Басинского «Пошла читать губерния» (*Литературная газета*. – 2003. – № 37):

И снова включаю телевизор. И снова учительница и снова о школьном чтении. Ребятам, с заботливостью мамы говорит она, скучно читать вашего Шолохова. Они хотят читать Пелевина, Ерофеева, “того же Казакова”.

Конечно, я несказанно порадовался за Юрия Павловича Казакова, который, оказывается, уже настолько знаменит в среде школьников, что стал чем-то вроде притчи во языцех. Впрочем, я все же сильно в этом сомневаюсь.

¹²⁰ Отметим один курьезный момент: петровская эпоха, с которой у нас никоим образом не ассоциируется устойчивость исконного порядка, подается Астафьевым как символ консерватизма. Не говорим уже о том, что здесь цитируется, не Петр – причем не реальный, а герой знаменитого фильма 1930-х гг. А вообще Александр Невский – герой фильма, снятого тогда же, о чем Астафьев забывает. Так что восстановление «связи времен» оказывается ложным. Писатель ратует за сохранение памяти, но она-то его и подводит.

Но в этих же простодушных словах, наверное, доброй учительницы прозвучало то, на мой взгляд, главное зло, которое способно погубить преподавание русской литературы в школе.

Ребятам **хочца!**

Придет в голову учителю химии сказать: ребятам “не хочца” изучать таблицу Менделеева, им гораздо интереснее алхимия? Может учитель математики поставить вопрос об отмене синусов-косинусов, потому что Ване, Пете и Маше “не хочца” о них ничего слышать?

Абсурдность этих вопросов всем очевидна. А с литературой как?

Литература не химия – возразят мне. Да, и не биология, и не физкультура. Все эти и другие предметы объединяет только одно. Все это школа.

Давайте говорить прямо. Нормальному школьнику, этому молодому растущему организму, прежде всего “не хочца” учиться и уже потом, в частности, читать Шолохова и Островского. Они противны его душе, как гробы, в отличие от пива, сигарет, девочек и пяти-шести культовых имен, необходимых ему для ненапрягательного общения со сверстниками. Среди этих имен может оказаться и Пелевин. В мое время был папа Хемингуэй.

И что делать в этой связи учителю? Ничего – отвечаю я. Изучать роман “Что делать?” Чернышевского, который, впрочем, тоже отменили и тоже совершенно напрасно.

Ах, нашим ребятам это не нужно! Ах, они ничего в этом не понимают!

А в синусах и косинусах понимают? В таблице Менделеева понимают? Например, я в школе до судорог не мог понять ничего в этой самой таблице. Ну, лишен я какой-то извилины, которая за это отвечает. И что? Мучился, пыжился, элементарно зубрил. Аттестат получать надо? Ой, надо! В вуз поступить “хочца”? Ой, “хочца”! А в армию нет.

Ах, это цинизм! Ах, нельзя заставлять читать! Да почему же нельзя? Это объем знаний о мире и притом тот объем, к которому

вполне естественно не готова голова ученика. Шолохов – это так же трудно, как таблица Менделеева, а может быть, еще потруднее. Другое дело, что в небольшом (подчеркиваю – небольшом) проценте учеников произойдет некая вспышка, и литература станет для них чем-то большим, более глубоким, чем элементарный объем знаний. Но объем знаний это не отменяет? (...)

Собственно, из конфликта “хочеца” и “будешь знать как миленький” и рождается истинно культурный человек.

Словечко *хочеца* (у автора оно выделено курсивом один раз), стержневое для данного текста, имеет двойственную направленность: оно формально заимствовано из речи неумной учительницы и, в то же время, отражает психологию ленивых детей. Автор показывает, что между плохими школьниками и «прогрессивной», «либеральной» учительницей, в сущности, нет принципиальной разницы в умственном отношении.

Наконец, совершенно фантастическую сцену изображает М. А. Булгаков, у которого солецизм возникает в речи даже не человека:

А тут еще кот выскочил к рампе и вдруг рявкнул на весь театр человеческим голосом:

– Сеанс окончен! Маэстро! **Урежьте** марш!

Ополоумевший дирижер, не отдавая себе отчета 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. Мастер и Маргарита

Булгаков максимально эффектно подает «омерзительное выражение кота», используя в том числе градацию синонимов, постепенно подходя к самому точному из глаголов – причем еще и подправленному орфоэпией. Мало найти верное слово, нужно еще показать, как оно произносится, потому что просто *врезьте* не передало бы гаерской интонации «наглого котяры Бегемота».

Солецизм как изобразительное средство

До сих пор мы касались случаев, связанных с нарочно допускаемыми ошибками. *Отступление от нормы* осознается героями текста или, по крайней мере, автором. Но есть и другие типы отступлений от стандарта, эталона. Так, *А. С. Пушкина* мы встречаем такие произносительные варианты: *я, беспечной веры полн* («Арион»); *стоял Он, дум великих полн* («Медный всадник»); *он был бы верн* супружеской любви («Каменный гость»). Такие пропуски звуков внутри слова называются **элизиями**, или **синкопами**. Едва ли можно сказать, что это именно отклонения от нормы, ее нарушения. В пушкинскую эпоху стандарты употребления таких сочетаний еще не устоялись: гласный в словах со «вторым полногласием» произносился или опускался. То и другое было допустимо¹²¹.

Зато произношение и правописание подобных слов вполне определилось к XX в. У молодой *М. И. Цветаевой* в сонете «Встреча» (с призраком Марии Башкирцевой) мы читаем:

С той девушкой у темного окна
– Виденьем рая в **сутолке** вокзальной –
Не раз встречалась я в долинах сна.

Но это нельзя считать ошибкой или даже намеренным искажением слова *сутолока*. Цветаевой, разумеется, был известен литературный вариант, но ей нет дела до того, нарушает она что-то или нет. Ей в изобразительных целях нужен именно вариант с **элизией**, и она его использует. Разрушением «второго полногласия» в слове *сутолка* создается «физическое» ощущение тесноты.

Противоположностью элизии является **эпентеза**, или **анапстиксис**, то есть вставка в слово звука или нескольких звуков. Чаще всего анапстиксис бывает следствием «разложения сонанта» – *рубель*, *корабель*, *смысел*, иногда на него накладывается морфемная аналогия –

¹²¹ См.: Булаховский, Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX века / Л. А. Булаховский. – М., 1954. – С. 10-11.

психиатор, педиатор (срав.: *доктор, лектор*) и т. п. В таких случаях он имитирует реальную – как правило, разговорную – речь персонажей.

Возможны и другие функции этого приема:

Стоял в углу, плюгав и одинок,
Какой-то там коллежский регистратор.
Он (министр – А. Ф.) и к тому, и тем не пренебрег:
Взял под руку его: “Ах, **Антипатор**
Васильевич! Что, как ваш кобелек?
Здоров ли он? Вы ездите в **театор**?
Что вы сказали? Все болит живот?
Ах, как мне жаль! Но ничего, пройдет!”
(...)
И где такие виданы министры?
Кто так из них толпе кадить бы мог?
Я допущу: успехи наши быстры,
Но где у нас **министер**-демагог (...)
Быть может, их во Франции немало,
Но на Руси их нет и не бывало!

А. К. Толстой. Сон Попова

Здесь мы имеем дело с таким же, как у М. Цветаевой, случаем не сознательного нарушения нормы, а *равнодушия* к ней, отказа от нее в изобразительных целях.

В первом фрагменте вставки гласных (*Антипатор, театор*) передают «вальяжность» министерской речи. Но эпентеза есть и в речи автора (*министер*). Она подчеркивает общее ироническое звучание фразы. Однако в другом случае, когда ирония (по крайней мере, подчеркнутая) не нужна, в той же авторской речи используется нормативный вариант данного слова: *Вошел министр. Он видный был мужчина.*

Очень своеобразные графоны применены в романе *И. А. Ильфа и Е. П. Петрова «Золотой теленок»*. Первоначально они даются как технический дефект пишущей машинки:

На базаре была куплена старая пишущая машинка “Адлер”, в которой не хватало буквы “е”, и ее пришлось заменять буквой “э”.

Поэтому первое же отношение, отправленное Остапом в магазин канцелярских принадлежностей, звучало так: **Отпуститэ податэлю сэго курьэру т. Паниковскому для Чэрноморского отдэлэния на 150 рублэй (сто пятьдэсят) канцпринадлэжностэй в кредит за счэт Правлэния в городэ Арбатовэ.**

ПРИЛОЖЭНИЭ. Бэз приложэний

– Вот послал бог дурака уполномоченного по копытам! – сердился Остап. – Ничего поручить нельзя. Купил машинку с турецким акцентом. Значит, я начальник **отдэлэния**? Свинья вы, Шура, после этого!

Ни о каком социолингвистическом использовании графона здесь не может быть речи, и о «турецком акценте» пишущей машинки говорится лишь метафорически. Собственно, употребление *э* вместо *е* в напечатанных документах должно восприниматься как графический прием. Однако он немедленно переходит в фонетический – даже там, где нет никакой иной речи, кроме письменной: обратим внимание на оборот *отношение звучало*. Машинка и бумага словно оживают и начинают говорить своим корявым языком. Отметим, что Остап Бендер – «сын турецко-подданного» – не находит с ней «общего языка» (*Значит, я начальник отдэлэния?*). Он не только говорит без турецкого «акцента», но и реагирует на него крайне раздраженно.

Однако в сцене ликования Великого комбинатора пишущая машинка присоединяется к нему:

Великий комбинатор танцевал танго. Его медальное лицо было повернуто в профиль. Он становился на одно колено, быстро поднимался, поворачивался и, легонько переступая ногами, снова скользил вперед. Невидимые фрачные фалды разлетались при неожиданных поворотах.

А мелодию уже перехватила пишущая машинка с турецким акцентом:

...Гдэ нэбо южкоэ так синэ,
Гдэ жэнщины, как на картинэ...

И неуклюжий, выдавший виды чугунный компостер глухо вздыхал о невозвратном времени:

...Где женщины, как на картине,

Танцуют все танго

Своим «акцентом» пишущая машинка подчеркивает неистовый восторг Остапа, доводя этот эпизод до гротеска.

Архаическая фонетика

В книжной речи, как известно, используются фонетические старославянизмы (начальные *ра-* и *ла-*, неполногласие, *щ* и *жд* на месте русских *ч* и *ж*, отсутствие перехода *е* в *о* под ударением в середине или конце слова, начальные *ю* и *е*, соответствующие русским *у* и *о*) и равноценные им архаизмы общеславянского происхождения (акутовые начальные *ра-*, *ла-*, сохранение впоследствии устраненных языком результатов древних палатализаций). В классической русской поэзии служат приметой высокого стиля, но они для нее органичны – от Ломоносовской эпохи до «серебряного века».

Они производят более сильный эффект, попадая в нетипичные для них контексты. Например, художник и оригинальный русский и советский поэт *П. А. Радимов* писал народные стихи гекзаметрами (если можно так выразиться, в «гесиодовском» духе). В одном из его стихотворений – «*Навечерье праздника*» – есть такая строка: *После недельной работы все ратаи сильно устали*. Слово *ратаи* (пахари), конечно, вызывает в памяти большинства читателей былинный образ *Микулы Селяниновича*, подчеркивая величественность патриархального быта. Высокопарность не свойственна поэзии *Радимова*, которая отличается скорее наивным натурализмом, поэтому такие архаические детали у него оказываются действительно весомыми. Это слово отсылает нас к временам древней Руси, а гекзаметр – к древнегреческой архаике. Поэт подчеркивает глубинное родство мира своих героев с благородной (утопической) стариной. Обратим внимание на одну деталь. Слово *ратаи* – самое яркое в

данном тексте – не является старославянским, оно – общеславянское. Подлинный старославянизм здесь – *работа*, но он давно ассимилирован русским языком и не осознается как заимствование.

Фонетические архаизмы встречаются и при цитировании церковнославянских оборотов – обычно с ироническими или даже откровенно отрицательными смысловыми коннотациями, например:

– (...) достигли предела и пред судом Божиим **во гресех** равны.

– **Во гресех!** – презрительно передразнила покойница. – И не смейте совсем со мной говорить!

Ф. М. Достоевский. Бобок

или в текстах *М. Е. Салтыкова-Щедрина*:

Даже летописец не без иронии упоминает об этом обстоятельстве: “Много лет выводил он (Двоекуров) хитроумное сие здание, а о том не догадался, что строит на **песце**”. Но летописец, очевидно, и в свою очередь, забывает, что в том-то собственно и заключается замысловатость человеческих действий, чтобы сегодня одно здание на “**песце**” строить, а завтра, когда оно рухнет, зачинать новое здание на том же “**песце**” воздвигать («История одного города»); (...) ежели, наконец, раз навсегда сознать, что и становые и урядники – все это нечто эфемерное, скоропреходящее, на **песце** построенное (особливо, коли есть кому пожаловаться в губернии), то, право, жить можно («Убежище Монрепо»); Вижу цель и знаю, что создаемое мною здание – прочно! А вы цели не видите и строите на **песце!**..

(«Современная идиллия»)

Фразеологический оборот «*строить (воздвигать) на песце*», то есть песке, содержит след II палатализации. С исторической точки зрения, это не старославянизм, а общеславянская фонетическая черта. Но в стилистике любые яркие архаизмы принято считать старославянизмами.

В первом из цитируемых отрывков употребление старославянизма мотивируется пародией на старинный текст (летопись), однако в двух других случаях тот же оборот относится уже к речи современных автору людей и служит для выражения иронии.

Наконец, архаизмы в художественной литературе имеют и социолингвистический смысл, например, в речи попа:

Помялов утешительно предвещал чужим людям всякие несчастья:

– Весною вода подтопит безобразные постройки эти. И – пожар может быть: плотники курят табак, а везде – стружка.

Чахоточный поп Василий вторил ему:

– На **песце** строят.

А. М. Горький. Дело Артамоновых

Иногда старославянизмы употребляются, хотя и не в типичном для них книжном, возвышенном контексте, но без иронических или иных отрицательных коннотаций – например: *В пять утра зазвенел будильник, но прежде его петушиного гласа встала бабка* (Б. Екимов. *За теплым хлебом*).

«Заумные» звуковые построения. Анаграммы

Звуковые комплексы, хотя и крайне редко, могут ассоциироваться у читателя с полнозначными словами, но вряд ли имеют значение сами по себе. Они, как правило, привлекают читателей свободой и необязательностью ассоциаций и толкований. Вот, например, А. А. Вознесенский («Мне 14 лет») описывает, как знаменитый футурист А.Е. Крученых, писавший «заумные» стихи, то есть находящиеся за пределами ума (кстати, он и создал слова «заумный» и «заумь»), читал свои сочинения:

“Ю-юйца!” – зачинает он, и у вас слюнки текут, вы видите эти, как **юла**, крутящиеся на скатерти крашеные пасхальные **яйца**. **“Хлюстра”**, – **прохрюкает** он вслед, подражая **скользкому звону**

хрусталя. “Зухрр”, – не унимается зазывала, и у вас тянет во рту, хрупают от засахаренной хурмы, орехов, зеленого рахат-лукума и прочих сладостей Востока, но главное – впереди. Голосом высочайшей муки и сладострастия, **изнемогая**, становясь на цыпочки и сложив губы, как для свиста и поцелуя, он произносит на тончайшей бриллиантовой ноте: “**Мизюнь, мизюнь!..**”. Всё в этом “**мизюнь**” – и юные барышни с оттопыренным **мизинчиком**, церемонно берущие **изюм из изящных вазочек**, и обольстительная весенняя мелодия **Мизгиря** и **Снегурочки**, и, наконец, та самая щемящая нота российской души и жизни, нота тяги, утраченных **иллюзий**, что отозвались в Лике **Мизиновой** и в “Доме с **мезонином**”, – этот всей несбывшейся **жизнью** выдохнутый зов: “**Мисюсь, где ты?**”

В этом отрывке ассоциации основываются на **звукоподражаниях (ономатопеях)** (например, *зухрр* напоминает хрюканье и звон хрусталя), фонетических параллелях с другими словами (например, *юйца* – *юла* + *яйца*).

Однако Вознесенский использует здесь еще один прием – **анаграмму**. Под традиционной анаграммой понимается игровая перестановка букв (фонем) в слове или фразе и построение другого слова или другой фразы. Но у этого термина есть и иное значение: стержневое для текста слово делится на части – фонемы, сочетания фонем, которые распределяются по словам, входящим в состав этого текста (например: *мизюнь* – *мизинчик*, *изюм*, *Мизгирь*, *Мисюсь* и т. д.). Анаграмма скрепляет текст на парадигматическом, то есть ассоциативном, уровне.

Фоносемантика

Приведенный выше пример показывает, что заумные звуковые комплексы можно интерпретировать (это еще не значит – понять) через соотнесение с чем-то семантически определенным.

А есть ли собственное, независимое значение у звука? Существует филологическая дисциплина, посвященная этому вопросу, – **фоносемантика**. Один из ее представителей – А. П. Журавлев – составил таблицы смыслов, ассоциирующихся с разными звуками. Корректность некоторых его построений вполне очевидна. Понятно, что если произнесение звука требует усиленной артикуляции (например, [p]), то мы свяжем с ним такие качества, как «бодрость», «яркость», «сила» и т. п.

Если мы обратимся к цветовому звуко-символизму, то большинство людей вряд ли разойдется в оценке <a> (красный цвет) – автор этих строк и сам неоднократно это проверял, – но с другими фонемами дело обстоит гораздо «хуже».

Например, по А. П. Журавлеву, <o> соответствует белому цвету, <э> и <o> – желтому, <э> и <y> – зеленому, <и> и <y> – синему, <ы> – черному¹²². Итак, один и тот же звук иногда означает разные цвета и наоборот. Это не лучший аргумент в пользу фоносемантики.

Трудно сказать, что именно заставляет нас связывать <a> с красным цветом: соотношение первой буквы алфавита с первым видимым цветом спектра, память о букваре, где *A* была красной, или что-то иное. Ясно одно: без контекстуальной интерпретации фонем мы вряд ли обойдемся.

В связи с возможностью или невозможностью фоносемантики приведем забавный пример из «Ромео и Джульетты» (II, 4), где Кормилица спрашивает, с одной ли буквы пишутся слова *Ромео* и *розмарин*. Ромео ей отвечает: да, с буквы *P*. Кормилица принимает это за шутку: *P* – по ее мнению, «собачья» буква, и такие нежные слова не могут с нее начинаться. Таким образом, в пользу фоносемантики свидетельствует этот пример или против нее? С одной стороны, против, поскольку *P* входит в состав таких разных слов и вызывает прямо противоположные ассоциации. Кроме того, Кормилица воспринимает *P* не на фонетическом уровне, а на более

¹²² См.: Журавлев, А. П. Фонетическое значение / А. П. Журавлев. – Л., 1974. – С. 51.

высоком – лексическом: ведь *p-p-p* как обозначение собачьего рычания – это не звук, а лексема, звукоподражание, наподобие *ку-ка-ре-ку* и т. п. С другой стороны, в самой артикуляции [p], по видимому, есть черты, делающие его «уместным» в словах и с «позитивной», и с «негативной» окраской. По таблице А. П. Журавлева, [p] обладает следующими эмотивными признаками: прекрасный, радостный, *возвышенный*, *бодрый*, яркий, *сильный*, суровый, темный, *тяжелый*, *угрюмый*, *устрашающий*, *зловещий* (курсивом выделены признаки, представленные в наибольшей степени). Как видим, звук по своим характеристикам весьма амбивалентен, противоречив. С рычанием мы связываем «негативные» признаки, в «приятных» словах (типа *Ромео* и *розмарин*) актуализуются «позитивные» признаки: радость, возвышенность, яркость и др.

Итак, включая в лингвистический анализ текста элементы фоносемантики, нужно делать это дозированно и осторожно, не преувеличивать собственное значение звуковых единиц, а «рационализировать» это значение, то есть осмысливать его в контексте, в соотношении с другими текстовыми элементами.

Фонетические тропы

Теперь мы обратимся к различным фонетическим украшениям, связанным с расположением фонем (букв) в тексте. Мы уже говорили об **анаграммах**. В узком смысле слова это перестановка фонем (букв) в слове или сочетании слов, в результате чего создается новое слово или словосочетание. К анаграмме нередко прибегают писатели, создавая для себя псевдонимы – например, *Харитон Макентин* – *Антиох Кантемир*. У молодого В. Маяковского: *дорога – рог ада* («Мы»).

Анаграммированию поддаются и другие элементы речи.

Цветаевская строка

Лютая юдоль – дольная любовь,

то есть тяжкая участь – земная любовь, тоже построена по принципу анаграммы.

Очень выразительными и глубокими по смыслу бывают анаграммы, которые *отличаются друг от друга минимально* – например:

На **творителей** и **вторителей**
Мир разделен весь

Н. И. Глазков. Поэтоград

Абсолютная противоположность новаторов и эпигонов, то есть *творителей* и *вторителей*, подчеркивается почти полным совпадением слов, которыми они обозначаются. Это глубокая мысль: оригинальность и тривиальность похожи друг на друга почти до неразличимости. Легко принять одно за другое, но разница между ними все же есть.

Мы отмечали и другое употребление термина «анаграмма», когда фрагменты слова, ключевого для текста или текстового фрагмента, распределяются по нему и дополнительно скрепляют его. В следующем четверостишии *Н. М. Рубцова* из стихотворения «*Левитану*»:

Звон за**оКОЛЬный** и **ОКОЛЬный**
у окон, **оКОЛО КОЛонн**,
я слышу звон и **КОЛОКОЛЬный**,
и **КОЛОКОЛЬчиковый** звон

таким ключевым словом стал *колокол*, звон которого словно разлит в тексте. Вряд ли это можно назвать звукописью: комплекс фонем <кол> не ассоциируется у нас со звоном. Текст построен не на звуковом подражании, а на воспроизведении «мелодии» колокольного звона – на перепевах и «переливах».

Для сравнения можно взять гениальное стихотворение Э. По *The Bells (Звоны)*. Звукописная сила достигает здесь гипнотической силы. Это стихотворение абсолютно непереводаемо на русский язык, что и

было подтверждено несколькими неудачными попытками. Одну из них сделал *В. Я. Брюсов*, который затем написал на тот же мотив еще более неудачное «заумное» стихотворение, начинавшееся так:

Взводень звонов, кузов звуков.

Брюсов как бы подчеркивает, что на обычном русском языке невозможно создать эквивалент американского стихотворения. Но, по-видимому, это нереально сделать и на «заумном» языке: брюсовский текст построен скорее не на звукоподражании, а на такой же анаграмме.

В юмористической поэзии существует еще один декоративный прием, связанный с перестановкой фонем, – **верлан**: своеобразная «рокировка», при которой стоящие рядом слова обмениваются слогами. Например, пародист *А. Иванов* вычитал в анекдотическом стихотворении *В. Рабиновича* выражение *серафимный шестикрыл* и написал пародию «*Рок пророка*», построенную на верланах:

Я хоть музой и любим,
Только, как ни ковырялся,
Шестикрылый серафим
Мне ни разу не являлся.

Вместо этого, уныл,
Словно он с луны свалился,
Серафимный шестикрыл
На распутье мне явился.
– Ну-с, – свою он начал речь, –
Чем желаете заняться?
– Вот, хочу **жаголом глечь**, –
Так я начал изъясняться.

– Сочиняю для людей,
Пред людьми предстал не голым.
Так сказать, **людца сердей**
Собираюсь **глечь жаголом**.
Шестикрыл главой поник
И, махнув крылом, как сокол,
Вырвал **язный мой грешик**,
Чтобы Пушкина не трогал.

Здесь отметим то, чего мы частично уже касались и прежде: стилистическим значением обладают не только языковые единицы, но также их *последовательности*. Мы видели это на примере звукописи и анаграмм, еще ярче это проявляется в верланах. Пародия как бы констатирует, что гению (в данном случае Пушкину) и графоману дается один и тот же материал: слова, – но лишь поэт умеет правильно ими распорядиться, соединить слова и создать нечто свое, а графоман часто разрушает и уродует даже то, что есть.

Изоощренным декоративным приемом, основанным на перестановке фонем, является **палиндром**, или **перевертень**, читающийся одинаково слева направо и наоборот – например: *Разил Ерему, а умер Елизар*. Наиболее типична ситуация, когда палиндром представляет собой законченное произведение (хотя у *В. В. Хлебникова* есть небольшое стихотворение «*Перевертень*», написанное палиндромами) и обладает игровой функцией. В большинстве случаев палиндром – это виртуозная игра ума. Таковы, например, миниатюры пианиста *В. В. Софроницкого: Велик Оборин, но не робок и Лев* (пианист *Л. Н. Оборин*); *Не пошел Шопен; А Лист – сила!* Вот еще несколько аналогичных примеров:

Вид у лешака шелудив.

В. Гершуни

Гнид либидо – бодибилдинг.

С. Федин

В палиндроме может заключаться и более глубокий смысл, нежели просто игра. Это «**дважды истина**», **не меняющаяся, как бы ее ни прочитывали**. И в такой форме высказывания выглядят особенно афористично, потому что в палиндроме *ничего нельзя изменить*. Например:

Я или суетен, или не те усилия.

Д. Авалиани

Один палиндром мы помним с детства:

– Пишите: “**А роза упала на лапу Азора**”. Написали? Теперь прочтите эту волшебную фразу наоборот.

Нам уже известно, что Буратино никогда даже не видел пера и чернильницы.

А. Н. Толстой. Приключения Буратино

Сама по себе «волшебная фраза» (возможно, сочиненная А. А. Фетом) только забавна, однако в контексте она приобретает весьма едкий смысл. В сущности, это злая ирония в адрес интеллигенции, пытающейся прививать народу вкус к изящной словесности, но не догадывающейся, что его нужно учить азам – в буквальном смысле.

Палиндромы бывают основой и для более сложных построений. *А. А. Вознесенский*, например, одну из своих книг назвал: «*Аксиома самоиска*», то есть поиска самого себя, а также иска к самому себе. Это словосочетание расположено вертикально и горизонтально, обе линии пересекаются в букве *с* и образуют крест. У Вознесенского такие фигуры называются «изопами», то есть изобразительными тропами.

Другой комбинированный прием палиндромного типа – **квадродром** – например:

**РИМ,
ИЩИ
МИР**

В. Гершуни

В романе *В. В. Орлова «Альтист Данилов»* приводится пример латинского квадродрома:

**SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS**

(«Пахарь Арепо направляет работы за плугом»). Чтение этого текста имитирует пахоту (воистину: «Мы пахали!»), движение

взгляда подобно хождению пахаря за плугом. Этот способ письма так и называется: **бустрофедон** («бычий поворот»).

Вот комментарии к нему из самого романа:

– Что тут сомнительного или непривычного? – сказал Данилов с горячностью. – В земной музыке такого рода сочинения известны с начала века. Это не мое изобретение. Моя лишь тема. Я использовал принцип двенадцатитоновой техники – равноправие исходного ряда, его обращения, противодвижения и обращения противодвижения. Есть такая латинская формула: “Пахарь Арепо за своим плугом направляет работы”. Выстрой ее по латыни в пять строк и читай как **бустродефон**, то есть ход быка по полю – слева направо, справа налево и так далее, и смысл будет равноправный... Вот и мой бык ходит в этом отрывке по полю с плугом...

а также:

– Да, – кивнул собеседник. – Он глуп. Так вот, тот отрывок. Вы вспомнили латинскую формулу: “Пахарь Арепо за своим плугом направляет работы”. Это ведь приблизительный перевод.

– Да. К тому же я передал лишь смысл...

– Меня заинтересовал магический квадрат, какой здесь возникает. Напомните мне его текст.

– У вас есть на чем записать? – спросил Данилов.

Демон пошарил по карманам, покачал головой:

– Ну вот, если только на манжете.

Он вручил Данилову лучевой карандаш, а потом протянул левую руку, вытрясывая манжет из-под рукава. Данилов писал старательно, однако дрожание пальцев не прошло, и линии дергались.

На манжете вышло:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

– Смотрите, – сказал Данилов. – Теперь читайте снизу и наоборот. А теперь ходом быка с плугом. Справа налево... А потом – сверху вниз, вверх, вниз... И так далее... Видите?

– Да. Очень занятно.

– Неужели этот квадрат здесь неизвестен?

– Наверное, был известен. Но о нем забыли.

Существуют и более замысловатые фигуры – например, **циклодромы**, в которых фраза пишется по длине окружности и одинаково читается в любом направлении: *Пенелопа на полене полетит на антитело*. Излишне доказывать, что усложнению палиндрома прямо пропорционально убывание смысла. Напомним, что «антитело», на которое «на полене» собирается лететь Пенелопа, – это не астероид или другой космический объект, а выработавшийся у человека в крови антиген, и лететь туда невозможно в принципе. Самая сложная по форме фраза одновременно оказывается и полностью бессмысленной.

Еще один декоративный прием, связанный с повторяющейся комбинацией фонем, – **логогриф**. Это постепенное убывание слова по фонемам или по слогам. Например, в конце XIX в. появилось несколько однотипных эпиграмм на К. Победоносцева, в которых фамилия этого одиозного чиновника весьма неприглядно трансформировалась:

Победоносцев – для Синода,

Обедоносцев – для двора,

Бедоносцев – для народа

И Доносцев – для царя.

Л. Трефолев

Можно сказать, что автор «раздевает» могущественного сановника – разоблачает почти буквально. Можно сказать иначе: рассматривает его с разных сторон, добираясь до отвратительной сути претенциозной фамилии.

Приведем также пример сугубо игрового (правда, английского) логогрифа из книги «Физики шутят» (его использует Г. Я. Солганик в «Стилистике текста»): «Томсон (лорд Кельвин) однажды вынужден был отменить свою лекцию и написал на доске: *Professor Tomson will not meet his classes today* (*Профессор Томсон не сможет встретиться сегодня со своими учениками*). Студенты решили подшутить над профессором и стерли букву “с” в слове *classes*. На следующий день, увидев надпись, Томсон не растерялся, а, стерев еще одну букву в том же слове, молча ушел». (*Classes* – классы; *lasses* – любовницы; *asses* – ослы.)

Серьезным пороком речи бывает **амфиболія**, то есть двусмысленность, в том числе возникающая из-за омофонии (например: *Я вчера романс писал, что на слух может быть воспринято как признание в плагиате: Я вчера роман списал*)¹²³. Такие курьезы встречаются даже в классической литературе. Стал уже хрестоматийным пушкинский пример *Слыхали ль вы*. Уж совершенно курьезно булгаковское: – *Очень хорошая мысль, – одобрил прокуратор, – (...) клянусь вам пиром двенадцати богов* («*Мастер и Маргарита*»). Для романа, в котором действуют вовсе не аллегорические вампиры, это созвучие выглядит курьезно – особенно когда роман читают, ставят на сцене или экранизируют. Наивный слушатель или зритель может подумать, что, наверное, «вампир

¹²³ Автор этих строк в своем пересказе «Алисы в Зазеркалье» Л. Кэрролла обыграл аналогичный каламбур несколько шире:

- Я вижу, вас это не радует, как и меня, – сказал Рыцарь. – Но ничего, все у вас теперь будет хорошо. А хотите, чтобы вам стало веселей, я вам романс спою?
- Целый РОМАН?! – ахнула Алиса. – Неужели можно роман спеть?
- Романс петь? Еще как можно! – ответил Рыцарь. – Я вам сейчас продемонстрирую.
- А он длинный? – спросила Алиса.
- Очень длинный, – ответил Рыцарь, – и очень жестокий. Когда я его пою, все – *решиительно* все вокруг – рыдают или...
- Или?
- Или *не* рыдают. Его заглавие называется: “*Невероятный бред*”.
- Вы, наверное, хотели сказать, что РОМАН так называется? – уточнила Алиса.
- Отнюдь! – возразил Рыцарь. – Романс озаглавлен: “*Она меня терзала*”. Но это он только так озаглавлен. А зовется он: “*Страшно, как в аду*”, но только зовется.
- Так что же это все-таки за РОМАН-С? – отчаявшись хоть что-то понять, спросила Алиса.

двенадцати богов» существовал в какой-нибудь восточной мифологии.

Но амфиболия бывает и остроумным художественным приемом, когда она лежит в основе **каламбура**:

В ресторане ел суп сидя я.
Суп был сладок, как субсидия.
Д. Минаев

Аграфена у графина
Соблазнила угро-финна.

Чем заполнен был графин,
Не запомнил угро-финн.
Я. Хелемский

Каламбуры усиливают юмористическое (ироническое, сатирическое) звучание текста, но редко способствуют выражению серьезного смысла.

Просодия текста

Высоким стилистическим потенциалом обладает вся просодическая организация текста: размер, рифмовка, строфика, интонационный рисунок, логические ударения, паузы и т. д. Л. В. Щерба, придерживавшийся принципов «слуховой филологии», придавал большое значение выделению фонетических фраз, выделению с помощью пауз, ударений (главных и факультативных) и др. средств более и менее семантически значимых фрагментов при анализе художественного произведения. Он убедительно показал, что верно расставить акценты – фактически означает верно истолковать произведение. В самом деле, когда мы адекватно определяем роль каждого элемента в структуре целого, мы – конечно, при известных артистических способностях – можем верно прочесть текст вслух. В принципе, можно сказать, что лучшие истолкователи художественного текста: В. И. Качалов, И. В. Ильинский, В. Н. Яхонтов, Д. Н. Журавлев, С. А. Кочарян, И. М. Смоктуновский, М. А. Ульянов, М. М. Козаков, С.

В. Юрский и многие другие – к счастью, талантливых артистов и мастеров художественного слова в русской культуре немало. (Однако следует отметить, что современная сценическая речь далека от орфоэпических норм, зато сильно зависит от особенностей местного произношения¹²⁴.)

В следующем примере яркой стилистической значимостью обладают рифмы в сочетании с ударением. Знаменитый тенор *Л. В. Собинов*, обладавший чувством юмора и литературным талантом, сочинил на себя эпиграмму:

Ждали от Соби́нова
Пенья соловьиного.
Услыхали Со́бинова –
Ничего особенного.

Юмористический эффект создается комбинированным изменением ударения – с неправильного (солецистского) на правильное – и рифмы – с более традиционной (дактилической) на ярко игровую, каламбурную (гипердактилическую). То есть качество речи повышается – текст делается более правильным и виртуозным, – а содержание становится менее благоприятным для автора и персонажа текста. Через «худшую» и «лучшую» части произведения противопоставляются соответственно «ожидаемое» и «действительное». «Действительность» – реальное пение артиста – разочаровывает, но об этом говорится более интересно с художественной точки зрения.

Стилистически важным элементом является и длина слова¹²⁵, а в поэтическом тексте особое значение имеет длина строки – например:

Apprenez ma belle

*E. Parny*¹²⁶

¹²⁴ См.: Щукина, И. Н. Сценическая речь в аспекте сценической нормы : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / И. Н. Щукна. – Пермь, 1999.

¹²⁵ См.: Голуб, И. Б. Стилистика русского языка / И. Б. Голуб. – М., 2001. – С. 160-161.

¹²⁶ Помни, моя дорогая. Э. Парни (франц.).

Apprenez ma belle,
Серебром на льду
Первая капель
Теплится в саду.

Ветхий снег без сил
Никнет, стар и хмур.
Лук свой опустил
Мраморный Амур.

Apprenez ma belle,
– Кронам отдана
Света колыбель,
Синевы полна.

Хлопотливых лир
Рощи ждут мои.
Пляшущий сатир
У пустой скамьи.

Выронил свирель.
Вешней вербы цвель
Вызволил апрель.
Apprenez ma belle,

– Вместе с сердцем спор
Смолкнет навсегда.
Мрамора укор,
Время и вода.

Евг. Кольчужкин

Короткие строки, написанные двустопным хореем с пиррихиями, придают этой стилизации рококо энергию, изящество и легкость.

И. Б. Голуб отмечает как недостаток произвольные рифмы, возникающие спонтанно не в поэтической речи¹²⁷. Приведу свой пример из романа Ю. К. Олеси «Зависть»:

Он не слушает. Оскорбительно его равнодушие ко мне.

¹²⁷ См.: Голуб, И. Б. Стилистика русского языка / И. Б. Голуб. – М., 2001. – С. 190.

– Я часто думаю о веке. Знаменит наш век. И это прекрасная судьба – правда? – если так совпадает: молодость века и молодость человека.

Слух его реагирует на рифму. **Рифма – это смешно для серьезного человека.**

– Века – человека! – повторяет он.

А сейчас посмотрим, как ритмика стихотворения помогает читателю прочувствовать его идейное содержание и образный строй.

Н. С. Тихонов

Баллада о гвоздях

Спокойно трубку докурил до конца.
Спокойно улыбку стер с лица.
“Команда, во фронт! Офицеры – вперед!”
Сухими шагами командир идет.
И снова равняются в полный рост:
“С якоря в восемь. Курс – ост.
У кого жена, дети, брат,
Пишите, мы не придем назад.
Зато будет знатный кегельбан”.

И старший в ответ: “Есть, капитан!”
А самый дерзкий и молодой
Смотрел на солнце над водой.
“Не все ли равно, – сказал он, – где?
Еще спокойней лежать в воде”.
Адмиральским ушам простукал рассвет:
“Приказ исполнен. Спасенных нет”.
Гвозди б делать из этих людей:
Крепче б не было в мире гвоздей.

Обратимся к форме этого произведения и рассмотрим его с позиций стилистики декодирования. Стихотворение состоит из девяти строф – дистихов. Текст написан дольником, все рифмы – мужские. Посмотрим, какой это может иметь художественный смысл. Тихонов часто пользовался дольником в самых разных по

содержанию стихах и в целом в его творчестве этот размер не связан с конкретным содержанием. Иное дело – конкретное произведение. Оно функционирует как целостная система, и в нем такая связь может появиться. Дольник – размер нерегулярный, и это в принципе может *создать образ неустойчивого, расшатанного мира, который скрепляют своим самопожертвованием такие «железные» люди.* Мир взрывается изнутри хаосом, но все-таки удерживается от распада – это впечатление создается ритмикой стихотворения: *нестабильность дольника сочетается с постоянством тоники* – в каждой строке, словно четыре гвоздя, – четыре ударения. Строки, будто скобами, стянуты парными рифмами (*мужскими* – что особенно важно в таком тексте).

Необходимо отметить, что в тексте есть *ритмически выделенные места*, укажем главные из них. Почти все строки стихотворения начинаются с анакрус, и лишь две последние открываются иктами. Это приковывает к ним читательское внимание и помогает поэту сделать их воистину незабываемыми. Отметим также, что автор, видимо, сознательно отказался от варианта «*бы*» для частицы в этих строках. С полным вариантом частицы стих из дольника превращается в правильный дактиль (предыдущие строки тяготеют к амфибрахию), но поэту не нужно, чтобы последние строки звучали «правильно», гладко, потому что сурова, беспощадна выраженная в них идея. Автор, в сущности, лукавит, прибегая к условно-желательному наклонению (*гвозди б делать*): заглавие «*Баллада о гвоздях*» показывает, что люди уже давно «перековываются» на гвозди. Автору нужно, чтобы мы «запинались» об эти жестокие слова, как можно пораниться о торчащий из дерева гвоздь.

Ритмика заставляет нас остановиться еще на двух строках. Дольник часто колеблется между двусложным и трехсложным размером, и в данном произведении есть две строки, которые иллюстрируют эти тенденции, когда он переливается в эти размеры:

Команда, во фронт! Офицеры – вперед!

(точный амфибрахий привлекает внимание к этим командам, сигнализирует, что за ними последует нечто очень важное),

Смотрел на солнце над водой

(точный ямб соответствует особому состоянию, когда герои стихотворения и мы, читатели, как бы выпадаем из войны: человек, готовый завтра умереть, сейчас выключается из привычного ему состояния и на мгновение сосредоточивается на вечном, или, вернее, на том, что возвышается над земным миром, с его, в сущности, мелкими конфронтациями. Вечно движущееся по своей орбите солнце настолько – во всех смыслах – надмирно, вне «этого» мира, что оно выделяется размером, более всего отклоняющимся от общего ритма баллады – ямбом).

1.4. Графика, орфография, пунктуация в стилистическом аспекте

Вынесенные в заглавие отрасли языкознания далеко не всегда различаются даже филологами. Например, во многих статьях и учебниках по лингвистическому анализу текста можно прочесть, что курсив, сплошные прописные, разрядка, жирный шрифт и т. п. выделительные средства являются графическими, хотя на самом деле они относятся к пунктуации. Не всегда легко провести грань между элементами графики и орфографии.

Например, на стыке орфографии, графики и пунктуации написан следующий диалог из романа Ч. Диккенса «Тайна Эдвина Друды» (перевод О. П. Холмской):

– Да, я знаю, что Киска хочет меня видеть.

– Вы держите там кошку? – спросил мистер Грюджиус.

Эдвин, слегка покраснев, объявил:

– Я зову Розу Киской.

– О! – сказал мистер Грюджиус и пригладил волосы. – Это очень мило (...)

– Это ласкательное имя, – снова пояснил Эдвин.

– Угу, – сказал мистер Грюджиус и кивнул. Но так как интонация его представляла собой нечто среднее между полным одобрением и абсолютным порицанием, то смущение Эдвина только усилилось.

– А не говорила ли **КРоза**... – начал Эдвин, пытаясь замять неловкость.

– **КРоза**? – повторил мистер Грюджиус.

– Я хотел сказать Киска, но передумал. Не говорила ли она вам о Ландлесах?

– Нет, – сказал мистер Грюджиус. – Что такое Ландлеса? Имение? Вилла? Ферма?

– Брат и сестра. Сестра учится в Женской Обители и очень подружилась с К...

– **КРозой**, – подсказал мистер Грюджиус с совершенно неподвижным лицом.

Если бы слово *КРоза* выглядело более привычно – *Кроза*, то это не произвело бы эффекта крайней неловкости разговора, малоприятного для обоих его участников. Эдвин мучительно подбирает слова, а мистер Грюджиус – опекун Розы Бад, по-отцовски любящий ее и недолюбливающий Эдвина Друда, не собирается ему помочь и усиливает его замешательство:

– **КРозой**, – подсказал мистер Грюджиус с совершенно неподвижным лицом.

Данный прием можно признать одновременно **графическим**: сама экстравагантная конфигурация слова ярко выделяет его в тексте, **орфографическим**, так как это – оформление необычного слова на письме, его специфическое правописание, **пунктуационным**, поскольку это соответствует интонационному выделению – даже не столько самого слова, сколько двух первых звуков при его произнесении.

Сейчас мы попробуем разобраться, где мы имеем дело с графикой, орфографией и пунктуацией.

Графика – то есть внешний вид букв, их форма, начертание – обладает древней мифопоэтической символикой. Приведем несколько примеров, относящихся к буквам, общим для большинства индоевропейских алфавитов, в том числе кириллицы:

А – символ Божества (глаз Божий);

В – лестница в небо, соединенная с расколотым Мировым яйцом;

С – разрыв круга, вселенского порядка; символ луны;

К – мировая ось, соединенная с двумя лучами (свет, исходящий от мужского начала);

М – объединение трех треугольников, символизирующих мужское и женское начала; а также – волны или горы;

О – Мировое яйцо;

Х – две сущности (мужская и женская), крест, переход из тьмы к свету, перевоплощение и т. п.¹²⁸ Но в этой роли кириллические буквы малоупотребимы.

Зато внешний вид букв нередко обыгрывается в детской или экспериментальной поэзии – например, у *Л. Лосева* (примеры из этого автора взяты у Л.В. Зубовой)¹²⁹:

М-М-М-М-М-М – кирпичный скалозуб
под деснами под цвет мясного фарша (...)
М-М-М-М-М-М – кремлевская стена,
морока и московское мычанье.

В этой цитате выразительным значением обладает единство формы буквы М, в самом деле напоминающей оскаленные зубы и зубцы кремлевской стены, и содержания, то есть соответствующего им звука, с которого начинаются содержащиеся в тексте слова *мясной, морока, московское мычанье*.

¹²⁸ Маковский, М. М. Мифопоэтика письма в индоевропейских языках / М. М. Маковский // *Вопр. языкозн.* – 1999. – № 5.

¹²⁹ Зубова, Л. В. Лингвистика поэтов постмодернизма : рукопись статьи / Л. В. Зубова. – СПб., 1998.

Комбинация из трех букв М, в силу своей гармоничности, оказывается идеальной графической эмблемой. И дело не только в скандально известной «МММ». С. М. Эйзенштейн задумывал эксцентрическую комедию под таким названием (по имени главного героя – Максима Максимовича Максима). Французские студенты в 1968 г. выходили на демонстрации с транспарантами «МММ» – это означало: «Маркс – Мао – Маркузе». Добавим, что сам рекламный логотип «МММ» вообще не оригинален¹³⁰.

В следующем сравнении уже упомянутого Л. Лосева:

Кривые карлицы нашей кириллицы

Жуковатые буквы ж, х

тоже обыгрывается единство внешнего вида и звучания букв, с учетом слова, которое начинается с одной из них – *жуковатые*, то есть похожие на жуков.

У А. Кушнера в стихотворении «Буквы» образно обыгрывается конфигурация самых разных алфавитов:

В латинском шрифте, видим мы,

Сказались римские холмы

И средиземных волн барашки,

Игра чешуек и колец,

Как бы ползут стада овец,

Пастух вино сосет из фляжки.

Зато грузинский алфавит

На черепки мечом разбит

Иль сам упал с высокой полки.

Чуть дрогнет утренний туман –

Илья, Паоло, Тициан

Собирают круглые осколки.

А в русских буквах “же” и “ша”

¹³⁰ «[А]лхимический символ сурьмы (антимонита), с которого в 1828 г. начиналась история товарного знака американской фирмы “Three M”, через 28 (!) этапов обновлений превратился в простой логотип “3 M” (“Minnesota Mining & Manufacturing Co”), прямо отображающий только три первые буквы “M” в названии фирмы» (Пименов, П. А. Изоморфизм визуальной рекламы в мультикультурном пространстве / П. А. Пименов // Вестн. МГУ. – 2003. – № 1. – Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – С. 46).

Живет размашисто душа,
Метет метель, шумя и пенясь.
В кафтане бойкий ямщикок,
Удал, хмелен и краснощек,
Лошадкой правит, подбоченясь.

А вот немецкая печать,
Так трудно буквы различать,
Как будто маргбургские крыши.
Густая готика строки.
Ночные окрики, шаги.
Не разбудить бы! Тише! Тише!

Летит еврейское письмо.
Куда? – Не ведает само,
Слова написаны, как ноты.
Скорее скрипочку хватай,
К щеке платочек прижима
Не плачь, играй... Ну что ты? Что ты?

Вот еще один пример: перед наступлением Нового (1929) Года трое обсуждают, как лучше расставлять столы:

[Милиционер Кукин, бывший вышибала ресторана «Бристоль»]:

– В “Бристоле”, бывало, столы скобой собирали.

– Вы хотите сказать, “**покоем**”? – вмешался транзитный инспектор. – **Буквой П?** (...) (*курсив наш – А. Ф.*)

– Лучше сказать – каре, – Стефан Иванович (*бывший полковой адъютант – А. Ф.*) гвардейски щелкнул каблуками.

С. П. Антонов. Овраги

В данном случае для микротекста существенны и синонимы, и употребление буквы в роли графической иллюстрации (схемы размещения предметов), а также архаичное название буквы П – *покой*: в контексте этого фрагмента оно воспринимается как обломок «старого мира» в новых, советских, реалиях.

Графика – элемент, не безразличный по отношению к содержанию текста. Например, в подарочном или юбилейном издании

произведения древнерусской литературы или даже авторов XX в. (А. М. Ремизова, Н. А. Клюева) может использоваться кириллица, стилизованная под славянский полуустав, причем без ятей, юсов и т.п. – если, конечно, не воспроизводится древнерусский подлинник. Можно таким образом оформить оды М. В. Ломоносова или сказки А. С. Пушкина, однако нельзя сделать это с текстами В. В. Маяковского или Б. Л. Пастернака – из-за их футуризма.

В начале этой лекции было сказано, что шрифтовые акценты – *курсив*, **жирный шрифт**, СПЛОШНЫЕ ПРОПИСНЫЕ, *петит*, разрядка и другие выделительные средства относятся к сфере пунктуации. Это логично, так как все они связаны с интонацией речи, так же, как и обычные пунктуационные знаки – запятые, тире, двоеточия и т. д. Однако в этом абзаце шрифтовые акценты **не пунктуационны, а именно графичны**, потому что здесь они не передают интонационный рисунок фразы, а выполняют иллюстративную функцию: показывают, как в тексте выглядят *петит*, разрядка, *курсив* и др.

Иногда в текстах графика бывает тесно связана с **орфографией**, то есть правилами написания слов. Например, когда писатели-эмигранты «первой волны» употребляют *i*, “*фиту*” или “*ять*” – это и графика, и орфография, ибо писатели и вообще пользуются этими буквами, и употребляют их в конкретных словах. В известном смысле это можно считать «стилем» – знаком консерватизма, неприятия «советской» системы письма и т. д. В дореволюционную эпоху графика и орфография – *как системы*, существовавшие до 1918 г., разумеется, не обладали самостоятельным стилистическим значением.

Отметим, что в наше время ультраправые почвенники демонстративно пишут слово *мир* через *i*, но без *ь* в конце. Они именно демонстрируют свою политическую ориентацию, не слишком заботясь о грамотности и подлинном древнерусском правописании.

Приведу еще один курьезный пример, связанный с этим словом. Поклонники передачи «Что? Где? Когда?» наверняка запомнили вопрос, заданный «знатокам» в 1982 г., – о смысле заглавия романа «Война и мир». Ответ «знатоков» был зачтен как правильный: вторая часть заглавия до реформы 1918 г. писалась «*міръ*» и означала: общество. Таким образом, название романа следует расшифровывать: война и общество, война и люди, – это выглядит очень по-толстовски. Орфографическая реформа якобы уничтожила глубинный философский смысл романа. Однако эта версия неверна. Зато поэма *В. В. Маяковского* действительно называется «*Война и міръ*» – по контрасту с романом Л. Н. Толстого, и это заглавие означает именно то, что «знатоки» и автор вопроса приписали Толстому¹³¹.

С некоторых пор (началось это, по-видимому, во второй половине 1980-х гг.) в оборот стала вовлекаться «дореформенная» и даже древнерусская (стилизованная) графика и орфография. Это делалось и делается по аналогии с орфографическим принципом эпохи «второго южнославянского влияния»: употреблением букв «красоты ради, а не правды», то есть с грубейшими ошибками. В начале 1990-х гг. в моду – в отнюдь не консервативных кругах – стали входить элементы стилизованного старорусского письма, причем зачастую неправильно и даже курьезно употребляемые. Например, в 1990 г. после распада программы «Взгляд» появилась «историко-информационная» программа «ВѢди». Трудно сказать, что подразумевал ее автор, но эмблемой программы была большая буква «Ѣ»: вероятно, ведущий полагал, что это и есть «веди». И это не единственный случай. Буква Ъ используется как эмблема газеты, кокетливо обозначающей себя «Коммерсантъ». Вероятно, это следует понимать как знак преемственности современных нуворишей с «респектабельными» дореволюционными капиталистами. Фактически же «немая» да еще и прописная буква Ъ идеально

¹³¹ См.: Еськова, Н. А. Еще раз о *мире* и *міре* и «*Войне и мире*» / Н. А. Еськова // Русская речь. – 2001. – № 2.

символизирует пустоту их претензий. Написание слова «*коммерсантъ*» с *ером* – это орфографический прием, но использование буквы Ъ в символическом значении как эмблемы названной газеты относится уже к области графики.

В «перестроечный» и особенно «постперестроечный» периоды в моду вошли названия, в которых сочетаются славянская кириллица (иногда стилизованная) и латиница – например, *Коммерсантъ daily*; *Мегаполис-express*; *Иванушки International*, *Балаган Ltd.* – как правило, они относятся к печатным изданиям, музыкальным группам и т. п. не самого высокого уровня, но весьма претенциозным. Моделью для таких наименований является знаменитая Нью-Москва (она же – Васюки).

Особенно нелепа «вавилонская» контаминация шрифтов в телетекстах: «Роль своеобразной “реформы правописания” сегодня успешно играет совмещение двух тенденций, отчетливо заметное в телевизионных текстах: анонсах передач, рекламе и т. п. – пренебрежение орфографической грамотностью (при несомненном повышении грамотности компьютерной) и обилие на телеэкране латиницы, нередко вкрапленной не просто в русский текст, но и в русские слова, например: Disney’s час, PR-центр, ИскRENнее TV, Ровуесник и т. п.»¹³². Добавим еще *NEWнопад* (что, по видимому, следует понимать как «новости впопад»), *MTV Рандеву* (логично было бы ожидать *Rendez-vous*), *ПанарауЦи* (?) и проч.

Разновидностью данного приема является *демонстративное нарушение орфографии* (так называемый «албанский» язык, он же – «язык падонкафф»). Чаще всего это относится к названиям рок- и прочих групп – *Аукцыон*, *Маррадёры* и т. п. Их относят к «фишкам» подобных коллективов¹³³. Такие же извращения орфографии

¹³² Васильев, А. Д. Слово в телеэфире : очерки новейшего словоупотребления в российском телевидении [Электронный ресурс] / А. Д. Васильев. – Красноярск, 2000. – Режим доступа : <http://arctogaia.krasu.ru/laboratory/vasiljev/esseys.shtm>.

¹³³ См.: Русский язык и культура речи / под ред. В. И. Максимова. – М., 2000. – С. 349.

распространены в интернете. Агрессивный, эпатажный характер этих искажений в комментариях не нуждается.

Значительно реже используются буквы греческого алфавита – например, в названии передачи «Под знаком П» (подразумевается не филологическое, а широко известное математическое значение буквы: число П – 3,14...). Несмотря на известную экзотичность греческих букв, они, как видим, не обязательно употребляются для создания эффекта необыкновенности.

Напомним также, что в эпоху «второго южнославянского влияния» греческими буквами записывались слова греческого, а иногда и славянского происхождения – и в церковных, и в светских (например, в судебных) текстах: *патриарх*¹³⁴ и т. п.

В литературе, искусстве, журналистике, реже политике довольно распространено обозначение личностей их инициалами. Например, *GBS* стало эмблемой Джорджа Бернарда Шоу, *CJC* – испанского романиста Камило Хосе Селы, поэт и переводчик Константин Романов вошел в русскую литературу под псевдонимом *К. Р.* В мире шоу-бизнеса буквенные обозначения чаще бывают не столько действительными инициалами артиста, сколько его «фишкой». Например, *Б. Г.* – не просто аббревиатура от «Бориса Гребенщикова», но и претензия на нечто «божественное» (по аналогии со старославянским сокращением *БГ* – *Бог*).

Использование букв для обозначения людей и предметов не ограничивается сферой орфографии. Эти буквы «орфографичны» в том смысле, что являются аббревиатурами реальных слов в реальных текстах – письменных или устных. Но они и «графичны», поскольку выступают в символической, эмблематической функции.

Буквы, хотя и крайне редко, могут выступать и в **пунктуационном значении**, то есть передавать человеческие

¹³⁴ См.: Ковалевская, Е. Г. История русского литературного языка / Е. Г. Ковалевская. – М., 1978. – С. 107.

эмоции. Вот, например, экспериментальное «постмодернистское» стихотворение «Проявленная твердость» В. Гороховского:

ЪЪ
 ъъъъъъъъ
 ЪЪЪЪЪЪЪЪЪЪЪЪ
 ъъъъъъъъъъ
 ЪЪЪЪЪЪЪЪЪ
 ъъ.

Внешний вид этого текста аллегорически выражает падение редуцированных. Кроме того, «в метафорах поэтических текстов *твердый знак* предстает последней твердыней (...) Понятие твердости как формы поведения, производное от названия буквы, передается парадоксальной экспликацией молчания»¹³⁵. Здесь нет ни единого слова, но текст более чем красноречив. Это, выражаясь по А. А. Вознесенскому, «изоп», то есть изобразительный троп. Внешне текст похож на кардиограмму. Его можно прочесть как чередование эмоциональных всплесков и успокоений. Это единство внутренней нестабильности, колебаний, кипения страстей и внешней невозмутимости. Использование Ъ в этом тексте не графично и не орфографично, а именно пунктуационно, так как эта «немая» буква здесь передает перепады эмоций, а сам текст напоминает многочисленные футуристические, авангардистские, постмодернистские и др. «экспериментальные» произведения, состоящие из одних знаков препинания (а не из звуков и звуковых комбинаций – таких сочинений тоже немало).

Возможна и противоположная ситуация, когда знак препинания употребляется в **графической** функции, как у М. И. Цветаевой в «Поэме Лестницы»: *Вам – бровь, вставшая в знак ? – сей. “Сей”*, то есть вопросительный, знак не передает вопросительной интонации,

¹³⁵ Зубова, Л. В. Лингвистика поэтов постмодернизма : рукопись статьи / Л. В. Зубова. – СПб., 1998.

никак не озвучивается при чтении текста вслух, он имеет визуальное, иллюстративное значение, и с этой точки зрения важна именно его конфигурация (можно говорить и об **окациональной гиперболе**, потому что бровь вряд ли может выгнуться столь причудливым образом, это, наверное, превосходит человеческие возможности – Цветаева передает впечатление эмоционального шока). Семантика знака “?”, впрочем, тоже имеет значение, объединяя мимику с эмоциями – передавая немой вопрос. В цветаевском тексте “?” употреблен в качестве **иконического** знака, то есть не просто указывающий на предмет, как **индексальные** знаки, а характеризующий его внешний вид, форму, конфигурацию. Сам по себе, вне контекста, “?” индексален, то есть абстрактен (поскольку нельзя объяснить, почему вопрос обозначается кривой линией над точкой), но Цветаева находит для него реальное соответствие, как-то объясняющее внешний вид этого знака – глаз и над ним выгнувшаяся от изумления бровь.

Те же самые отношения существуют и на **метазнаковом** (словесном, вербальном) уровне, когда внешний вид знака в тексте не воспроизводится, а называется сам этот знак, и читатель мысленно воспроизводит его – иногда конфигурацию, внешний вид, иногда только значение, функцию. Вспомним, например, гениальный образ в поэме *В. В. Маяковского «IV Интернационал»*:

И тут-то вот
над земною точкою
загнулся огромный **знак вопроса**.

Поэт имеет в виду мировую революцию и туманное будущее человечества, но начертанный им (правда, с помощью слов) космический «иероглиф» грандиозен и гораздо более семантически ёмок. Здесь и образ Земли как «точки во вселенной», и символ бесконечности человеческого движения. Люди могут «поставить точку» (или думать, что поставили ее), обустроивая свои земные дела, но мироздание всегда будет задавать им «вопросы». В этом случае

конфигурация вопросительного знака, пусть даже подразумеваемая, важна.

А вот в следующем примере, связанном с Маяковским, знак препинания вообще не материализуется, что ведет к непониманию:

Рассказывая о бое быков в Мексике, он (*Маяковский – А. Ф.*) с иронией назвал его “культурным развлечением”. Одна девушка с нашего курса, **не разобравшись**, в чем дело, спросила:

– Почему вы назвали эти развлечения культурными?

Он ответил очень низким и добрым голосом:

– К сожалению, человеческая речь не имеет **кавычек**. Разве вот так... – И руками изобразил кавычки.

В. А. Каверин. Открытая книга

Здесь внешний вид кавычек не существен, имеет смысл только их роль – указание на условность значения.

Аналогичный случай: – *Я вас не трогаю прошу меня не трогать*, – **быстро** сказала *Валюська без точек и запятых*, хотя очень хорошо знала знаки препинания и считалась первой преминальницей еще с пятого класса (*Н. Огнев. Евразия*).

В следующем тексте важны смыслы знаков, хотя, возможно, и внешний вид автору (и говорящему) небезразличен: *И он окончательно решил уйти из колхоза. Неправда, где-нибудь, да устроится! А когда решился, стало ему и немного легче и как бы веселее. “Судьба мне опять поставила точку на Фролов день, а я ей – запятую, запятую...”* (*Б. Можяев. Живой*), то есть я «нарисую» другой знак – вернее, дорисую тот, который навязывает мне судьба. Чтобы видоизменить точку в запятую, нужно хотя бы подразумевать, как они выглядят.

Весьма редко, но в художественном тексте внешний вид знака препинания может не подразумеваться, а передаваться, правда, косвенно, через описание:

Это и был Любин дневник. На первой странице большими красными буквами было написано “Закрой!” **Размер восклицательного знака предполагал немедленное и безоговорочное исполнение багряного императива, который выглядел, как графическая интерпретация выстрела из винтовки. Как команда “Огонь!” во время расстрела.** В принципе, он даже не вошел целиком на страницу. Верхняя часть знака уходила за пределы тетради, выводя категорическое высказывание в **трансцендентную плоскость, уже не воспринимаемую обыкновенными органами чувств. Привычных физических измерений Любе для изъявления своей воли попросту не хватало**

А. Геласимов. Рахиль

Своеобразно используются знаки препинания в одноименном стихотворении *В. С. Курочкина*:

Старый хапуга, отъявленный плут,
Отдан под суд;
Дело его, по решению строгом,
Пахнет острогом...
Но у хапуги, во-первых, жена
Очень умна;
А во-вторых – еще несколько дочек
.....
(Несколько **точек**¹³⁶.)
Дочек наставила, как поступать,
Умная мать.
(Как говорят языком и глазами –
Знаете сами.)
Плачет и молится каждую ночь
Каждая дочь...
Ну, и нашелся заступник сиятельный
!
(**Знак восклицательный.**)

¹³⁶ Возможно, это аллюзия на зачин романа *А. Вельтмана «Приключения, почерпнутые из моря житейского»*: *У одного папеньки и у одной маменьки было две дочки. Точка. Не об них дело.*

Старый хапуга оправдан судом,
Правда, с трудом;
Но уж уселся он в полной надежде,
Крепче, чем прежде.
Свет, говорят, не без добрых людей –
Правда, ей-ей!
Так и покончим, махнув сокрушительный
?
(Знак вопросительный.)

Во-первых, Курочкин выстраивает развернутую метафору общественных отношений как своеобразной «пунктуации». Два первых знака препинания откровенно сопоставляются с людьми: *несколько дочек – несколько точек, заступник сиятельный – знак восклицательный*. Смысл метафоры таков: слова – это еще не вся речь, есть еще *оттенки*, выражаемые пунктуацией, которая порою вообще меняет значение слов. Так же и в обществе: существует закон, но это еще не всё – есть «неписанные законы» человеческих связей, фактически отменяющие действенность закона. Во-вторых, знаки препинания, обладающие символическим смыслом, воплощаются дважды: идеографически (собственно знаками) и вербально (словами). Они предельно выделяются, заостряются и превращаются в **фигуру умолчания**. Автор не раскрывает «механизма» (впрочем, вполне прозрачного) спасения «старого хапуги», текст прерывается на знаках препинания, но знаки очень красноречивы и в целом понятны. Добавим, что текст сам по себе насыщен экспрессивной пунктуацией – прежде всего многоточиями и тире: они служат фоном, на котором три знака препинания, подвергшихся метафорическому переосмыслению, выглядят еще более ярко.

В разнообразных текстах весьма широко используются именно метазнаки, то есть знаки второго уровня – названия, причем не только знаков препинания, но и букв –

кириллических (таковы, например, названия глав в романе *Т. Толстой «Кысь» – Аз, Буки, Веди... – Ять, Фита, Ижица*: писательница словно возвращает нас к «азам», к первоосновам),

латинских:

(...) Это ваше весьма ценное качество – способность импровизировать и находить общий язык с аудиторией – мы обозначим литерой “А”. Буквой “Бе” отметим тот факт, что вы окончили университет и, как говорится, у вас имеется некоторое образование; “Це” – это то, что вы долгие годы посещаете филармонию и у вас много музыки на слуху; и, наконец, “Де” – это то, что ваш язык подвешен, как балаболка! Все это утверждает меня в мысли привлечь вас к нам в филармонию на работу, на должность второго лектора, вернее, лектора-практиканта.

И. Л. Андроников. Первый раз на эстраде

и даже **греческих**: в выражении *от альфы до омеги* или, например, “пси”:

– Каково на сегодня психологическое состояние общества? – спросил Аввакумов, зная, что Трунько ведет кропотливые таблицы социально-психологических измерений, где сложной системой знаков изображает тонус общества. – Каков сегодня знак “пси”?

– Падение “пси” почти до нуля! Переход психосоциальной жизни из явных форм в галлюциногенную, почти летаргическую!

А. А. Проханов. Последний солдат Империи

Итак, мы в общем виде рассмотрели различные случаи, когда графика, орфография и пунктуация сочетаются, замещают друг друга, а также передаются прямо или косвенно (буквы и знаки препинания – словами).

Сейчас мы выделим некоторые типичные лингвоэстетические и стилистические функции знаков препинания.

Многоточие передает семантику недосказанности:

Отнюдь не Аравией – Аркадией пах
Тот кофе...

(...)
О, как провожала нас
Хозяйка в чепце
Голландского глаженья...

М. И. Цветаева. Поэма конца

Расстающиеся навсегда люди – русские эмигранты – вспоминают мельчайшие подробности того времени, когда они еще были счастливы. Многоточия указывают на изобилие индивидуальных ассоциаций, воспоминаний, связанных с этими дорогими подробностями: с понимающим взглядом старушки и даже с *пакостным, совсем овсяным* кофе (знаком неуютного существования изгнанников) – любовь всё преобразует. Отвратительный кофе (вернее, суррогат: натуральный кофе в этом напитке отсутствует – или, иначе говоря, Аравией, то есть кофе, здесь и не пахнет) пробуждает ностальгические воспоминания. В нем нет ничего от Аравии, зато много – от Аркадии, страны счастья.

Многоточие может создавать эффект нашего присутствия при происходящем, заставляет нас пережить с замиранием сердца нечто потрясающее:

Качай же, черт, качели,
Все выше, выше... ах!

Ф. К. Сологуб. Чертовы качели

Излишне объяснять, что последует за этим *ах!* Многоточие иногда служит для переключения с описательного плана текста на медитативный. Автор сначала рисует с натуры или воображает некую (чаще всего пейзажную) картину, а после многоточия осмысливает ее – так построен «*Парус*» *М. Ю. Лермонтова*.

Фразы с многоточиями передают сильное волнение, остроту переживаний говорящего:

Бьет полночь... Лишь ветер угрюмый
Бушует в просторе морском...
О, древние, вещие думы,

Ваш гневный призыв мне знаком!

Ю. Балтрушайтис. Ночные крылья

Многоточие после второй строки переключает повествование с описания внешнего мира на то, что происходит в душе поэта. Кстати, многоточия подготавливают этот переход: окружающий мир описывается рассеянно, автору нет до него дела, зато его внимание предельно концентрируется на думах.

В другом стихотворении Балтрушайтиса многоточия соответствуют прорывам поэта в какую-то метафизическую реальность:

Вся мысль моя – тоска по тайне звездной...

Вся жизнь моя – стояние над бездной...

Вся наша мысль – как некий сон бесцельный...

Вся наша жизнь – лишь трепет беспредельный...

С замиранием сердца Балтрушайтис говорит об ужасе перед открывающимися ему безднами.

Многоточия передают безысходность горя, оцепенение, когда ими завершается текст:

А за окном шелестят тополя:

“Нет на земле твоего короля...”

А. А. Ахматова. Сероглазый король

Многоточие может быть знаком противоречия. Им иногда вводятся неожиданные слова или фразы, создаются контрасты, в том числе с помощью противительных союзов, идущих непосредственно после многоточий. Например, у *З. Гиппиус*:

Я – раб моих таинственных,

Необычайных снов...

Но для речей единственных

Не знаю здешних слов

(«Надпись на книге»)

Уж третий день ни с кем не говорю...

А мысли – жадные и злые.

(«Швея»)

Многоточиями, особенно множественными, передаются неловкость, нерешительность, мучительные поиски слова:

– Последнейшая из просьб.

Прошу. – Никогда ни слова

О нас... никому из... ну...

Последующих.

М. И. Цветаева. Поэма конца

Последующих – то есть будущих возлюбленных. Героям, которые действительно любят друг друга, тяжело допустить, что эти *последующие* будут неизбежно.

Это лишь некоторые – возможно, самые характерные функции многоточия. Оно соответствует паузе, остановке в речи и в этом смысле его можно назвать «натуралистическим» знаком.

А вообще, как мы помним из фильма «Весна на Заречной улице», многоточие говорит о том, что история не окончена и еще многое остается впереди. Фильм этот и завершается оригинальным титром «*КОНЕЦ...*»

Иногда пауза бывает настолько длительной, что многоточие переходит в отточие. Говорящий как бы собирается с духом, а затем высказывает что-то важное:

Что ж из того, что отсель одна в нем

Ревность: женою урвать у тьмы.

Не суждено, чтобы равный – с равным...

.....

Так разминовываемся – мы.

М. И. Цветаева. Двое

Многоточие, переходящее в отточие, подчеркивает разрыв, отделение героев. (Тире в последних двух строках имеет тот же смысл.)

Двоеточие используется не только для разъяснения, расшифровки сказанного ранее. В поэтической речи оно позволяет, сокращая текст, добиться смысловой и / или эмоциональной насыщенности:

Сад: ни шажка!
Сад: ни глазка!
Сад: ни смешка!
Сад: ни свистка!
Без ни-ушка
Мне сад пошли:
Без ни-душка!
Без ни-души!

М. И. Цветаева. Сад

Эллиптичность, достигаемая с помощью двоеточия, доводит текст до максимального лирического напряжения. Нет времени для лишних слов:

У *Цветаевой* могут подряд идти фрагменты, между которыми ставятся двоеточия – например:

Елена: Ахиллес:
Разрозненная пара.

(«Двое»)

Двоеточия и разделяют, и одновременно связывают Елену и Ахиллеса (на то они и «разрозненная», но все-таки «пара»)¹³⁷.

Скобки и *тире* используются для введения в текст комментариев, уточнений, иногда чужого «голоса». В этом смысле скобки более универсальны, они употребляются в любом ФС, тогда как двойное тире характерно скорее для художественных или публицистических текстов. Можно сказать, что выделение с помощью тире более категорично, резко.

¹³⁷ По какому принципу они составляют пару, можно только предполагать. Например: Ахилл – величайший греческий воин, Елена – прекраснейшая женщина Греции (заметим, что оба они в той или иной степени – изменники), но им не суждено быть вместе (*Не суждено, чтобы равный – с равным* – в том же стихотворении).

И. Северянин пишет об А. А. Блоке:

Дерзал – поэтно – видеть в зле добро.

Обособление слова *поэтно*, которое само по себе являлось бы обстоятельством образа действия, превращает его в полупредикативное слово, которое может быть развернуто в предикативную единицу с семантикой причинности: «поскольку он был поэтом». Кроме того, эпитет *поэтно* – северянинское новообразование: отделяя это слово от других, автор и подчеркивает его необычность, и выделяет свое мнение, свою точку зрения. И. Северянин как бы подчеркивает, что он сам, как поэт, понимает Блока, солидаризуется с ним: зло не бывает безусловным и однозначным. Вообще-то мысль небезопасная, и лишь поэт может себе ее позволить.

Тире в поэзии *М. И. Цветаевой* – отдельная и весьма обширная тема. Об этом написано много, ограничимся только самыми характерными примерами. Тире бывает знаком **квантования, разделения** (в «Диалоге Гамлета с совестью»: *Но я ее – любил??* – последнее слово в стихотворном тексте даже стоит на отдельной строке), **противопоставления:**

(Квиты: вами я объедена,
Мною – живописаны.
Вас положат – на обеденный,
А меня – на письменный).

Это и знак **метаморфозы, трансформации**, здесь тире приближается к дефису:

Закачай меня, звездный челн!
Голова устала от волн!
Слишком долго причалить тщусь,
– Голова устала от чувств:
Гимнов-лавров-героев-гидр.
– Голова устала от игр!

Положите меж трав и хвой, –

Голова устала от войн ...

(«Мореплаватель»)

Образы (*Гимнов-лавров-героев-гидр*) плавно перетекают друг в друга, в конце концов превращаясь в итоговую метафору неистребимой многоглавой гидры (или, вернее, *гидр*) – агрессии, воплощенной в виде крикливых шовинистических лозунгов (*гимнов*) и славословий (*лавров*).

Преобразование тире в подобие дефиса, когда с его помощью слова могут склеиваться в неделимые конгломераты, встречается и у других писателей – например, у *А. М. Горького*:

Они (*солдаты – А. Ф.*) стеснились между двумя палисадниками, и один из них говорил негромко, быстро:

– **Веру-царя-отечество...**

Три слова он произнес, как одно.

(«Жизнь Клима Самгина»)

По-видимому, таким образом выражается автоматичное, равнодушное отношение солдата к «официальной народности».

Тире – это и ритмический, интонационный знак, показывающий, как нужно читать вслух данный текст:

За уже содрогающейся завесой
Ход трагедии – как – шторм!
Ходит занавес – как – парус,
Ходит занавес – как – грудь
Над ужа-ленною – Федрой
Взвился занавес – как – гриф.

М. И. Цветаева. Занавес

Семантика знаков препинания, заключающих предложение – *точки, вопросительного и восклицательного*, – в комментариях не нуждается.

Их характеристика может быть субъективной. О точке хорошо сказал *И. Э. Бабель*: *Никакое железо не может зайти в человеческое*

сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя («Ги де Мопассан»).

Или вот оценка бунинская оценка точки с запятой: *Потом наткнешься на “сатирические и философские сочинения господина Вольтера” и долго упиваешься милым и манерным слогом перевода: “Государь мой! Эразм сочинил в шестом-надесять столетии похвалу дурачеству (манерная пауза, – точка с занятою); вы же приказываете мне превознести пред вами разум...” («Антоновские яблоки»).*

Умножение или комбинированное употребление знаков (вопросительный и восклицательный, один из этих знаков и многоточие), а также вопросительный или восклицательный знаки вместо слов в диалоге («немой вопрос», «немое изумление» и т. п.) также вполне ясны.

Окказиональные употребления знаков препинания требуют особых, в каждом случае конкретных комментариев.

К пунктуации относятся и *шрифтовые акценты*: курсив, разрядка, жирный шрифт, сплошные прописные, петит (мелкий шрифт), но только в тех случаях, когда они передают различные эмоции, определяющие интонационный рисунок фразы.

Кавычки¹³⁸ могут служить для обозначения различных отношений к слову. Стилистической релевантностью обладают:

а) отсылка к предтексту (то есть к предшествующему употреблению данного слова или выражения в том же тексте тем же автором) – например:

“Неужели? – твердил я беспрестанно, лежа, как убитый, на спине и сложив руки на груди, – неужели?..” Как вам нравится это “неужели”?

И. С. Тургенев. Дневник лишнего человека

¹³⁸ См.: Зализняк, А. А. Семантика кавычек / А. А. Зализняк // Труды Международного семинара «Диалог'2007» по компьютерной лингвистике и ее приложениям. – М., 2007.

Люди, подобные мне, вообще руководствуются не столько положительными фактами, сколько собственными впечатлениями: я, не далее как вчера мечтавший о **“восторгах взаимной любви”**, сегодня уже нимало не сомневался в своем **“несчастье”** и совершенно отчаивался.

И. С. Тургенев. Дневник лишнего человека;

б) показатель «чужого слова» – например, в виде **фрактаты** (отсылки к хорошо известному тексту с некоторым его изменением):

Вы не будете **“сеятелем пустынным”**: завелись уже и у нас труженики... пионеры...

И. С. Тургенев. Дым;

или фразеологизма:

Я разбирал самого себя до последней ниточки, сравнивал себя с другими, припоминал малейшие взгляды, улыбки, слова людей, перед которыми хотел было развернуться, толковал все в дурную сторону, язвительно смеялся над своим притязанием **“быть, как все”**, – и вдруг, среди смеха, печально опускался весь, впадал в нелепое уныние, а там опять принимался за прежнее, – словом, вертелся, **“как белка в колесе”**.

И. С. Тургенев. Дневник лишнего человека;

в том числе – **оценочные отсылки**:

– Ах да! – сказал он (*князь – А. Ф.*), обращаясь ко мне с улыбкой, – кстати, у меня есть до вас дельце.

Два помещика, из самых неотвязчивых, упорно следившие за князем, вероятно, подумали, что **“дельце”** служебное, и почтительно отступили назад.

И. С. Тургенев. Дневник лишнего человека;

Моя, как выражались в городе, **“сумасбродная”** ревность определила, уяснила, так сказать, отношения князя к Лизе.

И. С. Тургенев. Дневник лишнего человека

Этот прием применяется прежде всего для **выражения иронии**:

Когда человеку очень хорошо, мозг его, как известно, весьма мало действует. Спокойное и радостное чувство, чувство удовлетворения, проникает все его существо; он поглощен им; сознание личности в нем исчезает – он блаженствует, как говорят дурно воспитанные поэты. Но когда наконец минует это “очарование”, человеку иногда становится досадно и жаль, что он посреди счастья так мало наблюдал за самим собою, что он размышлением, воспоминанием не удвоивал, не продолжал своих наслаждений... как будто “блаженствующему” человеку есть когда, да и стоит размышлять о своих чувствах!

И. С. Тургенев. Дневник лишнего человека;

(...) и тут же указывают вам на какого-нибудь “мощного” доморощенного гения, произведения которого не что иное, как жалкое подражание второстепенным чужестранным деятелям – именно второстепенным.

И. С. Тургенев. Дым

Для передачи иронических коннотаций используются и так называемые «**полемические**» кавычки, указывающие на то, что заключенное в них утверждение является, по мнению говорящего, ложным:

Дела “**исторические**”. Почти все съезды партии называли “**историческими**”, желая подчеркнуть масштабность проблем и вопросов, которые на них обсуждались и решались. История не все приняла их в таком виде в свое лоно, и остались эти эпитеты лишь на бумаге. Но XX съезд действительно стал историческим. Почему? На этом съезде был развенчан “**культ личности**” Сталина.

В. Карпов. Генералиссимус

Еще одна разновидность отсылочных кавычек – обозначение стереотипных бюрократических формулировок:

Бурнашова под суд, два месяца отсидел в предварилке, пока шло следствие, грозило восемь лет “**за превышение меры сопротивления**”.

В. Личутин. Любостай

в) Показатель «своего смысла» – существующее слово употреблено в общепринятом значении, но говорящий как бы снимает с себя ответственность за данное слово (его точность и правомерность употребления в данном контексте). Функция таких кавычек состоит в том, чтобы создавать эффект, аналогичный эффекту слов «как бы», «так сказать», «так называемый»:

Тут был граф Х., наш несравненный дилетант, глубокая музыкальная натура, который так божественно **“сказывает”** романсы, а в сущности, двух нот разобрать не может, не тыкая вкось и вкривь указательным пальцем по клавишам, и поет не то как плохой цыган, не то как парижский коафер...

И. С. Тургенев. Дым

(...) он в 1855 году попал в ополчение и чуть не умер от тифа в Крыму, где, не видав не одного **“союзника”**, простоял шесть месяцев в землянке на берегу Гнилого моря.

И. С. Тургенев. Дым

Добавим еще некоторые нюансы. Кавычки могут обозначать:

– новые, экзотические понятия: *английский “poor-tax” есть налог на бедных; американские “спириты”; западная теория о вреде “абсентеизма”* (здесь и далее примеры из романа *И. С. Тургенева «Дым»*);

– термины, специальные слова – с оттенком чуждости: *Ворошилов своим кадетски довольным голосом толковал Бамбаеву о различных “фазисах” готической архитектуры;*

– реалии, местные наименования: *В нескольких шагах от “русского” дерева, за маленьким столом перед кофейней Вебера, сидел красивый мужчина лет под тридцать;*

– прозвища, которые, разумеется, чаще всего имеют эмоциональную окраску – ироническую, уничижительную: *графиня Ш., известная законодательница мод и гран-жанра, прозванная злыми языками “Царицей ос” и “Медузой в чепце”;*

– вообще наименования, необычные в какой-то степени (обычно с ироническим оттенком): *“Boris”* опять запустил пальцы в бакенбарды и уставился в воздух;

– разговорные слова: Бамбаев *“тыкал”* решительно всех на свете; десять французов сойдется, беседа неизбежно коснется *“клубнички”*;

– в том числе **графоны**: Толковали мы с одним из наших нынешних *“вьюношей”* о различных, как они выражаются, вопросах – в данном случае выражается насмешка, снисходительность.

Кавычки и отсутствие их могут относиться к разным точкам зрения на слово, различным фокусам его восприятия:

Лишний, лишний... Отличное это придумал я слово. Чем глубже я вникаю в самого себя, чем внимательнее рассматриваю всю свою прошедшую жизнь, тем более убеждаюсь в строгой истине этого выраженья. Лишний – именно. К другим людям это слово не применяется... Люди бывают злые, добрые, умные, глупые, приятные и неприятные; но лишние... нет. То есть поймите меня: и без этих людей могла бы вселенная обойтись... конечно; но бесполезность – не главное их качество, не отличительный их признак, и вам, когда вы говорите о них, слово *“лишний”* не первое приходит на язык. А я... про меня ничего другого и сказать нельзя: лишний – да и только.

И. С. Тургенев. Дневник лишнего человека

В кавычках слово *«лишний»* употреблено в общеязыковом значении, безотносительно к кому бы то ни было, а без кавычек – по отношению к повествователю и, потенциально, к другим людям (*Люди бывают злые, добрые, умные, глупые, приятные и неприятные; но лишние... нет*).

Особенно выразительны комбинированные знаки препинания, выражающие сложность, пластичность авторских эмоций (их переливы, трансформации) – например, в *лермонтовском «Парусе»*:

Белеет парус одинокой

В тумане моря голубом!..

Что ищет он в стране далекой?

Что кинул он в краю родном?..

Знаки – восклицательный и вопросительный, – которым следовало бы, констатировав выплеск чувства, свидетельствовать еще и о завершении фразы, перерастают во многоточия, которые – помимо своего основного смысла (выражения «недосказанности») – еще и обозначают границы между разными «художественными планами» стихотворения – условно говоря, «объективным» и «субъективным». Сначала автор утверждает: вижу белый парус в море, затем выражает свое личное отношение, комментарий к этому факту. Собственно, многоточие указывает на существование в высказывании второго плана, приглашает читателя найти и осмыслить его, не ограничиваясь поверхностным слоем текста.

Знаменателен и финал лермонтовского стихотворения:

А он, мятежный, просит бури,

Как будто в бурях есть покой!..

Последнее слово сказано, и слово это – *покой*. Оно по самому своему значению призвано подытоживать текст, быть его «семантической точкой». Однако по окончании текста никакого «успокоения» не происходит: оно отменяется восклицательной интонацией – и соответствующим знаком. Это слово *выкрикивается*: покоя – нет! Восклицательный знак трансформируется во многоточие. Последнее слово произнесено, но текст еще продолжается на пунктуационном уровне, воспроизводя смену эмоциональных состояний автора.

Наконец, изменение пунктуации в повторяющихся текстовых фрагментах передает динамику настроений, чувств, мыслей. Например, *Ю. П. Мориц* откликнулась на возмутившую многих честных людей резолюцию ОБСЕ от 3 июля 2009 г, уравнивающую

Советский Союз и фашистскую Германию¹³⁹, стихами, которые начинаются так:

Мы?.. Гитлеру?.. Равны?..
Да он – родной ваш папа!
Теперь вы влюблены
В культурный слой гестапо.

В стихотворении три строфы, и каждая из них открывается этим четверостишием, но в последних двух случаях оно оформляется иначе:

Мы Гитлеру равны?..
Да он – родной ваш папа!
Теперь вы влюблены
В культурный слой гестапо.

Сначала поэтесса выражает крайнюю степень изумления и возмущения чужой наглостью: *Мы?.. Гитлеру?.. Равны?..* Выделено каждое слово. Вопросы, разумеется, риторические. Комбинация вопросительного знака с многоточием прочитывается единственным образом: у Юнны Мориц *нет слов*. Однако слова тут же находятся, она овладевает собой и говорит, хотя и с негодованием, но уже спокойнее.

Итак, с помощью описательной и декодирующей стилистики мы рассмотрели вспомогательные средства речи – устной и письменной. Они передают смысловые нюансы, акценты, психологические детали, конкретику ситуации, в которой порождается речь, – но не ее значение. Это задача словесных уровней языка и речи – словообразовательного, лексико-семантического, фразеологического, которые и будут охарактеризованы далее.

¹³⁹ Цель этого «документа» – не только в очередной раз унижить Россию, но, главным образом, узаконить претензии прибалтийских и некоторых других стран на компенсацию «ущерба от советской оккупации».

РАЗДЕЛ 2. СЛОВООБРАЗОВАНИЕ. СЕМАСИОЛОГИЯ. ЛЕКСИКОЛОГИЯ

2.1. Стилистические аспекты словообразования

2.1.1. Семантика морфем

Первый словообразовательный аспект, связанный со стилистикой – это уяснение семантики той или иной морфемы и **верное ее употребление**. Приведем следующий пример – писатель приступает к роману и размышляет:

Так, но с чего начать, какими словами? Все равно начни словами: там, на **пристанционном** пруду. На пристанционном? Но это неверно, **стилистическая ошибка** (...) Пристанционными называются буфет или газетный киоск, но не пруд, пруд может быть **околостанционным**. Ну, назови это околостанционным, разве в этом дело? Хорошо, тогда я так и начну: там, на околостанционном пруду...

Саша Соколов. Школа для дураков

Кстати, отметим, что *околостанционный* – потенциальное слово, его не фиксируют обычные словари, оно создается автором в момент необходимости.

Следующий важный аспект словообразовательной стилистики – точное разграничение синонимических аффиксов и уместное использование их. Таковы, например, префиксы *ЛЖЕ-*, *ПСЕВДО-* и *КВАЗИ-*. Все они передают семантику мнимости, но не вполне одинаково. Приставку *ЛЖЕ-* мы употребим скорее в ситуации самозванства (*Лженерон*, *Лжедмитрий*), подлога (*лжеисидоровы декреталии*), злостного заблуждения (*лженаука*). Префикс *ПСЕВДО-* означает все оттенки ложности, но, по-видимому, в нем преобладают смыслы подделки, имитации (*псевдоклассический*, то есть относящийся не к настоящему, а к эпигонскому классицизму; впрочем, столь же употребителен термин *ложноклассический*), мистификации, нередко безобидной (*псевдоним*). Префикс *КВАЗИ-* скорее передает смыслы мимикрии, суррогата (у *А. М. Горького* в «Жизни Клима Самгина» Дронов говорит: «*Марксисты, эти квазиреволюционеры без любви к*

народу»; это говорит циник, который не понимает по-настоящему, что такое марксизм), нередко просто неудачной попытки (*квазиреформы, квазиперестройка*). При этом, конечно, все перечисленные приставки семантически диффузны и могут употребляться друг вместо друга. Стилистически они тоже различаются: *ЛЖЕ-* – приставка общекнижная, *ПСЕВДО-* тяготеет к публицистической речи, *КВАЗИ-* – к научной.

В русском языке встречаются уникальные (исконно русские и иноязычные) морфемы, употребляющиеся в одном слове и производных от него: БАХвалиться, МУсор, РАдуга, ШИворот, КОСхалва (халва из грецких орехов на меду), ПАДИшах, ШТИРборт (правый борт судна) – последние три примера ярко экзотичны, ЛАУНтеннис, годОВАЛый, детВОРа, дубРАВа, злыДЕНЬ, голКИПЕР, клейСТЕР, патронТАШ, попАДья, почтАЛЬОН, почтАМТ, стекЛЯРУС, *циферБЛАТ* – курсивом выделены слова, взятые из статьи Л. В. Рацибурской «Морфемный статус единичных частей заимствованных слов» (РЯШ. – 2002. – № 1). Почти все эти слова явно стилистически окрашены – например, *детвора* и *злыдень* – разговорные, хотя и не следует преувеличивать их стилистическую яркость. Такие слова бывают экспрессивны из-за необычности своего состава, причем не всегда.

Более экспрессивны раритетные аффиксы, малотипичные или вообще не типичные для русского языка. К такой ситуации тяготеют случаи, когда аффиксальный **уникализм**, то есть аффикс, употребляемый в одном слове и производных от него, окказионально переносится и на другие слова. Например, уникальный суффикс -*ИССИМУС* в русском языке встречается только в слове «генералиссимус», но поддается такому переносу.

Элемент -*ИССИМУС* уникален только в русском языке, в латинском он (сочетание суффикса и флексии) является элементом системы и означает превосходную степень прилагательного. Но в российских СМИ встречаются различные примеры актуализации уникализма -*ИССИМУС*: *либералиссимус* (обычно имеется в виду

В. Жириновский); Б. Ельцина называли *алкоголиссимусом*¹⁴⁰, то есть «главным алкоголиком» СНГ.

Для стилистики – главным образом, для публицистического стиля – актуален прием **обособления аффиксов** путем **субстантивации**. Давно уже стало традицией употребление суффикса *-ИЗМ* как своеобразного слова со значениями: «философия», «идеология», «направление в искусстве» и прочее или, по выражению Горького, «система фраз» – например: *Он не признает капитализма, социализма и других измов, Он изучает футуризм, имажинизм, акмеизм и другие измы* и т. д.

Приведу пример из конкретного текста, говорящий о том, что уже 100 лет назад такой прием использовался:

Говорят, преподобный Серафим Саровский питался долгие годы какую-то болотную травую сниткою. Все эти реализмы, идеализмы, монизмы, плюрализмы, эмпириокритицизмы и другие засушенные “измы”, которыми доньше питается русская интеллигенция, напоминают траву снитку. От умственного голода лица стали унылы, унылы, и бледны, и постны.

Д. Мережковский. Грядущий Хам

Элемент *изм* употребляется преимущественно в публицистике или в жанрах, пограничных между публицистическим и научным стилями – например, в неcodифицированном (не придерживающемся строгих стандартов) отзыве или критической статье, написанной на научную тему, но в относительно свободной форме. Приведу цитату из критического разбора «Словаря культуры XX в.» В. Руднева: «Буквально на каждой странице “Словаря” он (*Руднев – А. Ф.*) обрушивает на читателя каскад *весомо звучащих* терминов вроде шизотизма, верификационизма, фальсификационизма, аутистизма и еще многого в этом же жанре. Потомки оценят эти старания внести посильный вклад в обогащение великого и могучего русского

¹⁴⁰ Русский язык XX столетия / под ред. Е. А. Земской. – М., 2000. – С. 424.

языка, и, может быть, им, усвоившим, что *число **измов** есть главное мерило образованности*, будет легче с беспристрастностью оценить ее качество»¹⁴¹ (*курсив мой – А. Ф.*). Здесь под *измами* понимаются соответствуют псевдонаучные слова, затрудняющие понимание книги и засоряющие речь автора (автора, добавлю: автора весьма банальной книги).

Аналогичную морфему (*ист*) удачно обыгрывает *А. М. Горький* в «*Жизни Клима Самгина*»:

[Макаров:] **Из** двух Успенских – Глеба я читал, а что был еще Николай – впервые слышу. Глеб – сочинитель **истерический**. Впрочем, я плохо понимаю беллетристов, романистов и вообще – **истов**. **Неистов** я.

Сочетание *ист* проводится здесь едва ли не по всем языковым уровням. Сначала это комбинация звуков, причем данная в двух вариантах: глухом (*истерический*) и звонком (*из двух*). В слове *истерический* компонент *ист* ведет себя как своеобразная квазиморфема – радикалоид, то есть подобие корня. Настоящим корнем этот элемент не является, но для данного текстового фрагмента выполняет функцию, сходную с корневой, так как возникает целый ряд слов, в которых воспроизводится эта комбинация звуков. В словах *беллетристов* и *романистов* компонент *ист* фигурирует в своем прямом – словообразовательном – значении, как суффикс. Затем он субстантивируется и употребляется как подобие слова: *и вообще – **истов*** («*плохо понимаю всяких “истов”*»). И, наконец, уже не *ист*, а *истов* делается основой краткого прилагательного *неистов*. Этот процесс сопровождается активной **пересегментацией**, то есть изменением морфемного статуса конкретных компонентов: *ист* проявляется то как корневая, то как суффиксальная морфема, *ов* – то флексия существительного, то суффикс прилагательного. Кроме того, на фоне всего высказывания

¹⁴¹ Зверев, А. Пуговицы для сюртуков / А. Зверев // Новый мир. – 1998. – № 11. – С. 222.

фраза *Неистов я* воспринимается и в прямом смысле, и в дополнительном: я не из этих «истов», я не хочу ни к кому примыкать. Горький лингвистическими средствами передает протест Макарова против стремления «обузить» жизнь, свести ее к схемам, к «измам», примитивизировать человеческую личность. В речи Макарова даже одна морфема ни в какие однозначные схемы не укладывается. Что же тогда говорить об остальном!

Такому же обособлению через субстантивацию поддаются и другие морфемы, в том числе префиксы, особенно иноязычные: см. названия произведений: «*Контр*» Н. А. Тэффи, «*Квази*» В. С. Макарина.

Обособленные морфемы обладают семантикой обобщенности (обобщенное значение морфемы соответствует смыслу семантического поля, объединяющего слова с данным аффиксом) и, следовательно, множественности. Например, *изм* фактически значит: «один из так называемых “измов”» и т. п.

Субстантивированные радикалоиды (употребляющиеся в роли существительных сокращенные корни, функционально подобные префиксам) типа *зав-*, *зам-*, *пом-*, *пред-* и т. п. – элементы бюрократического жаргона (с языковой точки зрения, это **афферезис**, или **апокопа**). В следующем тексте:

я не стану
ни **задом**,
ни **предом**,
ни **помом**,
ни даже продкомиссаром.

В. В. Маяковский. IV Интернационал

Такие лексемы прежде всего употребляются как языковая примета динамичной эпохи социального слома и переустройства. Но здесь есть и оттенок отрицательного отношения к бюрократизму, который автор «волком бы выгрыз» – и который, естественно, к нему – поэту – не относится ни в какой форме. Для этого текста актуально

противопоставление коротких «неполноценных» лексем и гораздо более «респектабельного» и более (хотя и не окончательно) полного слова *продкомиссар*.

2.1.2. Морфемы и способы словообразования, типичные для различных функциональных стилей

Общеизвестно, что у различных функциональных стилей есть типичные для них морфемы и способы словообразования.

Это относится и к маргинальным слоям различных стилей – в каждом из них есть свой жаргон, со своей словообразовательной спецификой. Например, Э. М. Береговская перечисляет разнообразные способы образования словечек молодежного сленга¹⁴². Среди них:

1) адаптация иноязычных слов, преимущественно англицизмов – на *стриту*, *герлы* (девицы; в Р. п. почему-то: *герлов* – вероятно, вследствие нежелания видеть в «герлах» прекрасный пол), в том числе производные: *без(д)ник* – день рождения, *кантровый* – деревенский, *крзанутый* – сумасшедший;

2) «новые заимствования» – речь идет о лексико-семантическом способе словообразования, когда уже известные слова приобретают новые значения: *рекорд* – пластинка, *митинг* – встреча, *ринг* – телефон, *спич* – разговор;

3) безаффиксный способ: *оттяг* – наслаждение, *прикол* – розыгрыш;

4) перенос значения – метафорика: *колеса* – таблетки, *мочалка* – девица, как сказано в фильме «АССА», не обремененная умственной деятельностью; метонимия: *волосатые* – хиппи, *корочки* – диплом, *трав(к)а* – наркотик;

5) блатные заимствования – *беспредел*, *ксива*, *клево*¹⁴³;

¹⁴²Береговская, Э. М. Молодежный сленг : формирование и функционирование / Э. М. Береговская // Вопросы языкознания. – 1996. – № 3.

¹⁴³Оговорим это пункт особо; мы называем это явление «сленгизацией» аргю, так как перечисленные и подобные им лексемы не являются аргю в настоящем смысле слова. Оторвавшись от своей главной функциональной среды – уголовной, войдя в широкий речевой обиход некриминальных слоев общества, эти лексические единицы теряют свой

б) развитие полисемии: *кинуть* – украсть – взять, а потом присвоить – смошенничать – обмануть;

7) антономазия, то есть метонимический переход имени собственного в нарицательное: *левиса* и *луисы* – джинсы, *катюша* и *марфа* – наркотики;

8) апокопа: *юг* – югослав, *нал(ы)* – наличные;

9) сложение корней: *кайфолом(щик)*, *рингафон* (телефон);

10) телескопия (вернее, **контаминация**¹⁴⁴ – наложение слов): *мозжечокнуться* – не просто сойти с ума, а полностью потерять ориентацию в окружающем мире, всякое подобие устойчивости (за это отвечает мозжечок);

11) универбализация, то есть превращение словосочетания в слово: академический отпуск – *академ*, зарубежная литература – *зарубежка*, автоматический зачет – *автомат*;

12) аббревиация: *зоя* – змея особо ядовитая;

13) парономазия: *сема* – семинар, *шпора* – шпаргалка;

14) метатеза: *сабо самой* – само собой (верлан), *фарш* – шарф (анаграмма).

В последние годы входит в широкое употребление компьютерный сленг, в том числе произведенный от иноязычных (английских) слов: *аська* (программа ICQ), *клава* (клавиатура) – антономасия. «В других случаях остается английский вариант, происходит калькирование с одновременным добавлением словообразовательного элемента, несущего эмоционально экспрессивную нагрузку, в данном случае, пренебрежительности: *мессага* (от *message*), *флудить* (от *flood*), *сервак* (от *server*), *флопак* (от *floppi-disk*)»¹⁴⁵.

исконный – «профессиональный», а значит, арготический, – смысл и превращаются в расхожий сленг – и даже меняют исконные точные значения.

¹⁴⁴ Материалы о контаминационном словообразовании можно найти в работе М. Эпштейна «Слово как произведение. О жанре однословия» (http://www.russ.ru/antolog/intrenet/ds_odslovie.htm).

¹⁴⁵ Трофимова, Г. Н. Русская речь в Интернете / Г. Н. Трофимова // Русская речь. – 2002. – № 1. – С. 127.

Стилистически релевантны и особенности журналистского жаргона, например:

(...) мне порядочно надоел псевдомолодежный словарь нашей газеты, ее постоянное бесплодное бодрячество. Мне надоели **задумки** вместо замыслов, **живинки** вместо живости¹⁴⁶, **веселинки** вместо веселья и даже **глубинки** вместо глубины.

Ф. А. Искандер. Созвездие Козлотура

Выделим также универбализацию словосочетаний в речи интеллектуалов (тоже своего рода жаргон): *Художественный, Большой, Малый* – московские театры, *Лебединое* (озеро), *Вестсайдская* (история) – спектакли. Об экспрессивности подобных универбов можно судить, например, по такому тексту:

Возбужденные, все в ожидании необыкновенных перемен, с блестящими глазами, бывшие подруги (...) категорически заявили: не придет на премьеру – вовеки не простят...

– У нас такая “Вестсайдская”, что вам тут и не снилось...

“Не спасись”, – подумала Татьяна Николаевна (...) Ей не хотелось смотреть эту потрясающую “Вестсайдскую”, стоившую (...) Элле переломанного ребра: они там по замыслу режиссера все время откуда-то прыгали.

Г. Н. Щербакова. Вам и не снилось...

Сокращенное (то есть как бы «неполноценное») название спектакля гармонично вписывается в этот «истерический» контекст, воспроизводящий речь и мышление бездарных, агрессивно-глупых, претенциозных людей.

Адъективные универбы, относящиеся к названиям культурных учреждений, вузов, улиц, городов и т. п. (*Художественный, Политехнический, Невский, Малая Бронная, Нижний, Первопрестольная, Белокаменная*) часто передают семантику интимности, причастности говорящего к миру искусства, науки и т. д.

¹⁴⁶ Эта претензия неосновательна, так как слово *живинка* не жаргонного происхождения. Оно взято из сказа П. Бажова «Живинка в деле».

В речи ученых универбы, по-видимому, являются жаргонизмами, если автор предпочитает более наукообразные синонимы – например, *эксплозивный* вместо *взрывной* (звук), *билабиальный* вместо *губно-губной*, *латеральный* вместо *боковой* и т. д. Это стилистически оксюморонное сочетание строгой «книжности» с «разговорностью» как бы свидетельствует, что «ученые – тоже люди», а не педанты.

Рассмотрим еще некоторые аспекты разговорного словообразования.

Ярко просторечны и экспрессивны существительные, образованные от глаголов путем деаффиксации (безаффиксным способом): конский *топ*, людская *моль* (А. С. Пушкин), *руг*, *верт*, *мызг* (А. Веселый) и т. п. По отношению к поэзии М. И. Цветаевой подобные девербативы характеризует Л. В. Зубова: они «в большой степени являются знаками звуковых и изобразительных жестов (...) Конечно, односложные существительные обладают большей изобразительностью, характеризуя, как правило, действие мгновенное или интенсивное независимо от вида производящего глагола»¹⁴⁷ (очень верное замечание). И там же: «Подобные слова (...) объединяются в контекстуальные ряды, актуализуя модель словообразования, как, например, в сатирической сказке “Крысолов”, в сцене совещания ратсгерров, вынужденных исполнить свое обещание» (ратсгерры – отцы города; заметим, что Цветаева членит это слово на *ратов* и *герров*):

Кипяток.

Торопеж.

Раты – в **скок**,

Герры – в **лежь**.

Раты – в **фырк**,

Герры – в **верт**,

– Ну и **франт**!

– Ну и **ферт**!

¹⁴⁷Зубова, Л. В. Словотворчество в поэзии Марины Цветаевой : проблемы окказионального словообразования / Л. В. Зубова. – СПб., 1995. – С. 42.

Герры – в **крехт**,
Герры – в **чох**.
– С нами **фохт!**
– С нами **Бог!** и т. д.

2.1.3. Эмоционально-экспрессивная и стилистическая окраска морфем

Общеизвестно, что посредством морфем (уменьшительно-ласкательных, преувеличительных и др.) передаются эмоциональные оттенки.

Аффиксы могут усиливать экспрессивность и без того стилистически окрашенных слов – например: *Два рубля отдал жлобине кондуктору (Р. Сенчин. Минус).*

По-видимому, чаще мы имеем дело с другой ситуацией: аффиксы придают экспрессивные оттенки нейтральным словам:

[Дронов] взмахнул полосками бумаги (*гранками «Вех» – А. Ф.*), как флагом, и спросил:

– **Формулировочка** прямолинейная, а? Это **ударчик** не только по марксистам...

А. М. Горький. Жизнь Клима Самгина

Диминутивные (уменьшительные) суффиксы передают восторг обывателя, нашедшего пристойное обоснование для своих взглядов.

Однако не менее выразительным бывает неупотребление экспрессивных морфем, а вернее – контраст между их объявлением и отказом от их использования:

Дело было в кабинете генерала Бетрищева. Именно там Павел Иванович Чичиков сказал: “Ты полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит”. И поднесено это было с такой ловкостью и так внушительно, что генерал Бетрищев поверил, а вместе с Бетрищевым поверили и мы – и, кажется, до сих пор верим, что это – аксиома. Но попробуйте перенести ее из плоского чичиковского мира, из мира мертвых душ – в мир, где горят трагические души, – и вы увидите, что эта общепризнанная аксиома окажется перевернутой на голову, вы

увидите, что полюбить черненькой или серенькой любовью дано всякому (из Чичиковых), и лишь немногим под силу путь иной – б е л о й л ю б в и.

Е. И. Замятин. Белая любовь

«Беленькая» и «белая» соотносятся здесь как «маленькая» и «большая», сентиментальная и настоящая любовь.

Аналогичный пример – известный романс на слова *Р. Рождественского* из фильма Г. Натансона «Еще раз про любовь», где разочарование героини в «книжной» романтике выражается такими словами:

Я шагнула на **корабль** – а **кораблик**
Оказался из газеты вчерашней.

Контраст, основанный на отсутствии диминутивного суффикса и его последующем появлении, передает впечатление шока. Мы еще не знаем, что корабль был фальшивым, но уже предчувствует это, когда он стремительно – мгновенно – уменьшается, едва героиня хочет испытать его пригодность для настоящего плавания.

Приведем сходный, но более сложный пример контраста между употреблением/неупотреблением стилистически значимых суффиксов:

Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела были скверные. Если бы Яков Иванов был гробовщиком в губернском **городе**, то, наверное, он имел бы собственный дом и звали бы его Яковом Матвеичем; здесь же, в **городишке**, звали его просто Яковом, уличное прозвище у него было почему-то – Бронза.

А. П. Чехов. Скрипка Ротшильда

Губернский город, взятый за своеобразный эталон «нормального» человеческого существования, на уровне морфем не помечен никак. Зато город, в котором живет главный герой, сосредоточивает в себе семантику *мизерности*, *умаления* («убытков»,

как будет сказано в дальнейшем тексте рассказа). Он обозначается диминутивными (уменьшительными) суффиксами – как *городок*, а потом и *городишко*, отчего создается впечатление, что он на наших глазах уменьшается, сжимается за те секунды, пока о нем говорят.

Стилистически отмеченные морфемы иногда обладают **энантисемией**, то есть совмещают в себе прямо противоположные смыслы, коннотации. «Производное с уменьшительно-ласкательной морфемой в тексте может получить ироническое, а в результате и пренебрежительное звучание (например, имя “Митенька” у Салтыкова-Щедрина в “Помпадурах и помпадуршах”; а образование с уничижительным значением – ласкательное значение и т. д.)»¹⁴⁸.

Аффиксы могут быть стилистически диффузными или меняют свою стилистическую принадлежность: книжные становятся разговорными и наоборот. Так, например, старославянский по происхождению (то есть книжный) префикс *РАЗ-* в ряде слов оказывается разговорным – например, в слове *развеселый*: *Подточены непогодой древние венцы, развеселая живность в щелях повелась...* (Л. М. Леонов. *Пирамида*). При этом они могут своеобразно, оригинально использоваться. Например, В. В. Виноградов приводит примеры из произведений Ф. М. Достоевского, где префикс *РАЗ-/РАС-* употребляется с существительным (обычно он тяготеет к прилагательным и глаголам), передавая семантику усиления: *раз-Брюлов* («*Записки их Мертвого дома*»), *разгений* («*Бесы*»), *раскапиталист* («*Подросток*») (добавлю еще из романа И. С. Тургенева «*Дым*»: *Инстинкт, будь он распрегениальный, не достоин человека* [: *рассудок, простой, здравый, дюжинный рассудок – вот наше прямое достояние, наша гордость*]), а префикс *АРХИ-* (обычно употребляемый с существительными и прилагательными) – соединяется с глаголом: «*Я соврал, архисоврал*» («*Подросток*»)»¹⁴⁹. В своем традиционном функционировании *РАЗ-/РАС-* диффузен: он встречается и в нейтральных, и в книжных, и в разговорных словах. По

¹⁴⁸ Шейдаева, С. Г. Категория субъективной оценки в русском языке : авт. дис. ... д-ра филол. наук / С. Г. Шейдаева. – Н. Новгород, 1998. – С. 13.

¹⁴⁹ Виноградов, В. В. Русский язык / В. В. Виноградов. – М., 1947. – С. 254-255.

происхождению он является старославянским, то есть книжным, но в усилительном значении, как правило, бывает разговорным (разоткровенничаться, расхваливать). *АРХИ*- книжный префикс, хотя возможно его ироническое разговорное употребление: например, *архиплут*. В примерах из Достоевского эти морфемы обладают разговорной окраской.

Многие морфемы имеют устойчивое, в том числе стилистическое, значение – например, суффиксу *-j-* соответствуют значения собирательности и презрения (рухлядь, если речь идет о вещах – *тряпье*, или сброд, если речь идет о людях – *ворье* и т. п.):

Гетры серые носила,
Шоколад Миньон жрала,
С юнкерьем гулять ходила –
С солдатьем теперь пошла.

А. А. Блок. *Двенадцать*

(Дополнительный экспрессивный эффект возникает из-за нестандартности выделенных слов: применять уничижительный суффикс *-j-* к юнкерам не было принято, а для солдат существовало другое презрительное собирательное слово – *солдатня*).

Или: *За дежурным появилось и всё шакальё – начальник заставы, замполит, зампобою, прапор (Р. Сенчин. Лед под ногами).*

Но тот же суффикс может выражать и другие, в том числе и нетипичные, смыслы – например:

За окном рябина,
Словно мать без сына,
Тянет рук сучье.
И скулит трезором
Мгица под забором –
Темное зверье.

Н. А. Клюев. *Погорельщина*

Здесь существительные с *-j-* не обладают презрительной коннотацией (как и слово *зверье* в известных примерах из *Есенина* и *Маяковского*: *зверье, как братьев наших меньших; Я люблю зверье,*

впрочем, как и *людьё*¹⁵⁰ в поэме Маяковского «Люблю»; зато *машиньё* в поэме «Рабочим Курска...» эту коннотацию имеет: *Машиньё сдыхало, рычажком подрыгав*).

Сучьё еще можно прочесть как собирательное существительное: сучья рябины – как пальцы (а весь образ интерпретируется как сравнение засыхающего дерева с матерью, потерявшей кормильца и молящей о сострадании; напоминаем, что «Погорельщина» – поэма о гибели исконного уклада русской деревни). Но *зверьё* в этом тексте как-то не вписывается в обычное представление о собирательности: сумеречная мгла сравнивается с собакой (*трезором*), а одна собака – это не зверье, да и свора или стая собак – тоже. Смысл образа, по-видимому, в другом: мрак – это подобие хаоса, в котором в слитом виде пребывают прообразы живых существ. Погибающий мир обращается в первозданное состояние. Существительные с *-j-* передают здесь не столько семантику собирательности, сколько слитности, нерасчлененности, а кроме того – ощущение первобытности, дикости и какой-то древней, как мир, неуютности и тоски.

Приведем забавный пример новообразования с тем же суффиксом:

Вот когда матушка с тятенькой еще живы были, хозяйство, конечно, крепше стояло. И **курье** держали, и червырей запасали толченых, и Котя был: мышей ловить. Да матушка ленива была и непроворна. Летом, в самую пору, ей бы яиц-то напасть – чтоб зимой квас-то варить. Ведь осень придет, холода нападут, **курье** на юг соберется, еще воротится ли?

Т. Толстая. *Кысь*

«*Курье*» – это куры-мутанты.

¹⁵⁰ Потом это слово появилось и у О. Э. Мандельштама, но уже с негативным оттенком:
Были мы люди, а стали – людьё.

И в другом стихотворении:

И по-звериному воеет людьё,

И по-людски куролесит зверьё.

В древнерусском языке, правда, была словоформа *людье* (*людие*), но поэты XX в., конечно, не имели ее в виду. Для них словоформа *людьё* была неологизмом.

Приведем еще один пример окказионального использования суффикса. Оно возникает из-за неоправданного отождествления русского суффикса с иноязычным или «народно-этимологической» адаптацией иностранного слова, а также с возникшим на этой почве «обратным словообразованием». Один пример такого рода стал хрестоматийным: возникновение формы *зонт* из *зонтика* от голландского *zondek*, то есть тент, парусина от солнца (между прочим, слово *зондек* существовало в русском языке XVIII в. – в речи моряков).

Приведем аналогичный пример обыгрывания суффикса *-ИК-*, а вернее, неадекватной его идентификации. На сей раз пример взят из *набоковского* романа «*Отчаяние*», где герой жалуется на свою жену: *Она малообразованна и малонаблюдательна. Мы выяснили как-то, что слово “мистик” она принимала всегда за уменьшительное, допуская таким образом существование каких-то настоящих больших “мистов”, в черных тогах, что ли, со звездными лицами.* - *ИК-* в слове *мистик* – не суффикс, а субморф, то есть часть морфемы, на первый взгляд, омонимичная самостоятельной морфеме, но не являющаяся ею. На самом деле *-ИК-* входит в состав корня *мистик*.

Образование *мистов* от *мистиков* – это типичный случай окказионального словообразования – «обратной деривации». Она типична для детей: К. И. Чуковский и Н. А. Янко-Триницкая приводят много подобных примеров (*лога* – вместо ложки, *подуха* вместо подушки и т. п.). Любимый Набоковым Льюис Кэрролл тоже прибегал к «обратному словообразованию». Так что *набоковская* героиня в буквальном смысле ведет себя по-детски.

Стилистические коннотации содержатся обычно в префиксах и суффиксах, но в редких случаях бывают связаны и с интерфиксами. Прилагательные, образованные от несклоняемых фамилий (чаще французских), с интерфиксами, соответствующими немому звуку оригинала, по-видимому, следует считать книжными: это прилагательные типа *дидеротов*, *фальконетов*, *раблезианский*, *дюмазовский*, *беранжеровский* и т. п.

Прием окказионального членения слова (**пересегментации**) нередко встречается в публицистической и философской литературе. Делается это обычно с помощью дефиса: вычленяется та часть слова, которую следует переосмыслить, увидеть по-новому. Путем дефисации обнажается внутренняя форма слова или производится его переразложение. Так часто поступал М. Хайдеггер, а философ В. Подорога, подражая ему, озаглавил одну из своих статей таким образом: «*Гео-логия языка и философствование М. Хайдеггера*». В русском языке слово *геология* давно не воспринимается по частям. Мы не выделяем элементы *гео-* (*земле-*) и *-логия* (*-словие*). Для нас геология – это наука о полезных ископаемых и т. п., мы не подвергаем это слово калькированию. Когда В. Подорога ставит дефис, он не просто делит слово, но вкладывает в него другой смысл, а именно: слово («*логос*») в чем-то повторяет метаморфозы Земли («*гео-*»). Реальная Земля не имеет идеально шарообразной формы (горы, впадины), однако стремится к ней: какие-то участки поднимаются, какие-то опускаются, происходят разломы земной коры. Землетрясения – это не катастрофы, а знаки активной жизни Земли, ее стремления к идеальной сферической форме. Точно так же хайдеггеровское слово развивается, движется к своему «настоящему» значению, при этом разламываясь. Знак этого разлома – знаменитое дефисное написание слов у Хайдеггера. На месте разлома тотчас же возникает новое значение. Как пишет В. Подорога, хайдеггеровский разрыв – это сгиб, единство разделения и связности. Когда В. Подорога сам делит слово «*гео-логия*», мы понимаем это не как науку о земных недрах, а как метафорическое сходство слова и *Земли*: оба перестраиваются, в обоих возникают разломы.

Аналогичный пример – название книги философа Ф. И. Гиренка «*Пато-логия русского ума*», то есть мышление в «патовой» (безысходной) ситуации.

Не следует думать, что для русской словесности это – новый прием. Он встречается, например, у М. Пришвина:

Не просто даются имена и животным, и растениям, все обживается и очеловечивается, даже всякий камень обжитый имеет свое отдельное имя. Скажешь имя, и животное выходит из стада, а что из стада пришло, то имеет лицо отдельное, оттого что его вызвала из стада человеческая сила любви **раз-личающей**, заложенная в имени. Будем же записывать имена деревень, животных, ручьев, камней, трав и под каждым именем писать миф, быль и сказ, песенку, и над всеми земными именами поставим святое имя богородицы: это она прядет пряжу на всех зайцев, лисиц и куниц. Все это нужно нам, чтобы не стать обезьянами и вызвать в себе силу на борьбу с ней. Эта сила у солнца называется светом, и свет солнца в душе есть любовь **раз-личающая**.

(«Мирская чаша»)

Раз-личающая любовь – та, которая создает лица, выделяет из «толпы», *олицетворяет*, то есть одухотворяет людей.

Поскольку мы коснулись словообразования на основе греческих морфем («*гео-логия*», «*пато-логия*»), остановимся на этом вопросе подробнее. Излишне говорить, что удельный вес подобной лексики высок в научных и общественно-политических текстах, и эта лексика привычна носителям русского языка. Однако в течение последних 20 лет в обиход вошли *новые грецизмы*. Такие слова, как *геополитика*, *харизма(тический)*, но особенно – *демократ*, *патриот* и т. п., конечно, не возникли в наше время, а лишь наполнились актуальным, порою специфическим значением. Это называется семантической деривацией (или лексико-семантическим неморфологическим способом словообразования).

В конце 1980-х гг. вышла статья *И. Р. Шафаревича* «*Русофобия*» (правильно следует произносить с ударением на предпоследнем слоге), после которой это слово стало использоваться очень широко.

В XX в. появились или утвердились новые науки, научные направления, а вместе с ними – их наименования и термины. Это

привело к ренессансу греческих словообразовательных элементов, и данный процесс охватывает весь XX век, иногда выходя за его рамки. *Атомная физика, архетип, гелиобиология, кибернетика, синергетика* (две последние – науки о самоорганизации систем; слово *кибернетика* принадлежит М. Фарадею, а предшественницей их была *тектология* А. А. Богданова), *кинематограф, космонавтика, криогеника, ноосфера, экология, этногенез* и др. Представители гуманитарных наук нередко заимствуют терминологию из наук естественных, тем самым словно придавая собственным исследованиям дополнительную корректность и объективность – М. М. Бахтин взял термин *архитектоника* у З. Фрейда, а *хронотон* – у физиолога А. А. Ухтомского.

Особенностью современной терминологии греческого происхождения следует признать **использование мифологических элементов**; таковы, например, слова *клиометрия* (исторический аспект социальных наук – например, историческая политэкономия), *кентавристика* (синтез научного и эстетического мышления) и др.

Говоря об использовании в словопроизводстве иноязычных элементов, отметим один момент, важный для культуры речи. В высшей степени неудачны многие «французско-нижегородские» образования типа *читабельный* (довольно старое словечко, было известно уже в первые советские годы), *смотрибельный, подписант, антинакипин* – и т. п. псевдонаучные и псевдокнижные конструкции. Они оправданы в двух функциях: стилизаторской и юмористической, причем нередко обе они совмещаются. Таковы, например, пресловутый *веснулин Бабского* в повести И. А. Ильфа и Е. П. Петрова «Светлая личность» (средство от веснушек, после применения которого исчезает всё тело).

В юмористических целях писатели часто создают остроумные аббревиатуры – чаще всего названия учреждений и предприятий: *КЛООП* у И. А. Ильфа и Е. П. Петрова, *НИИЧАВО* (*НИИ чародейства и волшебства*) в романе братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу», *КУКУ* в фильме Л. И. Гайдая «Жених с того света»,

ШИМЫЗ (*Ширле-Мырлевский завод*) в романе А. А. Зиновьева «*Зияющие высоты*». Эффект заключается в том, что аббревиатура должна затемнять содержание названия, здесь же аббревиатура его, напротив, безжалостно вскрывает, обнажает бесполезность организаций, носящих эти наименования. Логика приема заключается в том, что аббревиатура убирает всё лишнее, снимает камуфляж, открывает суть вещей, то есть буквально сокращает название до его квинтэссенции.

2.1.4. Образование окказиональных слов

Мощнейшим источником выразительности являются **окказиональные слова**, которые иногда не вполне корректно называются «авторскими неологизмами». На самом деле, существует многоступенчатая градация слов, которые обычно не фиксируются в словарях литературного языка¹⁵¹:

а) неологические (а не любые!) **потенциализмы**, то есть лексемы, которые легко и даже неизбежно создаются по продуктивным моделям данного языка в конкретной ситуации – например, учение Ламарка может быть только *ламаркизмом*, учение Л. Виттгенштейна – *виттгенштейнианством*, житель города Новотроицка – *новотройчанином*, эпатирующее поведение К. Собчак – *собчаковщиной* и т. д.; разумеется, новообразованиями такие слова могут считаться только сразу после появления феномена, которому они соответствуют, впоследствии они теряют эффект новизны (сейчас его сохраняет разве что слово *собчаковщина*);

б) **потенциальные слова, у которых есть номинальные авторы**, – данные лексемы мог бы создать и кто-нибудь другой –

¹⁵¹ Следует подчеркнуть, что далеко не все приведенные ниже примеры являются новообразованиями сейчас, в наше время. Они были таковыми в момент своего создания. В некоторых работах по неологии говорится, что новые слова не имеют истории, что неологизмы сохраняют оттенок новизны, так как не означают предметов, которые могли бы устаревать и т. п. С этим трудно согласиться. Новые слова не имеют *собственной* истории в момент возникновения, но обретают ее со временем. Кроме того, даже в этот момент они связаны с историей, так как запечатлевают явления, возникшие или получившие особую актуальность в определенную эпоху.

таковы *гражданин* А. Н. Радищева, *промышленность* Н. М. Карамзина, *партийность* В. И. Ленина, *образованщина* А. И. Солженицына; иногда авторы подчеркивают, что только вводят не ими придуманное слово в оборот (например, Е. А. Евтушенко – слово *притерпелость* в одноименной статье);

в) **авторские новообразования** – слова, придуманные писателями для конкретного контекста, по сравнительно продуктивным моделям, но требующие известной доли фантазии – они довольно легко входят в язык, поскольку не противоречат его системе – *головапяство*, *благоглупость* М. Е. Салтыкова-Щедрина, *заумный* А. Е. Крученых, сочиненный Н. И. Глазковым *самсебяиздат*, утвердившийся в языке в несколько сокращенном виде, и т. п.; близки к ним *авоська* А. И. Райкина и введенное в язык (а вовсе не придуманное) Ф. М. Достоевским слово *стушеваться*, взятое из жаргона чертежников и метафорически переосмысленное;

г) **системные окказионализмы** – слова не потенциальные, образованные по менее продуктивным моделям (чаще всего каламбуры), но вполне предсказуемые и сочиняемые разными людьми независимо друг от друга – например, *мылодрама* (то есть «мыльная опера»), *дикоданс* (дикие танцы), *прихватизация* и т. п.; в переводе Н. М. Демуровой «Алисы в Зазеркалье» встречается насекомое *стрекозел*, сочиненное самостоятельно название не связано с таким же словом В. В. Маяковского. Тот же Маяковский придумал для гипотетического персонажа – ученого-злодея – каламбурную фамилию *Тимерзяев* (трудно сказать, знал ли об этом Г. Горин, сценарист известного фильма «О бедном гусаре замолвите слово», но там с фамилией графа Мерзляева происходит аналогичная метаморфоза); для плохого скрипача было бы вполне естественно придумать игровую фамилию *Поганини* и т. д.; к этому разряду, по-видимому, следует отнести и слова, образуемые от выражений путем **универбализации** (превращения словосочетания или выражения в слово), например:

– Отойди, – угрюмо сказал Козлевич.

– То есть как это “отойди”? (*возразил Остап Бендер – А. Ф.*)

Зачем же вы поставили на своей молотилке рекламное клеймо “**Эх, прокачу!**”? Может быть, мы с приятелем желаем совершить деловую поездку? Может быть, мы желаем именно **эх-прокатиться**?

И. Ильф, Е. Петров. Золотой теленок

Этот прием называется **голофразисом**;

д) собственно **окказионализмы** – слова, сочиненные писателями «по случаю»; такие лексемы, как правило, созданы по непродуктивным моделям и потому малопредсказуемы; вписаны в определенный контекст; практически не входят в общенациональный язык; с точки зрения семантики, часто не представляют собой инновации – во всяком случае, это не обязательно, их денотаты могут быть и связанными с конкретной эпохой, и вневременными; в структуре их значения особо актуальны и изобразительный, и эмотивный компоненты – например, во фразе В. В. Маяковского *Сливеют губы с холода* нет ничего типичного для конкретной эпохи (1920-х гг.) или невозможного с точки зрения физиологии; семантически оно совершенно обыкновенно – оно только изобразительно и экспрессивно.

Здесь нужно сделать уточнение насчет временной индифферентности окказионализмов. Трудно сказать, существуют ли слова, не несущие на себе вообще никаких отпечатков эпохи, которая их создала. Кроме того, столь авторитетный словотворец, как В. В. Хлебников, считал, что новые слова создаются не по произволу автора¹⁵², за ними должны стоять новые значения или оттенки значений.

ж) Особо следует выделить «**заумные**» лексемы, за которыми, как правило, не бывает никакой реальности, кроме языковой. Это «*глокая куздра*», сказки-нонсенсы *Л. С. Петрушевской* (*Сяпала*

¹⁵² Хлебников, В. В. Творения / В. В. Хлебников. – М., 1987. – С. 624 и далее.

калуша с калушатами и т. п.), сочинения футуристов, обэриутов и др., русские переводы и переделки Л. Кэрролла. Основная функция таких конструкций, по-видимому, людическая, то есть игровая, хотя возможны и другие – например, иллюстративная, как в знаменитой фразе Л. В. Щербы. Немало остроумных примеров «заумных» конструкций можно найти у русских последователей Л. Кэрролла, например, в сказках лингвиста *Е. В. Клюева*, где встречаются такие персонажи, как *Шармен*, *Бон Жуан* (то есть хороший Жуан, в отличие от «плохого» Дон Жуана), *Пластилин Мира*, *Смежная Королева*, *Белое Безмозглое*, *Тупой Рыцарь*, *Соловий* (птица с веками до земли) и т. п. Автор не только играет, но и демонстрирует читателям различные филологические явления.

Ресемантизация (переосмысление, или семантическая деривация) также возможна как средство образования окказионализмов. К этому приему часто прибегают юмористы, как бы следуя примеру Шалтая-Болтая из «Алисы в Зазеркалье», у которого слова означали то, что он вкладывал в них. Писатели-юмористы предлагают нам свежий, оригинальный взгляд на слово. Приведем в этой связи несколько остроумных примеров из «Бестолкового словаря» орского поэта *Игоря Кореня* – к сожалению, рано ушедшего из жизни: *БАНДАЖ* – сход преступников; *БАНКИР* – выпивка в банке; *БАРДАК* – концерт бардов; *ГОНОРЕЯ* – заносчивость (очень удачно это осмысление гордыни как «срамной болезни» – А. Ф.); *ИЗБРАННИК* (срав. с «изборником» – А. Ф.) – «сборник ругательств (к сожалению, вполне обыкновенная продукция современного книгоиздания – А. Ф.); *ЛАЙНЕР* – скандалист; *ОМЕРЗЕНИЕ* – минусовая температура». В некоторых из этих слов учитываются оба значения, эффект производит именно их пересечение (например, *бардак*, *гонорея*, *избранник*), в некоторых первоначальная семантика полностью вытесняется (*бандаж*, *лайнер*). При переосмыслении же слова *омерзение* верно почувствована этимологическая общность обоих значений. Такие каламбурные слова называются также

псевдоомонимами. От настоящих омонимов (которые возникают, как правило, случайно, в самом языке) они отличаются своей связью с контекстом, зависимостью от автора.

В 1970 г. Б. Ю. Норман, М. А. Зубков, В. А. Карпов и др. опубликовали в сборнике «Вопросы языка и литературы» (Новосибирск, 1970. – Вып. 4) словарь псевдоомонимов (204 единицы), где, в частности, есть такие остроумные лексемы, как *договор* (вор собак), *завербовать* (засадить участок вербами), *кинология* (киноведение), *левша* (львица), *привратник* (мелкий лгун), *самогонка* (дрезина).

И завершить рассмотрение данного вопроса хотелось бы следующим замечанием: оригинальное словотворчество уместно и удачно тогда, когда оно необходимо. Вспомним в этой связи резкое замечание И. А. Бодуэна де Куртенэ: «Сочинение подобных “слов” я объясняю себе прежде всего беспросветным сумбуром и смешением понятий и по части языка, и по части искусства, сумбуром, насаждаемым в головах и школьным обучением языку, и безобразиями современной жизни. Кроме того, на этом сочинительстве отражается повальное стремление к самоубийству в той или иной форме (...) Мстят языку за безобразие и ужасы жизни. Наконец, некоторых толкает на этот путь желание чем-нибудь отличиться, заменяя убожество мысли и отсутствие настоящего таланта легким и ничего не стоящим сочинительством новых “слов”» (1914)¹⁵³. Ученый имеет в виду реалии своей эпохи: словообразовательный бум совпал с «эпидемией самоубийств» в начале 1910-х гг.)

Это, кстати, проблема не только русского языка. Замечательный польский филолог Ян Парандовский цитирует Яна Снядецкого: «Для создания хорошего нового слова нужно почти столько же таланта, сколько и для создания новой мысли», а от своего имени замечает:

¹⁵³ Бодуэн де Куртенэ, И. А. Избранные труды по общему языкознанию / И. А. Бодуэн де Куртенэ. – М., 1963. – Т. 2. – С. 240-241.

«Только народ обладает здоровым творческим инстинктом в сфере языка, а люди образованные чаще всего проявляют себя безнадежными бракоделами»¹⁵⁴.

Не меньшего, если не большего, искусства от писателя требует работа над «обыкновенными» словами. Как сказал поэт:

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

Д. С. Самойлов. Слова

«Протирание», то есть прояснение, или даже обновление «обычных», не окказиональных слов – предмет следующего раздела нашей «Стилистики».

2.2. Стилистические аспекты семасиологии

2.2.1. Точность наименований

В связи с другими языковыми уровнями – фонетическим, словообразовательным – мы уже констатировали, что для стилистики актуален аспект культуры речи. Это прежде всего такое важное коммуникативное культурно-речевое качество, как правильность.

Например, для стилистической фонетики она выражается в соблюдении орфоэпических норм.

С правильностью органически связана точность. Это хорошо видно на словообразовательном уровне. Именно это качество определяет строение слова – его морфемный состав. Очень часто для верного понимания слова бывает существенно, какой выбирается

¹⁵⁴ Парандовский, Я. Алхимия слова / Я. Парандовский. – М., 1990. – С. 195.

префикс или суффикс: например, *заглушить* или *приглушить*, *технический* или *техничный*.

Словообразовательная правильность определяет лексико-семантическую точность. Впрочем, последняя не обязательно связана со словообразованием, если, например, выбирается непроизводное слово или производное, морфемный состав которого не предполагает вариантов.

Итак, первый актуальный для стилистики аспект лексикологии – точность при выборе слова. Точность понимается как «одно из коммуникативных качеств речи: характеристика содержания речи на основе соотношения речи и действительности (фактическая, предметная точность), речи и мышления (понятийная, смысловая точность)»¹⁵⁵. Она обусловлена логическим законом тождества¹⁵⁶.

Иногда различают экстралингвистическую и собственно лингвистическую точность – например, в только что приведенном определении разграничивается точность фактическая (предметная) и понятийная (смысловая). Это разделение условно: любая точность является языковой, поскольку мысль реализуется в высказывании, то есть в любом случае воплощается в языке. Однако мы, помня об этом, всё же будем разграничивать точность *по преимуществу* предметную или языковую.

Формально они могут разграничиваться по принципу «от противного»: нарушением предметной точности являются фактические ошибки, нарушением языковой точности – речевые. В последнем случае мы имеем дело уже не только с неточностью, но и с неправильностью, то есть с нарушениями различных языковых норм – словообразовательных (неверным выбором морфем – например, *филологичный* вместо *филологический*), фразеологических

¹⁵⁵ Матвеева, Т. В. Точность речи / Т. В. Матвеева // Русский язык и культура речи : энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова и Е. Н. Ширяева. – М., 2003. – С. 717.

¹⁵⁶ Гречихин, А. А. Вузовская учебная книга. Типология, стандартизация, компьютеризация / А. А. Гречихина, Ю. Г. Девс. – М., 2000.

(нарушением устойчивого сочетания слов – *играть значение* вместо *иметь значение* или *играть роль*) и др.

Приведем некоторые особенно распространенные причины и примеры языковой неточности.

1) **Незнание истинного значения слова:**

Бывший командир белой яхты дал ей звонкое имя “**Меконий**”, которое, как ему казалось, имеет отношение к греческой мифологии. На следующий день его встретили непонятными намеками и не совсем приличными шутками. Он заглянул в энциклопедию, узнал, что слово это действительно греческое, но совсем не мифологическое, и больше на яхт-клубе не появлялся. Яхта досталась после него Николаю и Юре. Будучи рационалистами, они не стали ломать голову над новым названием, а переделали только конец старого, превратив неприличный “Меконий” в могучий “Меконг”.

Е. Войскунский, И. Лукодянов. Экипаж «Меконга»

“*Меконий*” – это навоз.

Переводчица и редактор Н. Я. Галь приводит такой яркий пример непонимания слова:

А в одной рукописи среди прочих красот некто появлялся, “опираясь на... **монокль**”! Рукопись вернули на доработку. И наш “работник” исправил: “с моноклем под мышкой”! Право, иной раз просто оторопь берет...¹⁵⁷.

Весьма часты ошибки, связанные с религиозной терминологией, в которой могут плохо разбираться не только невежественные обыватели, но даже известные литераторы. Вот, например, что пишет критик *В. С. Бушин* о романе *Б. Ш. Окуджавы* «Путешествие дилетантов»:

Главный герой убеждает себя: “Молчи, Мятлев, притворяйся счастливым и храбрым... пей спирт на **панихидах!**” На панихидах?

¹⁵⁷ Галь, Н. Слово живое и мертвое : от «Маленького принца» до «Корабля дураков» [Электронный ресурс] / Н. Галь – 5-е изд., доп. – М., 2001 – Режим доступа : <http://lib.ru>.

Ведь это, чай, не поминки. Самые из прехрабрых храбрые от веку на панихидах не пивали. Вот и еще работа для нашего серого вещества: какую цель преследовал автор, вводя столь необычный мотив? И зачем он в том же духе продолжает, рассказывая, как некий “батюшка Никитский” над покойником читал **акафист**? Ведь, во-первых, **акафист не читают, а поют**; во-вторых, акафист – это не заупокойная служба по усопшему, это **торжественно-хвалебная служба** в честь Христа, Богоматери, святых угодников; в-третьих, над покойниками не акафисты поют, а **псалтырь читают**. Немыслимо представить, чтобы исторический романист, знаток русской старины, путал поминки с панихидой, а псалтырь с акафистом. Тут, конечно, опять какая-то замысловатая игра ума»¹⁵⁸.

Незнание значения (и даже самого слова) может быть комическим литературным приемом. Вот, например, сцена в ресторане:

Клеопатра Максимовна. Мне претит эта скучная, серая жизнь.
Я хочу **диссонансов**, Егор Тимофеевич.

Егорушка. Человек!

Костя. Что прикажете?

Егорушка. *Диссонансов.* Два раза. Для меня и для барышни.

Костя. Сей минут.

Н. Эрдман. Самоубийца

Иногда неточное употребление слова отражается в нарушении (видоизменении) его грамматической формы – например: *млекопитающиеся* вместо *млекопитающие*. Первое слово, в принципе, было бы возможно, если бы оно означало животных, которые сами питаются молоком, – в частности, мух (пример Б. Н. Тимофеева-Еропкина)¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Бушин, В. С. Гении и прохиндеи / В. С. Бушин. – М., 2004. – С. 219.

¹⁵⁹ См.: Тимофеев-Еропкин, Б. Н. Правильно ли мы говорим? / Б. Н. Тимофеев-Еропкин. – Л., 1961. – С. 21-22.

2) **«Народная этимология»** – подгонка незнакомого слова под знакомое. Слово при этом искажается. Оно становится внешне более привычным для говорящего, но совершенно бессмысленным. Примеры: *орел и орешка* вместо *орел и решка*, *полувёр* (то есть верующий наполовину?) вместо *пулёр* (примеры Б. Н. Тимофеева-Еропкина), *полуклиника* вместо *поликлиника*, *страховой полюс* вместо *полис*.

«Народная этимология» распространяется и на фразеологический уровень. Впрочем, оборот *скрепя сердце* довольно часто принимает вид *скрипя сердцем*, и это неожиданно превращается в весьма удачную метафору, которой говорящие чаще всего не осознают: *Она так и говорила – “скрипя сердцем”*. *Она правильно говорила – я слышал пронзительный, душераздирающий скрип этого ожесточенного сердца Оно не было смазано ни одним добрым чувством (А. и Г. Вайнеры. Завещание Колумба)*. Это, возможно, единственный случай, когда ошибка бывает лучше нормы.

3) **Ошибки, связанные со смешением рода и вида.** Например, кита называют рыбой, крокодила и черепаху – зверями. Все эти животные относятся к типу хордовых, объединяющему рыб, рептилий (пресмыкающихся) и млекопитающих (зверей). Если бы кита, крокодила и черепаху назвали хордовыми, или позвоночными, это было бы правильно. Это их родовая принадлежность. Что касается видовой, то зверем, то есть млекопитающим, является кит, а крокодил и черепаха – рептилиями.

По тому же принципу многие называют паука – насекомым (например, *тарантула*) в басне К. Пруткина), хотя на самом деле это паукообразное. Насекомые и паукообразные относятся к членистоногим. Вишню и сливу называют ягодами, хотя этот вид плода называется «костянкой». Ягоды – земляника, смородина и даже арбуз. Зато вишню, сливу, арбуз, смородину и землянику можно одинаково назвать плодами.

4) Смешение паронимов:

Молодежный журнал печатает весьма лихо написанный роман. Один из героев – ученый! – предостерегает летчиков: “Не блудите в небе”! **Ученому** (так же, как и автору) полезно знать русский язык хотя бы настолько, чтобы не смешивать глаголы **блудить** и **блуждать** (плутать, сбиваться с дороги), вряд ли ученый боялся, что летчики в небе станут предаваться одному из смертных грехов. Кое-кто уверял, будто так говорят все летчики, это примета профессии. Но если уж “для колорита” вводить профессиональный жаргон, делать это надо бы так, чтобы читатель понял, что это именно жаргон, порча языка. Ведь вот летчик из летчиков, прославленный М. М. Громов, вспоминая о своем штурмане, пишет, что тот “никогда не **“блуждал”** в воздухе”! (пример Н. Я. Галь).

5) **Смещение однокорневых слов**, похожих на паронимы и даже многими относимыми к ним. Однокорневые слова ближе другу к другу, чем паронимы, – по семантике и по структуре. Например: *усатый* (имеющий усы) и *усастый* (имеющий большие усы); *надевать* (одежду) и *одевать* (кого-то); *порезать* (палец) и *нарезать* (колбасу); *дать закурить* или *прикурить* – дать соответственно сигарету и огня или только второе; *лиричный* (проникновенный, полный поэзии) и *лирический* (относящийся к лирике). О реке следует говорить, что она *стала* (замерзла), а не *встала* (поднялась на дыбы). К таким словам можно отнести и варианты словоформ, у которых меняются не аффиксы, а флексии (нередко с перемещением ударения), если это связано с изменением смысловых оттенков: *учителѣ* (преподаватели) и *учѣтели* (те, у кого учатся, кому подражают); *языкóвый* (сделанный из языка) и *языковóй* (лингвистический).

б) **Нечувствительность к семантическим оттенкам синонимов.** Пример такого рода приводит Б. Н. Тимофеев-Еропкин в заметке с характерным названием «Об одной маленькой неточности, заметной только для чуткого уха». Выражения типа *Закрой дверь!* или *Открой окно!* нельзя считать безусловно правильными.

Открываются и закрываются предметы, имеющие крышку (сундук, шкатулка), а отворяются и затворяются предметы, имеющие створки (окна, ворота).

7) **Двусмысленность метафорического или фразеологически связанного значения** – в таких случаях «внутренняя форма», скрытый, давно уже не ощущаемый первоначальный смысл слова актуализуется в некоторых контекстах. Воспользуемся примерами из книги *Норы Галь «Пыль наводнила пространство»*:

Молодым **гепардам**, которым не досталась убитая их папашей **газель**, не стоило в переводе приписывать волчий аппетит: упомянутый в переносном смысле третий представитель животного мира тут излишен. Когда **волчий** аппетит у **человека** – это образно, забавно. Отнесенные же к другому **зверю** эти слова буквальны и смешны: вряд ли кто вычислял, насколько у волка аппетит лучше, чем у гепарда. Излишне и в хорошем очерке о птичьих нравах: **“Сойка даже дрозда может прищучить”**». И даже: **«“Идите к черту, – сказал он и поторопился отойти”** – похоже, что и сам говорящий либо пошел к черту, либо отошел от черта подальше!». При этом иногда возникает **оксюморонный** эффект: **«“Громко вскрикнула она, онемев от страха”**, – вероятно, похолодев? Читаем в публицистике и в художественной прозе, переводной и оригинальной: **“Я ощутил полную опустошенность”**, **“Там царило полное запустение”**, **“Картина полного опустошения”**» – примеры оттуда же. Из Б. Окуджавы: **«паучок, собаку съевший** в таких делах. (*«Путешествие дилетантов»*)

8) **Неуместная метафоризация**: *кузнечика знакомое лицо вдруг выросло среди травы; человек, полурастворенный в ливне* (так и хочется спросить: в кислотном?) (*«Путешествие дилетантов»*).

9) **Нарушение фразеологизма** через употребление в его составе неверного слова: *«Можно ли творить чудеса ударом волшебной палочки? С детства мы помним, что феи в сказках*

продельвали это не ударом, а взмахом, мановением, легким движением волшебной палочки»; «“Сердце ее сжималось и подкашивались колени” – ошибка довольно частая. Но ведь колени подгибаются! Подкашиваются – ноги!» (примеры Н. Я. Галь);

через контаминацию, то есть объединение, разных фразеологизмов: «“Нас постигла редкая удача” – не странное ли сочетание? **Постигает – неудача, беда, несчастье, а удаче сродни глагол менее мрачный: нам выпала...** И однако такую оговорку встречаешь у большого писателя»; «“**Встретил войну в лицо**” – так говорит другой хороший писатель о своем собрате. И это тоже смесь двух разных оборотов: можно либо **встретить лицом к лицу, либо смотреть (войне, опасности) в лицо**» (примеры Н. Я. Галь). О Солженицыне, который говорил о себе, что он «в душе мужик», то есть глубоко народный литератор, В. С. Бушин пишет: «А какую штуку проделал мужик Исаич со всем известными старинными выражениями “ухом не вести” и “ни уха ни рыла не знать (не понимать, не разуметь)”. Он их спарил и в результате получил нечто совершенно новое: “не вести ни ухом, ни рылом”. Селекционер! Мичуринец!»¹⁶⁰, то есть создатель невообразимых гибридов.

В начале научных текстов, как правило, оговаривается точное значение важных слов – причем не общеупотребительное (иногда автор специально это подчеркивает), а строго терминологическое, актуальное для этой области знания. Вот типичный в этом отношении текст одного из крупнейших современных русских историков – академика Ю. И. Семенова:

Начать, на мой взгляд, нужно с понятия¹⁶¹ “общество”. Оно является самым важным не только для исторической науки, но для всех вообще общественных наук. Обращаясь к анализу смысла слова “общество”, мы сразу же сталкиваемся с тем, что оно имеет не одно, а множество значений. Иначе говоря, существует не одно

¹⁶⁰ Бушин, В. С. Александр Солженицын / В. С. Бушин. – М., 2003. – С. 95.

¹⁶¹ Особо отметим, что автор говорит о понятии, а затем уже – о слове как лингвистической единице.

понятие общества, а несколько разных понятий, но выражаемых одним словом, что очень усложняет дело.

Не буду останавливаться на житейских, обыденных значениях этого слова, когда о человеке говорят, например, что он попал в дурное общество или возвращается в великосветском обществе. Лишь упомяну об использовании слова “общество” как в быту, так и в науке для обозначения тех или иных общественных и прочих организаций: “Общество соединенных славян”, “Южное общество”, “Философское общество”, “Общество охраны памятников истории и культуры”, “Общество взаимного кредита”, общества любителей кошек, собак, акционерные общества и т. п.

Если оставить все это в стороне, то выяснится, что в философской, социологической и исторической литературе термин “общество” используется, по меньшей мере, в пяти, хотя и связанных между собой, но все же разных смыслах.

Всё, о чем говорилось до сих пор, относится к точности как элементарному коммуникативному требованию к речевой культуре. Такая точность просто обязательна для любого автора и любого текста. Например, в современной хорошей публицистике она является основной задачей и даже сверхзадачей. Журналисты стремятся отобразить и осмыслить сложную, противоречивую и ускользающую от понимания действительность. **Точность – ее базисная черта.** Она проявляется не только в аутентичности цифр и фактов, но и в корректном словоупотреблении.

Однако точность может проявляться и как **стилема** – стилистический прием. В таких случаях она становится **демонстративной**. Авторы подобных материалов не упускают возможности обличить невежество своих оппонентов, употребляющих научные термины неверно, бездумно и трафаретно. *А. Н. Тарасов* в статье о Пиночете пишет: *Вопреки тому, что говорила советская пропаганда, переворот в Чили не был “фашистским”.* Это был обычный **реакционный военный**

переворот, инспирированный ЦРУ. Но режим Пиночета действительно с исключительной скоростью фашизировался (Свободная мысль-XXI. – 2001. – № 3. – С. 50) и т. д.

Авторы статей подчеркивают малограмотность своих противников и собственную образованность. Причем это последнее делается не ради самолюбования, а, так сказать, в пропагандистских целях: авторы создают одиозный, непрезентабельный образ враждебного им лагеря – как оплота невежества, примитивной тенденциозности, верхоглядства, – и, соответственно, респектабельный образ собственного лагеря. Публицисты тем самым как бы говорят: если вам ближе глупость и малограмотность, тогда присоединяйтесь к нашим врагам. Например:

Экспроприация продуктов производства и **отчуждение** – явления совершенно различные, разноположенные. В основе и того и другого лежит, действительно, один феномен – частная собственность. Но только присвоение продуктов производства – это действительно присвоение продуктов производства, а при отчуждении отчуждается вовсе не продукт, вещь, общество, язык от человека, а человек от продукта, вещи, общества, языка. **Стыдно таких простых вещей не знать** (Тарасов, А. Н. Декларации без доказательств : читая Агамбена [Электронный ресурс] / А. Н. Тарасов. – Режим доступа : <http://www.screen.ru/Tarasov>).

Стратегия максимальной адекватности касается не только терминологии. Авторы статей постоянно разоблачают попытки своих оппонентов исказить реальность лживыми словами: отбрасывают ложные наименования: (...) **патриотизм** – это не просто благопристойное название для **антисемитизма**, а **демократизм** – нечто большее, чем просто **антикоммунизм** (Б. Ю. Кагарлицкий. Свободная мысль-XXI. – С. 37) и находят точные определения: *Ценности поколения 60-х годов, доминировавшие у нас аж до конца*

80-х, ушли в прошлое. На их место пришли **не новые ценности, а новые соблазны** (Свободная мысль-XXI. – 1999. – № 7. – С. 32).

Точность как стилема реализуется и в уточнении понятий, принципиально важных для смысла текста, способствует более глубокому осознанию даже хорошо известных терминов – например, вандализма: *Чем прославились вандалы? Нет, не грабежами и разбоями. Римлян они потрясли другим – совершенной, с точки зрения цивилизованного человека, бессмысленностью своих действий. Стоимость испорченного и разрушенного в результате их набега многократно превышала ценность награбленного* (Кагарлицкий, Б. *Вандализм [Электронный ресурс] / Б. Кагарлицкий. – Режим доступа : <http://www.vz.ru/columns/2006/7/10/40861.html>*).

Несомненно, точность – важнейшее качество деловых и научных текстов. Она проявляется и в художественных текстах, связанных с этими речевыми сферами.

Наконец, точность иногда связана с ситуациями, когда необходимо найти рабочие, неокончательные обозначения, то есть когда проблема (чаще всего научная) еще не решена:

– Вот и **свет**, – сказал Сапожников. – Свет – это сотрясение материи, которая на все давит и все вращает за обод.

– Ну что? **Эфир**, значит?

– Пусть эфир, – сказал Сапожников. – Только я не слышал, чтобы эфир двигался. А потом, зачем другое название давать, если одно уже есть?

– Какое? – спросил учитель. – Какое название уже есть?

– **Время**, – сказал Сапожников (...)

А тогда реальный разговор кончился тем, что сошлись на ошибочном слове “**эфир**”, справедливо отброшенном, хотя и не по тем причинам, что у Сапожникова. И это понятно, потому что “эфир” отбросили до расцвета ядерной физики, а Сапожников додумался до энергии материи – времени как раз перед тем, как физику начали захлестывать факты противоречивые и парадоксальные и возникла

необходимость в теории, которая, как сказал один американец на симпозиуме в Киеве в семидесятые годы, была бы понятна ребенку. Потому что и высказана была фактически ребенком. Была ли она правильна – вот вопрос. Но в семидесятые годы Сапожникова это уже мало интересовало.

М. Л. Анчаров. Самшитовый лес

Уточняться могут значения привычных слов, над семантическими тонкостями которых мы обычно не задумываемся:

Сказано – возлюби ближнего как самого себя. А разве мы себя любим? Хуже врагов у нас нет, чем мы сами. Дом – это общеземной дом, а не только общечеловеческий. Человек не выживет, если будет воевать с природой, – он сам природа. Воюя с природой, он воюет с самим собой. Все начинается с нас, и, значит, надо замириться с собой. **Утопия? А что значит утопия?** Утопия – это то, чего нам на самом деле хочется, если мы работники. Каждый работник – утопист, а не только Томас Мор или Томазо Кампанелла. Только грамотность в те поры была не у работника, и Мор и Кампанелла метали бисер перед грамотными свиньями, бежавшими от работы. Каждый работник утопист, а грамотность теперь общее достояние. Каждый работник утопист, потому что он работает, и, значит, выращивает свой сад, а не грабит плоды в чужом. Значит, каждый работник создает свою малую гармонию, свой симбиоз с миром, свою утопию, и свои конфликты, с собой и другими, он разрешает изобретательно. А труд – это ежесекундное изобретательство. И потому труд только общий, никакого отдельного труда быть не может, потому что умение передается. И работнику не нужна война, потому что он производит утопию, а в утопии не воюют.

М. Л. Анчаров. Самшитовый лес

Другой пример из того же текста:

Выступает однажды научная дама по телевизору и показывает детские рисунки. Мухина ее фамилия. Эти, говорит, рисунки традиционные, с натуры, а вот эти нетрадиционные, поразительные

рисунки с фантазией, на них кикимора нарисована. А Сапожников глядит – обыкновенная кикимора нарисована, никакой фантазии. Тоже с натуры, только с воображаемой. Вот и вся разница. Прочел ребенок сказку про кикимору, где она подробно описана, и нарисовал. Какая ж это фантазия? Это простое воображение. Да мы только тем и занимаемся, что воображаем понаслышке. **Затрепали словечко “фантазия”. А фантазия – это как любовь (...)** Фантазия – это прозрение. Фантазия – это когда вообразишь несусветное, и это оказывается правдой. Вот если б ребенок сумел увидеть в научной даме живую кикимору, и это бы оказалось правдой – вот тогда фантазия. **Фантазия – это прозрение. Вот о чем забыли.**

Еще один пример переосмысления общеизвестного понятия: *Под “душой” я понимаю мысль, возвышенную до безумия, так сказать, – верующую мысль, которая навсегда и неразрывно связана с волей. Суть моей жизни, должно быть, в том, что такой “души” у меня не было, а я этого не понимал (А. М. Горький. Карамора).* Так понимает душу неверующий человек, далеко не безразличный к духовным проблемам.

Резюмирую: точность (желательная, нужная всегда) особенно важна для некоторых функциональных стилей – для научного, официально-делового и, по-видимому, публицистического. Но и художественная литература далеко не безразлична к этой категории, особенно когда смыкается с этими стилями, то есть повествует об ученых, ставит важные социальные проблемы, затрагивает серьезные духовные, философские вопросы.

2.2.2. Лексико-семантические группы

Синонимия

Синонимию в стилистическом аспекте следует понимать расширенно. Это явление лежит в основе стилистики и культуры речи. Хороший стиль и высокая речевая культура – это искусство выбора лучшего варианта из нескольких равноправных. Этот принцип относится не только к словам, но к ним – в первую очередь.

«Синонимиическая парадигма предполагает а) разную степень эквивалентности, но не полной тождественности ее составляющих и б) группировку единиц, характеризующихся неким общим свойством»¹⁶².

С синонимией связана проблема лексического богатства. К. И. Чуковский писал о плохих переводчиках: «Запас синонимов у них скуден до крайности. Лошадь у них всегда только лошадь. Почему не конь, не жеребец, не рысак, не вороной, не скакун? Лодка у них всегда лодка, и никогда не бот, не челнок, не ладья, не шаланда... Словесное худосочие надо лечить. Конечно, если болезнь запущена, окончательное выздоровление едва ли возможно. Но все же мы должны озаботиться, чтобы анемия приняла менее тяжелую форму, а для этого (...) следует изо дня в день пополнять свои скудные запасы синонимов. Даль – вот кого (...) нужно читать, а также тех русских писателей, у которых был наиболее богатый словарь: Крылова, Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Сергея Аксакова, Льва Толстого, Тургенева, Лескова, Чехова, Горького»¹⁶³.

Это замечание относится не только к переводу, а, разумеется, к литературному творчеству вообще. Кстати, сам Чуковский подает пример словесного разнообразия, употребив синонимы *худосочие* и *анемия*. Вот на них и остановимся. Только ли во избежание повторения прибегает к ним автор?

Синонимы различаются объемом значений, контекстом функционирования, стилистической окраской и некоторыми другими факторами: «У синонимов тождественны не значения, а потенциальные референты»¹⁶⁴. Референты – это предметы, реальные объекты, стоящие за словами.

У слов *худосочие* и *анемия* общий референт, то есть обозначаемое ими явление действительности: бедный словарный запас

¹⁶² Сорокина, Т. С. Функциональные основы теории грамматической синонимии / Т. С. Сорокина // Вопросы языкознания. – 2003. – № 3. – С. 109.

¹⁶³ Чуковский, К. И. Высокое искусство / К. И. Чуковский. – М., 1988. – С. 82-83.

¹⁶⁴ Скребнев, Ю. М. Очерк теории стилистики / Ю. М. Скребнев. – Горький, 1975. – С. 47.

литераторов. Но одинаковы ли смыслы этих слов? Их стилистическая принадлежность различна: первое слово разговорное, второе – ярко книжное. *Худосочие* функционирует в сфере бытового общения. Худосочным называют человека, имеющего болезненный вид, но не обязательно больного. *Анемия* – медицинский термин. Это однозначная болезнь, название которой синонимично не *худосочию*, а *малокровию* (возможно, разница между двумя последними словами состоит в том, что *худосочие* отражает более отсталые медицинские взгляды – учение Галена). У *худосочия* и *анемии* общий референт (предмет речи), но разные денотаты – представления об этом референте. О *худосочии* автор говорит, пока рассуждает на житейском уровне, *анемия* возникает в «медицинском» контексте постановки диагноза. *Худосочие* может быть просто недостатком, *анемия* – уже несомненное заболевание.

Чуковский сетует, что у «худосочных» писателей лодка всегда лодка, но никогда не бот, не челнок, не ладья, не шаланда. Со своей стороны, как филолог, занимающийся переводом и теоретически, и практически, я должен уточнить, что в переводных текстах слова *шаланда* и *ладья* всё-таки нежелательны, по причине их яркой национальной и временной специфичности.

Значения и смыслы различаются оттенками. Повторяю: в сущности, наша дисциплина – это наука о синонимии. Настоящий стилист (то есть писатель) – тот, кто из многих вариантов выбирает наиболее подходящие для данного контекста. Настоящий стилистик (то есть ученый) – тот, кто умеет обосновать выбор, сделанный другими. Ш. Балли во «Французской стилистике» разрабатывает метод идентификации, то есть замены стилистически значимой единицы ее нейтральным синонимом с последующей оценкой возникших при этом информационных потерь.

Один из распространенных видов синонимии – сопоставление нейтрального и книжного вариантов в общем контексте – например: *Твой поцелуй – воистину лобзанье* (К. Д. Бальмонт. *Зарево зорь*).

Смысл этого сопоставления в том, что сквозь обыкновенное просвечивает высокое.

Если нейтральный и стилистически окрашенный варианты противопоставляются, то есть синонимы оказываются окказиональными антонимами, это называется **парадиастолой**: *Не ем глазами – жру* // *Русь* (М. И. Цветаева. *Перекон*) – просторечный вариант передает крайнюю интенсивность чувства.

Разновидностями синонимов являются **эвфемизмы** и **дисфемизмы**, то есть «благопристойные» и «неблагопристойные» замены слов, по разным причинам считающихся неприличными. Эвфемизмы бывают табуистическими и этическими, то есть ими подменяются слова, неуместные по религиозным (суеверным) или моральным (этикетным) причинам. Иногда различить их довольно нелегко:

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

– Да, – ответил Чичиков и опять смягчил выражение, прибавивши: – **несуществующих**.

– Найдутся, почему не быть... – сказал Собакевич.

– А если найдутся, то вам, без сомнения, (...) будет приятно от них **избавиться**?

– Извольте, я готов **продать**.

Н. В. Гоголь. Мертвые души

На первый взгляд, *избавиться* вместо *продать* – «этикетный» эвфемизм, порожденный ханжеством Чичикова, а *несуществующих* вместо *мертвых* – табуистический. Но точнее было бы сказать, что оба они относятся к одному разряду – «этикетных»: если для Чичикова не существует табу на торговлю мертвыми душами, то суеверия в области наименований для него тем более не имеют смысла. Контраст между прямыми и косвенными указаниями на предмет – основной прием этого микротекста – подчеркивает

различие между грубой торгашеской цепкостью Собакевича и фарисейской торгашеской цепкостью Чичикова.

Обратим внимание и на то, что эвфемистические пары не синонимичны сами по себе. Вне контекста мы никогда не включили бы их в словарь синонимов. Например, *избавиться* – вовсе не значит *продать*. Синонимами такие слова делает контекст, в котором под ними понимается одно и то же действие, но, пожалуй, не смысл (для Чичикова и Собакевича он – разный).

Дисфемизмы – это эвфемизмы со знаком «минус»: это такие же косвенные, часто метафорические, наименования предметов, однако они намного «хуже», а то и непристойнее, чем прямые названия: *окочуриться* вместо *умереть*, *осточертеть* вместо *надоесть*, *мусор* вместо *милиционер* и т. п.

Дисфемизмы не противоположны эвфемизмам. Напротив, они в заостренной форме выражают суть последних. Как заметил В. Б. Шкловский, «эвфемизм не столько способ говорить пристойно, сколько способ говорить непристойности, не столько скрывая их, сколько обостряя»¹⁶⁵.

Иногда эвфемизмы и дисфемизмы совмещаются – таково наименование продажной журналистики *второй древнейшей профессией*. Дисфемизм состоит в том, что журналистика уподобляется проституции, эвфемизм – в том, что последняя обозначается косвенно, «пристойно».

Как было сказано, синонимы иногда возникают в контексте, вне которого между словами нет ничего общего. То есть контекстуальные (оказиональные) синонимы появляются на основе метафоризации.

Поскольку речь зашла о продажной прессе, то уместно вспомнить одно из лучших стихотворений на эту тему:

Ползет подземный змей,
Ползет, везет людей.

¹⁶⁵ Шкловский, В. Б. Художественная проза : размышления и разборы / В. Б. Шкловский. – М., 1961. – С. 23.

И каждый – со своей
Газетой (со своей
Экземой!). Жвачный тик.
Газетный костоед.
Жеватели мастик,
Читатели газет.
Кто – чтец? Старик? Атлет?
Солдат? – Ни черт, ни лиц,
Ни лет. **Скелет** – раз нет
Лица: **газетный лист** (...)
Что для таких господ –
Закат или рассвет?
Глотатели пустот,
Читатели газет,
Газет – читай: **клевет.**
Газет – читай: **растрат.**
Что ни столбец – навет,
Что ни абзац – отврат...
О, с чем на **Страшный суд**
Предстанете: на **свет!**
Хвататели минут,
Читатели газет (...)
Уж лучше на погост,
Чем в гнойный лазарет
Чесателей корост,
Читателей газет!
Кто наших сыновей
Гноит во цвете лет?
Смесители кровей,
Писатели газет!

М. И. Цветаева. Читатели газет

Стихотворение строится на окказиональной синонимии. Смысл этого приема понятен: Цветаева вскрывает суть бульварной прессы. Она показывает, что *газета* и *читатель* – это эвфемизмы, «приличные» названия скверных вещей и явлений, – и находит «подлинные» наименования для них. «*Читатели газет*» – на самом деле *жеватели мастик, глотатели пустот, хвататели минут, чесатели корост*. Однако и весь мир, в котором они существуют,

насквозь фальшив, лицемерен – и Цветаева находит более точные названия для остальных его проявлений. *Газета*, например, – это синоним *экземы*, *клеветы*, *растраты*. *Газетный лист* – это *скелет*. *Писатели газет* – на самом деле *смесители кровей*. С ложью покончит *Страшный суд* – т.е. *свет*, на который будут выведены все человеческие пороки.

А вот пример окказиональной синонимии, связанный с противопоставлением русского и заимствованного слов: (...) у меня существуют **непререкаемые** права. Так и хочется сказать в соответствии со стилистикой подлого нашего времени “**эксклюзивные**” (С. Гандлевский. НРЗБ). Выделенные мною слова не вполне синонимичны: *эксклюзивные* – буквально означает: особые, исключительные. Это слово выбирается по смыслу (исключительность проявляется в том числе в непререкаемости прав), и по языковому критерию. Слово теряет функционально-стилистическую значимость (отношение к официально-деловой речи), но приобретает эмоциональную окраску – субъективно отрицательную, связанную с *подлой* эпохой.

Иногда синонимия связана с личностными особенностями персонажей художественного текста: с их характером, интеллектом или, например, степенью профессиональности при подходе к вопросу, представляющему особый интерес для автора. Таковы в некоторых текстах наименования шахматных фигур, различающиеся в зависимости от подготовленности героев: *Остан проанализировал положение, позорно назвал “ферзя” “королевой” и высокопарно поздравил брюнета с выигрышем* (И. А. Ильф, Е. П. Петров. *Двенадцать стульев*). Как мы помним, Великий комбинатор выдавал себя за гроссмейстера (хотя играл в шахматы второй раз в жизни), так что слово *королева* прозвучало в его устах действительно *позорно*.

А вот еще ряд примеров, также относящихся к шахматам:\

1) Сперва расставим фигуры, – начала тетя со вздохом. – Здесь белые, там черные. **Король и королева** рядышком. Вот это – **офицеры**. Это – **коньки**. А это – **пушки**, по краям.

2) “Тура летит”, – сказал Кребс. Лужин, следя за его рукой, с мгновенным паническим содроганием подумал, что тетя назвала ему не все фигуры. Но **тура** оказалась синонимом **пушки**.

3) Старик же играл божественно (...) Лужину показалось, что он играет совсем в другую игру, чем та, которой его научила тетя (...) Старик **называл королеву ферзем, туру – ладьей**.

В. В. Набоков. Защита Лужина

Симпатичная тетя почти не умеет играть в шахматы, гимназисты играют по-дилетантски, а старик, как сказано, – «*божественно*», и этим трем уровням компетенции соответствуют три системы шахматных терминов: наивно-оказиональная (тетя придумывает для фигур собственные названия), «бытовая» (у гимназистов) и профессиональная. Но в этой терминологической эволюции есть еще один важный смысл: перед нами «пунктир», обозначающий постепенное вхождение Лужина, будущего шахматного гения, в мир, который станет его судьбой. Тетя, как добрая фея, вводит Лужина в шахматную сказку, в волшебное «Зазеркалье»¹⁶⁶. Гимназисты связаны со средой относительно грамотной, но посредственной любительской игры. Наконец, со стариком Лужин выходит на уровень высокого шахматного мастерства. Сказка – быт – искусство – стадии шахматной эволюции самого Лужина.

Мы отчасти коснулись синонимии типа «непрофессионализм / профессионализм» (то есть бытовое наименование / термин). Эта синонимия в целом не нуждается в комментариях, отражая, как уже было сказано, уровень компетентности говорящего: с профессиональной или дилетантской точки зрения он судит о предмете. Но в художественном тексте у такой синонимии может быть

¹⁶⁶ Напомню, что Зазеркалье у Л. Кэрролла – шахматная страна. В. Набоков был поклонником Л. Кэрролла, хотя перевел его «Алису в Стране Чудес» очень неудачно.

и другой смысл: с ее помощью противопоставляются «казенное, формальное» и нормальное человеческое отношение к ситуации:

– Но их убьют! – крикнула строгая [женщина – А. Ф.]. И то, что она крикнула не “расстреляют”, а “убьют”, полоснуло его [адвоката Седова – А. Ф.] по сердцу.

“А то их убьют!” – крикнул кто-то в нем. Крикнул не “расстреляют”, как следовало бы юристу, а “убьют”.

И. Ю. Зверев. Защитник Седов

Речь идет о людях, ложно обвиненных во вредительстве в 1930-е гг. Седов поневоле произносит не то слово, которое приличествовало бы юристу и затемняло бы суть дела. Это слово – *расстреляют* – придает сфабрикованному делу видимость законности. Седов употребляет слово, точно соответствующее положению вещей – *убьют*, то есть расправятся с ними. Обратим также внимание на повторение глагола *крикнуть*: сначала кричит женщина, обратившаяся к защитнику Седову, а затем – эхом – в Седове откликается голос совести.

Антонимия

Сущность функционирования антонимов в литературе и публицистике можно сформулировать так: *антиномия рождает антонимию*. Антонимы служат для оформления различных проявлений **антитезы** – парадоксов, контрастов, противоречий.

Типичный антонимический парадокс часто передается через однокорневые слова; например, когда герой А. М. Горького очень верно высказывается об авторах сборника «Вехи»: *Это они со страха до бесстрашия дошли* («Жизнь Клима Самгина»). Однокорневые антонимы усиливают эффект парадоксальности; не такие уж это противоположности, одно *органически вытекает* из другого.

Антонимия обычно используется для создания **резкого контраста, несовместимости**: *Он был стар, они были молоды; он*

был худ, они были сыты; он был скучен, они были веселы. Стало быть, он был совсем чужой, посторонний, совсем другое существо, и нельзя было жалеть его (Л. Н. Толстой. Холстомер).

Контраст подчеркивается одинаковостью синтаксических конструкций, обрамляющих антонимы (*он был... – они были...*), и дополняется грамматической антонимией – по числу: одно несчастное существо / много злых существ, ненавидящих его.

Контрарные антонимы, обозначающие резкие противоположности, между которыми существует целый ряд переходных смыслов, позволяют заостренно передать контрасты действительности и концентрированно выразить их.

Если по аналогии с приведенными контрарными антонимами взять уже не свободные, а фразеологические сочетания – например, *стар и мал* и *стар и млад*, – то обе идиомы, по-видимому, передают семантику тотальности, о которой говорилось выше. Допустим, на концерт земляка – В. Данилина – пришли «стар и мал» – это не означает, что изо всех жителей Орска насладиться мастерством артиста захотели только старики и младенцы. Возможно, что они-то как раз и не пришли – по крайней мере, грудные дети и самые древние старцы. Это явная гипербола. Если мы скажем: *пришли стар и млад*, здесь уже не будет гиперболизма, поскольку под этим оборотом подразумеваются некие *условные* «старшее» и «младшее» поколения. Их не разделяет пресловутый «средний возраст», между ними нет промежутка. Эти антонимы, по внешнему виду контрарные, в составе фразеологизма являются **комплементарными**, то есть *взаимодополняющими*¹⁶⁷.

Стар и млад означает «все, весь город», и по смыслу это уже гипербола. Ситуация здесь прямо противоположная: негиперболичность формы уравнивается гиперболичностью содержания. Впрочем, оба эти оборота могут приравняться друг и

¹⁶⁷ Новиков, Л. А. Семантика русского языка / Л. А. Новиков. – М., 1982. – С. 245.

другу и употребляться без семантических различий на основе общего смысла тотальности.

Антонимы часто суммируются в художественном тексте и «приводятся к общему знаменателю». Синтаксически это оформляется как сочинительный ряд при общем члене предложения:

Крик разлук и встреч
Ты, окно в ночи!

М. И. Цветаева

Ни душ, ни рыб не мил ему **улов**.

И. Северянин. Алексей Н. Толстой

У человека разлуки и встречи исторгают не один и тот же крик, зато ночное окно отвечает на них одинаково – светом. Само окно безучастно к тому, что за ним происходит, но свет в нем – знак живых человеческих чувств. Во втором примере союз *ни* фактически означает *и*. А. Н. Толстой – утверждает И. Северянин – это не «рыбак» и не «апостол», его одинаково мало интересуют вещи и сакральные, и обыкновенные. В последнем случае слова антонимичны не в буквальных, а в аллегорических своих значениях. Срав. с контекстом другого произведения, в котором они прямо противопоставляются:

Конечно,
почтенная вещь – рыбачить.
Вытащить сеть.
В сетях осетры б!
Но труд поэтов – почтенный паче –
людей живых ловить, а не рыб.

В. В. Маяковский. Поэт рабочий

Между прочим, и в заглавии этого стихотворения объединены понятия, которые сначала (следуя общепринятому мнению) репрезентуются как антонимы – тоже окказиональные, а не словарные, – затем же превращаются в синонимы: оказывается, что поэт – тоже рабочий.

Антонимы бывают и **окказиональными**, то есть контекстуальными: (...) *поразительна по прозрению и глубине мысль* (В. Шаламова – А. Ф.) *в неотправленном письме Солженицыну, выделю ее: “Я знаю точно – Пастернак был **жертвой** холодной войны, Вы – ее **орудие**”* (Г. Бакланов. Кумир).

Еще одна функция антонимии – передача смысла **взаимоисключения**:

Я не знаю, как остальные,
но я чувствую жесточайшую
не по прошлому ностальгию –
ностальгию по настоящему.

А. А. Вознесенский. Ностальгия по настоящему

Взаимоисключающая семантика существительных подчеркивается синтаксическими средствами – бессоюзием, оформленным тире, а также **анадиплосисом**, то есть совпадением окончания одной строки и начала другой. Анадиплосис одновременно является здесь **хиазмом**, то есть «крестообразным» расположением компонентов: субстантив (*прошлое*) + *ностальгия* – *ностальгия* + субстантив (*настоящее*). Таким образом, антонимия заключается в рамки жесткой конструкции, которая максимально ее заостряет.

Антонимия может выражать **ограничительный** смысл – например, в том же стихотворении:

Будто послушник хочет к **господу**,
ну а доступ **лишь** к **настоятелю** –
Так и я умоляю доступа
без посредников к **настоящему**.

Как и в трех предыдущих примерах, антонимия здесь **окказиональная**, а не словарная.

Антонимией передается крайняя глубинная противоречивость чего-либо – это характерная черта философского текста, в частности – медитативной лирики (размышлений поэта):

И в зле добро, и в добром злоба.

И. Северянин. Промельк

Вероятно, это реминисценция (неточное воспроизведение) шекспировской формулы «Красота омерзительна, мерзость красива» («Макбет») – *Fair is foul, foul is fair*, или, как в большинстве русских переводов: *Зло есть добро, добро есть зло*.

Эффект глобального противоречия производят тексты, в которых сконцентрированы различные функции антонимии:

Это было самое прекрасное время, это было самое злосчастное время, – век мудрости, век безумия, дни веры, дни безверия, пора света, пора тьмы, весна надежд, стужа отчаяния, у нас было все впереди, у нас впереди ничего не было, мы то витали в небесах, то вдруг обрушивались в преисподнюю, – словом, время это было очень похоже на нынешнее, и самые горластые его представители уже и тогда требовали, чтобы о нем – будь то в хорошем или в дурном смысле – говорили не иначе как в превосходной степени.

Ч. Диккенс. *Повесть о двух городах*. Перевод С. Боброва¹⁶⁸
и М. Богословской

Диккенс говорит о Великой Французской революции – времени, перенасыщенном противоречиями. Оппозиции *самое прекрасное время / самое злосчастное время, мудрость / безумие, вера / безверие, свет / тьма, весна надежд / стужа отчаяния* контражны и выражают взаимоисключающие понятия. Им можно дать следующее толкование. Сочетания *век мудрости* и *век безумия* составляют парадокс: мудрость просветителей обернулась безумием их эпигонов. *Свет* и *тьма, весна надежд* и *стужа отчаяния* – это чередующиеся состояния, поскольку оформлены лексикой, имеющей отношение к природной цикличности. Зато *вера* и *безверие*, по-видимому, не сменяли друг друга, а сосуществовали, составляли «единство противоположностей», ядро духовной жизни той эпохи: просветители

¹⁶⁸ Один из переводчиков – С. П. Бобров – талантливый, однако ныне малоизвестный поэт, возглавлявший группу московских футуристов «Центрифуга» – туда входили Б. Л. Пастернак и Н. Н. Асеев. Литератор с широкими интересами, Бобров проявил себя как беллетрист, популяризатор математики, стиховед, критик; занимался он и переводами.

отрицали христианского Бога, но учредили культ Верховного Существа. Наконец, обороты *самое прекрасное время* и *самое злосчастное время* могут выражать и крайнюю, предельную противоречивость эпохи, осознаваемую автором почти век спустя. Но это могут быть и односторонние восприятия эпохи, относящиеся к разным людям, и сведенные автором воедино (в последнем случае эти характеристики не дополняют, а словно вытесняют друг друга). В пользу такого прочтения говорит дальнейший текст: *самые горластые его представители уже и тогда требовали, чтобы о нем (времени – А. Ф.) – будь то в хорошем или в дурном смысле – говорили (...) в превосходной степени.*

Отметим еще одну деталь этого фрагмента. Он не просто противоречив, его противоречивость **динамична**. Она постепенно захватывает, вовлекает в свою орбиту все более крупные текстовые блоки. Начинаясь на уровне лексем, она распространяется на словосочетания (*весна надежд / стужа отчаяния*, и далее: *то витали в небесах / то обрушивались в преисподнюю*) и даже фразы (*у нас было все впереди / у нас впереди ничего не было*). Более того, сам текст насыщается смыслом какой-то глобальной – и очень изящно выраженной – парадоксальности. Обилие антонимов как будто указывает на исключительность описываемой эпохи, но тут же делается неожиданный вывод о ее обыкновенности: *словом, время это было очень похоже на нынешнее.*

Эта насыщенность текста антонимией создает образ противостояния классов, общественных противоречий, а выход антонимии за пределы фрагмента, характеризующего Век Просвещения, воспринимается как «эхо» Революции, «качание» поколебленного ею мира.

Антонимические отношения динамизируются также за счет **хиазма** – например: *Я царь – я раб – я червь – я Бог!* (Г. Р. Державин. *Бог*). Высокое и низкое здесь не просто чередуются. Без последнего элемента эта цепочка выглядит как **антиклимакс**, то есть

постепенное понижение, ослабление чего-либо (в данном случае ослабляется семантика могущества и силы: *червь* – это, разумеется, не животное, а «парий», еще более ничтожный, чем раб). Но когда появляется слово *Бог*, смысл всей строки меняется. Строка распадается на две квази-симметричные части, соотносящиеся друг с другом, но не равнозначные. Вторая половина гиперболизует первую, поскольку элементы первой – по крайней мере, на вербальном уровне – являются социально значимыми, «человеческими» терминами, а лексемы второй вырываются за границы человеческого мира и социума. Державин сначала обозначает самое высокое и самое низкое в человеческом обществе, а затем для усиления этого контраста вводит то, что ниже низкого и выше высокого.

Другой пример динамизации антонимических отношений – изменение в пределах одного и того же контекста критерия для противопоставления:

Я всюду и нигде. Но кликни – здесь я!

М. А. Волошин. Два демона

Сначала противопоставляются первые два наречия по принципу «тотальной» и «нулевой» локализации. Затем оба сразу противопоставляются наречию *здесь* по принципу абстрактной / конкретной локализации. Фактически основанием для антонимии в последнем случае стал признак рассредоточенности/сосредоточенности.

Похоже на антонимию, но не тождественно ей явление **конверсии**, при котором соотносятся элементы, противоположные по какому-то признаку, но выражающие одни и те же отношения. Признак чаще всего оказывается половым или возрастным, отношения – родственными: например, *жена и муж, мать и дочь*. Конверсивы превращаются в антонимы, если начинают выражать антагонистические отношения: «отцы и дети» – расхожая формулировка для конфликтующих поколений.

Иногда, напротив, антонимия осмысливается как конверсия. Значение этого приема определяется как мнимое формальное противоречие и глубинное смысловое родство:

Не отстать тебе. Я – острожник,
Ты конвойный. Судьба одна.
И одна в пустоте порожней
Подорожная нам дана.

М. И. Цветаева. Ахматовой

Обратим внимание на отсутствие в этом тексте личных глагольных форм. Безличность и пассивный залог передают значение несамостоятельности человека. Цветаева говорит: мы не противники, сама судьба соединила нас.

Антонимы производят игровой эффект относительности (сильный именно их противоположностью), когда меняются местами, характеризуя одни и те же предметы или одних и тех же людей, как в забавной детской балладе:

Вот как это было:
Принцесса была
Прекрасная,
Погода была
Ужасная.
Днем,
Во втором часу,
Заблудилась принцесса
В лесу.
Смотрит: полянка
Прекрасная.
На полянке – землянка
Ужасная.
А в землянке – людоед:
– Заходи-ка на обед!
Он хватает нож,
Дело ясное.
Вдруг увидел, какая...
Прекрасная!

Людоеду сразу стало
Худо.
– Уходи, – говорит, –
Отсюда.
Аппетит, – говорит, –
Ужасный.
Слишком вид, – говорит, –
Прекрасный.
И пошла потихоньку
Принцесса.
Прямо к замку вышла из леса.
Вот какая легенда ужасная!
Вот какая принцесса прекрасная! и т. д.

Г. Сагир. Людоед и принцесса, или Все наоборот

Потом, естественно, ужасной становится принцесса, прекрасной – погода и т. д. Особенно замечательным оказывается то, что в этой «релятивистской вакханалии» неизменным остается одно – людоедский аппетит: то ужасный, то прекрасный, но всегда один и тот же. Слова, проходящие через весь текст как антонимы, вдруг синонимизируются, усугубляя тем самым общий ералаш.

И, напротив, в роли антонимов могут выступать синонимы:

Петр. Общество! Вот что я ненавижу! (...) Человек должен быть гражданином прежде всего! – кричало мне общество в лице моих товарищей. Я был гражданином ... черт их возьми ... Я ... не хочу ... не обязан подчиняться требованиям общества! Я личность! Личность свободна ... Слушайте! Бросьте это ... этот чертов звон ...

Тетерев. Я же аккомпанирую вам ... **мещанин**, бывший **гражданином** – полчаса?

А. М. Горький. Мещане

В своем первоначальном значении (житель города) выделенные слова совпадают, только первое из них – польского происхождения, а второе – греческого (*гражданин* – старославянская калька грецизма *политис*). Коннотации же их прямо противоположны, вплоть до

полной несовместимости: «эгоист/альтруист» и т. п. Прием антонимического употребления синонимов называется **парадиастолой**.

Аналогичный пример (из сцены казни Стеньки Разина):

И сквозь **рыла,**
ряшки,
хари
целовальников,
менял,
словно блики среди хмари,
Стенька
ЛИЦА
увидал.

Е. А. Евтушенко. Братская ГЭС

Антонимичны не словарные, а эстетические значения существительных, являющихся словарными синонимами. В основе этой антонимии лежат признаки *безобразное / прекрасное, низменное / возвышенное, недостойное / достойное* человека. Эта окказиональная антонимия «узаконивается» другой контекстуально-антонимической парой *блики / хмарь* (эти слова противопоставляются по признакам *яркое / тусклое, частичное / сплошное*). Отмечаем другие детали, значимые для данного текста:

а) пунктуационный акцент: слово **ЛИЦА** выделено сплошными прописными, шрифтовая оппозиция *сплошные строчные / сплошные прописные* усиливает антонимичность данных существительных; шрифт обладает изобразительной функцией: благодаря ему «ЛИЦА» (которое в тексте употребляется трижды) действительно «высвечивается» на общем текстовом фоне, «словно блики среди хмари»;

б) «просвечивание» одних слов через другие – соотносимые с ними – за счет **парономазии**: *блики* и *хмарь*, *блики* созвучны **ЛИЦАМ**, а *хмарь* – *харям*, так что антонимия подчеркивается еще и звукописью.

К антонимии близок **оксюморон** (в буквальном переводе с греческого: «остро-тупой») – троп, который в концентрированной форме выражает парадоксальность явлений, а еще чаще – изменение природы вещей (или измену собственной природе). В структуре оксюморона как правило сочетаются разные словоформы – например, прилагательное и существительное (*Мое взрослое детство* – название мемуаров *Л. М. Гурченко*); наречие и прилагательное или глагол (у *А. А. Ахматовой* – о царскосельской статуе: *нарядно обнаженная*, в том же стихотворении: *весело грустить*), существительные или субстантивы в разных падежах (у *И. Северянина*: *О, некрасивых красота!*; у *А. В. Антонова-Овсеенко* – *воплъ молчания*), глагол и существительное (в том же сонете: *Когда в поэты тщится Пастернак, // Разумничает Недоразуменье*; автор подчеркивает «искусственность» пастернаковской поэзии). В сонетах *И. Северянина* вообще нередки оксюмороны – как образ противоречивости его персонажей: *Трагичный юморист, юмористичный трагик, // Лукавый гуманист, гуманный ловелас* («*Мопассан*»); *Его душа – заплеванная Грааль, // Его уста – орошенная язва (...)* // *И солнечна была его тоска* («*Оскар Уайльд*»); *Сласть слез соленых знала Изергиль, // И сладость слез соленых впитала Мальвой* («*Горький*»); *Благочестивый русский хулиган* («*Есенин*») и др.

Оксюморонными бывают также сложные слова, окказиональные эпитеты – например:

Настал для нас **огнисто-льдиный,**
Морозно-жаркий русский рай!

М. А. Кузмин

Оксюмороны, по-видимому, более выразительны, чем просто антонимы – за счет грамматического разнообразия, языковой «раскованности». В антонимические отношения в этом случае вовлекаются различные языковые единицы, разные грамматические категории. Это эффект тождества в различии.

Авторы учебников по стилистике отмечают две сферы, в которых антонимы встречаются особенно часто: афоризмы (например, у Джеймса Рассела Лоуэлла: *Компромисс – хороший зонтик, но плохая крыша*) и заглавия литературных (то есть не только художественных, но и публицистических) произведений (например, *Десница и шуйца Льва Толстого* – статья Н. К. Михайловского о «силе» и «слабости» великого писателя).

Противопоставления в высшей степени типичны для научных и еще больше для философских текстов. Эти противопоставления бывают *отрицательными* («апофатическими»), когда автор, пытаясь определить предмет, перечисляет, чем тот не является, и *антонимическими*, когда автор находит точную противоположность данного предмета и определяет его «от противного»:

Скучное неотделимо от **интересного**. Но заявление “**неинтересно**” может означать: оставляет меня **равнодушным**, не волнует, не трогает. “**Скучное**” же есть нечто безнадежно неинтересное, **нудное, притупляющее**. “Скукин сын” – безнадежная характеристика (...) “Пустота” бывает сперва любопытной, затем она скучна. “Пустое место” – также безнадежная характеристика, даже худшая, чем “пустая голова”: это нечто **презрительно-неинтересное**.

Я. Э. Голосовкер. Интересное

Итак, философ сначала пытается понять, что не-интересно: то, что не-волнительно, не-трогательно. Это апофатическое противопоставление интересному. Затем он сужает круг понятий, подходящих под эту характеристику, до скучного, нудного, притупляющего и т. д. Это уже антонимия. Если мы, в свою очередь, подберем антонимы к этим словам, то довольно точно, хотя и не полно, опишем «интересное». Антонимия, как и синонимия, учит человека точности, пониманию тонких различий.

Омонимия

Главное назначение омонимов – быть строительным материалом для каламбуров, поэтому они чаще всего употребляются в игровых текстах, особенно детских. Например:

– Значит, вы хотите со мной подружиться? – спросила Травка шёпотом, при этом она так покраснела, что её белые волосы стали рыжими.

– Хочу! – подтвердил Дима тоже шёпотом и тоже покраснел – от ужаса, что он такое врёт вслух. Папа бы услышал!

– Вот Прошка обрадуется! – сказала Травка.

– Какой Прошка?

Может быть, у Травки есть ещё один брат? Боксёр. Только взрослый. Дима решил: если это так, то он скажет Травке, что готов не только дружить с ней, но готов даже влюбиться в неё. Не сейчас, конечно, а когда станет взрослым. Выяснит, кто такой Прошка и... если тоже боксер, то влюбится.

– Значит, у вас ещё есть брат-боксер? – с надеждой в голосе спросил Дима.

– **Прошка тоже боксёр, но он мне не брат, он собака,** – сказала, смеясь, Тошка¹⁶⁹.

Дима с сожалением вздохнул. Ну, раз он собака, то пока насчёт того, что он (*то есть Дима – А. Ф.*) со временем влюбится в Травку, можно ничего не говорить. Впрочем, **собака-боксёр Прошка лучше даже человека-боксёра**, потому что собаку даже взрослый человек боится больше любого боксёра.

– А почему же он обрадуется? – спросил Дима.

– С ним никто гулять не хочет, одна я гуляю, а теперь я буду с ним не одна гулять, а вместе с вами.

В. Медведев. Капитан Соври-голова

Чаще других примеров такого рода в учебных пособиях упоминаются стихи Д. Минаева и Я. Козловского – в частности:

¹⁶⁹ Тошка и Травка – одна и та же девочка.

В ресторане ел **суп сидя я**.
Суп был сладок, как **субсидия**.

Д. Минаев

Сев в такси,
Спросила **такса**:
– За проезд какая **такса**?
А водитель:
– Денег с **такс**
Не берем совсем,
Вот **так-с!**

Я. Козловский

Во втором тексте рифмуются разнообразные омонимы (омонимия усиливается **парономазией** за счет слова *такси*). Первая пара рифм содержит неполные омонимы: у слова *такса* в значении «норма расценки» нет множественного числа, то есть эти существительные совпадают не во всей парадигме; кроме того, одно из них – одушевленное, другое – нет, так что даже при наличии множественного числа у обоих слов формы винительного падежа все равно не совпали бы. Во второй рифме совмещаются **омоформия** и **омофония**. Разнообразие видов омонимии, конечно, значительно украшает стих, демонстрируя виртуозность автора.

По-видимому, более эффектны неполные омонимы, неожиданное совладение которых обнаруживается случайно. Ими часто оказываются **омофоны**, то есть звуковые тождества:

– Молчи, **семья!** –
Сказала **стая**,
– В тебе **семь Я**,
Во мне до **ста Я!** –
– До **ста, да!**
Да **стадо!**

Н. И. Глазков

В этой эпиграмме присутствуют **голофразы**, то есть случаи слияния нескольких слов в одну фонетическую синтагму.

Вот пример голофрастического **каламбура** из романа А. М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Ребенок Самгин боялся и ненавидел своего сверстника Бориса Варавку. Однажды он узнал, что *Бориса исключили из военной школы за то, что он отказался выдать товарищей, сделавших какую-то шалость (...), а один учитель все-таки сказал, что Боря ябедник и донес; тогда (...) мальчики ночью высекли его.*

Климу захотелось уязвить своего врага.

Поймав какого-то запоздалого жука и подавая его двумя пальцами Борису, Клим сказал:

– На, секомое.

Каламбур явился сам собою, внезапно и заставил Клима рассмеяться¹⁷⁰.

Когда этот прием применяется в визуальной, подчеркнуто изобразительной форме, он называется **гетерограммой**. Приведем примеры из С. Федина:

Стихнет орда, // стих – нет, ор – да!

Словно ров // слов норов.

Музыка – приз, // музы каприз.

Небеса ликуют – // не беса ли куют?

В огне веры цари, // во гневе рыцари...

Азам учили,

а замучили

Пока лечили –

покалечили.

И, наконец, кульминация:

Несу разное, несуразное!

¹⁷⁰ Заметим, что Самгин вообще испытывал определенный интерес к этому классу животных. Например, Варавке, отцу того же Бориса, он сказал, что у того «насекомая» фамилия. Своего приятеля Туробоева Самгин, правда, подхватив чужое сравнение, называет «осенней мухой». Разгадав «тайну» своей любовницы Нехаевой, которая играла роль пессимистки, «чтоб, осветив себя необыкновенным светом, привлечь к себе внимание мужчины», Самгин отмечает: «Так поступают самки каких-то насекомых» и т. д. Приведенный выше каламбур следует воспринимать в контексте этой «инсективной» образности. Мы не будем здесь ее комментировать, но для романа она значима.

Другой вид неполной омонимии – **омоформия**, то есть совпадение не лексем, а словоформ, относящихся обычно к разным частям речи:

Лиф души расстегнули.
Тело **жгут** руки.
Кричи не кричи:
“Я не хотела!” –
Резок
Жгут
муки!

В. В. Маяковский. Из улицы в улицу

Превращение глагола в существительное показывает, как мучительное действие переходит в мучительное ощущение, «застывая» в нем.

Омографы – это слова, которые совпадают лишь в правописании, но не в произношении:

“Все перемелется, будет **мукóй!**”
Люди утешены этой наукой.
Станет мукою, что было тоской?
Нет, лучше **мúкой!**
Люди, поверьте: мы живы тоской!
Только в тоске мы победны над скукой.
Все перемелется? Будет **мукóй?**
Нет, лучше **мúкой!**

М. И. Цветаева. Мука и мúка

Цветаевские омографы здесь выступают в роли окказиональных антонимов, противопоставляемых по признаку забвения / незабвенности.

Аналогичный пример в поэмах *В. В. Маяковского*:

Чудно человеку в Чикаго!
Чудно́ человеку!
И **чúдно**
(150000000);

Мне ль
вычеканивать венчики аллитераций
богу поэзии с обра́зами образóв
(«Пятый Интернационал»)

Паронимы передают диалектику тождества и различия смягченно, потому что эти слова этимологически близки

Восхи́щенной и восхищённой,
Сны видящей средь бела дня,
Все спящей видели меня,
Никто меня не видел сонной
М. И. Цветаева

Восхи́щенной значит «похищенной, вовлеченной»; *восхищённой* – «исполненной восхищения, очарованной». Первое слово указывает на высшую силу, которая притягивает к себе поэта, второе – означает ответ поэта на призыв.

Парономазия (не совсем удачный вариант – «**паронимическая аттракция**») – это случайное сближение неродственных; слов, признак особой виртуозности – так что к паронимии в точном смысле слова она не относится:

Ночь Евья,
Ночь Адамья.
Кочевья
Не отдам я.
Табун
Пасем.
Табу
На всем.

Н. И. Глазков. Поэтоград

Парономазия помогает увидеть неожиданное родство – глубинное, невидимое глазу – в далеких друг от друга словах. Мы уже приводили пример из того же «*Поэтограда*» – с *творителями* и *вторителями*.

Созвучия слов могут быть включены в сложную систему эстетических смыслов, актуальных для всего художественного текста. Процитируем фрагмент разбора В. В. Кожина «Преступления и наказания», где эти смысловые соотношения выявлены очень тонко. Они не ограничиваются паронимией и паронимазией, которые играют здесь важную роль: «(...) возьмем одно очень часто встречающееся в романе слово – “желтый”. Это как бы основной “цвет” романа. В квартире старухи процентщицы комната “желтыми обоями”, мебель “из желтого дерева”, картинки “в желтых рамках”. Сама старуха носит “пожелтелую кацавейку”. Даже во сне, когда Раскольников как бы повторяет убийство, ему бросается в глаза “желтый диван” в комнате старухи. Каморка Раскольникова оклеена “грязными желтыми” обоями; в полицейской конторе, где он падает в обморок, ему подадут “желтый стакан, наполненный желтой водой”. Само лицо героя из-за болезни становится “бледно-желтым”. “Желтое” лицо и у Мармеладова. В комнате Сони опять-таки “желтоватые” обои. В кабинете Порфирия Петровича мебель из “желтого дерева”, а лицо следователя – “темно-желтое”. У женщины, которая на глазах Раскольникова бросается в канаву, “желтое” лицо. Этот перечень можно бы продолжать и далее. Причем особенно важно отметить, что вообще-то в романе очень *мало красок*, и ни один цвет, кроме желтого, не повторяется более чем несколько раз. Просто невозможно предположить, что это господство желтого цвета возникло случайно. И конечно же, дело вовсе не в точном воссоздании цвета обоев, мебели, лиц и т. д. Само по себе такое воссоздание было бы просто излишним в романе. Какое дело нам до того, что те или иные предметы желтые (а не, скажем, зеленые, голубые, коричневые и т. п.)? Что это прибавляет к нашему пониманию художественного мира Достоевского. Нет, здесь, безусловно, есть некий существенный внутренний смысл. Но смысл сложный и многогранный. Едва ли возможно определить его однозначно и со всей четкостью. Замечательно одно место в романе.

Раскольников через несколько дней после убийства приходит в квартиру старухи и застаёт там работников: “Они оклеивали стены новыми обоями белыми с лиловыми цветочками, вместо прежних желтых, истрепанных и истасканных. Раскольникову это почему-то ужасно не нравилось; он смотрел на эти новые обои враждебно, точно ль было, что все так изменили”. Почему же это не понравилось герою? Конечно, прежде его следует сказать о том, что Раскольникову вообще неприятно всякое изменение того места, где он пережил самые роковые мгновения своей жизни. Но явно не случайно говорится здесь о замене обоев желтого цвета на белые. Желтый – это как бы цвет того мира, того пространства, где было и задумано (ибо каморка Раскольникова тоже желтая) и совершено преступление. Но дело не только в этом. Желтый цвет характеризует и внутренний мир Раскольникова. В романе есть очень существенное сопоставление двух слов: слово “желтый” не раз соседствует с другим словом одного с ним корня – “желчный”, которое, кстати, тоже часто встречается в романе. О Раскольникове, например, говорится: “Тяжелая, *желчная*, злая улыбка змеилась по его губам. Он прилег головой на свою тощую и затасканную подушку и думал, долго думал... Наконец, ему стало душно и тесно в этой *желтой* каморке”. Или другое место: “Проснулся он *желчный*, раздражительный, злой и с ненавистью посмотрел на свою каморку. Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый *жалкий* вид с своими *желтенькими*, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней *жутко*...”. Я выделил в последнем отрывке уже не два, а четыре слова, ибо они как бы перекликаются, они связаны и по звуку и по смыслу. Иногда думают, что подобное единство звука и смысла характерно лишь для поэзии, для стиха. Но подлинно художественная проза строится не менее сложно, чем стихи, хотя в ней искусное построение гораздо менее заметно, не бросается в глаза. Однако обратимся к основному сопоставлению: “желчный” – “желтый”. Перед нами явное

взаимодействие внутреннего и внешнего, мироощущения героя и самого мира. В этом взаимодействии, очевидно, и коренится тот сложный и напряженный смысл, который приобретает в романе слово “желтый”. Нельзя не отметить, что на него наслаиваются в романе и другие значения. Так, Соня, живущая в “желтой” комнате, кроме того, как не раз говорится в романе, живет “по желтому билету”. И это жуткое значение как бы входит в состав общего значения слова “желтый”. Во взаимодействии с “желчью” “желтизна” приобретет смысл чего-то мучительного, давящего. Между прочим, Достоевский писал оба эти слова через “о” – “жолтый” и “жолчный”; так они и печатались в прижизненных изданиях романа. И это написание как-то грубее и выразительнее... Стоило бы и теперь восстановить это начертание: оно подчеркивало то особенное значение, которое вложил в эти слова Достоевский. Наконец, слово “желтый” связано, по-видимому, еще тем, что “Преступление и наказание” – ярко выраженный петербургский роман. Дело в том, что образ Петербурга прочно ассоциируется в русской литературе с желтым цветом. Правда это стало вполне очевидно уже после Достоевского, в поэзии XX века. Напомню строки из “петербургских” стихов Блока – “В эти желтые дни меж домами мы встречаемся...”, “И на желтой заре – фонари...”; Анненского: “Желтый пар петербургской зимы... И Нева буро-желтого цвета...”; Мандельштама: в Петербурге “...к зловещему дегтю подмешан желток...”. Вероятно, и в романе Достоевского обилие “желтого” как-то связано с самим ощущением Петербурга, его общего колорита. Но, конечно, еще более существенное значение имеет сама атмосфера романа, то взаимодействие “желчи” и “желтизны”, о котором шла речь. Это уже, конечно, не слово в собственном смысле, а частица художественного мира “Преступления и наказания”¹⁷¹. Добавим, что между словами *желтый* и *желчный* есть этимологическая связь (это **паронимия**), а между ними и *жутким* – нет (это уже **парономазия**).

¹⁷¹ Кожин, В. В. Победы и беды России / В. В. Кожин. – М., 2002. – С. 198-200.

Случайное, ничем не мотивированное, кроме жизненной ситуации, сопоставление возникает и в следующем тексте: *Иван Петрович попросил отсрочки. Он лежал и вяло и беспричинно, будто с чужой мысли, мусолил в себе непонятно чем соединившиеся слова “март” и “смерть”. Было в них что-то общее и кроме звучания (В. Г. Распутин. Пожар).*

К разнообразной и сконцентрированной в тексте паронимии тяготеют некоторые поэты – например, *Б. А. Чичибабин*:

И вижу зло, и слышу **плач**,
и убегаю, жалкий, прочь,
раз каждый каждому **палач**
и никому нельзя помочь.

(...)

Меня сечет господня **плеть**,
и под ярмом горбится **плоть**, –
и **ноши** не преодолеть,
и **ночи** не перебороть.

Такие созвучия не только украшают текст, усиливают его экспрессивность, но и придают глубину мысли поэта благодаря обнаружению неожиданной общности далеких друг от друга понятий.

Паронимазия может принимать курьезнейшие формы. Так, например, И. А. Гончаров однажды обнаружил у своего лакея Валентина тетрадку, озаглавленную «Сенонимы».

Под этой надписью, попарно, иногда по три слова, (...) написаны были однозвучные слова. Например, рядом стояли: “**эмансипация и констипация**”, далее “**конституция и проституция**”, потом “**тлетворный и нерукотворный**”, “**нумизмат и кастрат**”, и так без конца.

– Что это такое? – спросил я.

– Тут написано что: **сенонимы!** – сказал он.

– Да что такое “синонимы”, ты знаешь?

– Это похожие друг на друга слова.

– Кто это тебе сказал?

– Да тот же дьякон Еремей: он был ученый.

И. А. Гончаров. Слуги старого века

Здесь нет ни синонимии, ни паронимии, ни даже паронимазии, а есть лишь пародия на паронимазию (которая, кстати, есть и в словечке «сенонимы» – гибриде синонимов и сена). Это очень далекие друг от друга слова, которые могут быть объединены только в контексте – и то очень специфическом, да еще при полном незнании значений.

Наконец, к паронимам близки однокорневые слова, различающиеся чаще всего суффиксами и выражающие оттенки общего смысла. Сочетание их в одном контексте не только украшает произведение, но и создает впечатление разностороннего, объемного раскрытия темы.

Он жалобен, он жалостлив и жалок, – пишет *И. Северянин* о М. А. Кузmine, тремя штрихами рисуя вполне целостный характер, (одновременно разнообразный и единый: его качества группируются вокруг главного чувства – жалости).

На первый взгляд, в том же ряду и следующий пример:

(...) Игнатий был предан колхозному движению до свирепости. Поднимал народ в пять часов утра, как утопистов. Про утопистов слышал? (...) Народ такой был – **утописты**. У них все было бесплатно (...)

– А колхозы у них были? – спросил Митя.

– Нет. Колхозного движения у них не было. Поскольку там не было деревни. На сельскую работу погоняли без разбору, всех подчистую – и дворника, и академика – на полных два года без перерыва (...).

– А где, дядя Макун, эти утописты жили? – спросил Митя.

– В **Утопии**.

– А Утопия где?

– Кто ее знает. Гордей Николаич, кузнец, говорит, что такого народа никогда не было. А Федот Федотыч объяснил, будто (...) утописты добились уничтожения частной собственности и

противоположности между городом и деревней, а после того забрались на кирпичную стену, попрыгали оттуда в море и **утопились**. Поэтому и называются “утописты”.

С. П. Антонов. *Овраги*

Конечно, при комментировании данного микротекста напрашивается вывод, что говорящий, по малограмотности, смешивает понятия *утопийцы* (жители острова Утопия из романа Томаса Мора) и *утописты* (создатели утопий, в пределе – беспочвенные мечтатели вообще). Но правильнее было бы сказать, что как раз по малограмотности Макун ничего не смешивает. Скорее всего, слова *утопийцы* он вообще не знает. Но крестьяне в романе С. П. Антонова – и Макун в том числе – правильно чувствуют языковые значения. Ведь, в принципе, даже не зная слова *утопийцы*, они могли бы образовать его по аналогии с *австрийцами* и т. п. или придумать какое-нибудь другое название по продуктивной словообразовательной модели. Однако они вряд ли сочинили бы для этой цели слово *утописты* – этнонимов с суффиксом *-ист-* не существует. Данный формант специализируется на словах, характеризующих человека по профессии, на соционимах вообще, и крестьяне очень точно употребляют слово *утописты*, как будто чувствуя, что это не этноним (“*такого народа никогда не было*”), а соционим. Это слово в том же ряду, что *баптисты* или *уклонисты*. Случай осложняется еще и компонентом «народной этимологии» – вернее, ресемантизации: от глагола *утопиться*.

Игнат Шевырдяев обещал Федот Федотыча за такое объяснение загнать в Нарым, да не успел. А я думаю, может, и верно, утопились. Какой интерес весь век под дудку бегать. Люди, чай, не цыплята. Верно? Вот и называют их, бедолаг, не баптисты, не уклонисты, а все же таки утописты. Каждое название проклевывается и кустится от одного зернышка.

Последнее заявление «этимологического» характера подчеркивает, что Макун вполне адекватно ощущает смысловые нюансы. Макун склонен думать, что *утописты* – не название мифического народа, а наименование, произведенное от действия. Иначе говоря, «утопистами» могут оказаться все – независимо от национальности.

Полисемия

Многозначность в художественном тексте демонстрирует богатство и экономность языка. Это особенно существенно для текстов, предназначенных для детей и подростков, например:

Она (*учительница – А. Ф.*) заговорила легко и свободно, как на уроке, к которому хорошо подготовилась:

– Обратите внимание на корень таких слов: “ковать”, “коваль”, “ковчег”. Кованый сосуд, окованный сундук или ларец – все это ковчег в прямом смысле слова. А в переносном – слово “ковчег” может иметь множество значений: и старинная карета, и ветхий кораблик, и просто какое-нибудь убежище. У поэтов есть ковчег надежды, ковчег спасенья, ковчег любви. И если хотите, этот дом – эту будущую школу тоже можно назвать ковчегом. Ковчегом просвещения!

– Ваши ученики будут знать родной язык! – восхищенно произнес Михаил Потапович

А. В. Власов, А. М. Млодик. Мандат

Это сугубо дидактическое, то есть довольно бедное, использование полисемии. Хотя, впрочем, здесь есть и поэтические словоупотребления.

А вот пример «художественной полисемии»:

Это – круто налившийся свист,
Это – щелканье сдавленных льдинок,
Это – ночь, леденящая лист,
Это – двух соловьев поединок.
Это – сладкий заглохший горох.

Это – слезы вселенной в лопатках.
Это – с пультов и флейт – Фигаро
Низвергается градом на грядку.

Б. Л. Пастернак. Определение поэзии

Формально поэзия не является ничем из того, что перечислено автором. Все «значения» слова “*поэзия*” здесь являются окказиональными – образными. Они если не раскрывают смысловое богатство поэзии, то указывают на него.

С полисемией связаны случаи **ресемантизации**, то есть переосмысления слова, развития у него нового значения – например:

Мышлаевский (*Лариосику* – А. Ф.)

Вы водкой полы моете? Я знаю, чья это работа! Что ты бьешь все?! Это в прямом смысле слова – **золотые руки**. К чему ни притронешься – бац – осколки! Ну, если уж у тебя такой зуд – бей сервизы!

М. А. Булгаков. Дни Турбинных

Здесь мы видим пример окказиональной **энантиосемии**: оборот *золотые руки* приобретает не просто другое, а противоположное значение – неумелые, неловкие, дорого обходящиеся другим (если можно так выразиться).

А вот еще один очень остроумный пример ресемантизации: в киносценарии *Е. Л. Шварца* и *Н. Р. Эрдмана* «*Каин XVIII*» король Каин спрашивает: “*Где моя **каинова печать**?*” Ему подносят королевскую печать. Это уже удачный ход. Но следующая фраза еще лучше: “*Я имел в виду прессу*”.

Источник особого смыслового эффекта – неснятая семантическая нейтрализация, совмещение в слове различных значений или смысловых оттенков (это еще называется «отраженным значением»). Кроме основного смысла, в слове «просвечивает» и другой, создавая фон, второй план:

Когда порою без толку стараясь,

все дело бесталанностью губя,
идет на бой за правду **бесталанность**, –
талантливость, мне стыдно за тебя.

Е. А. Евтушенко

Бесталанность означает и бездарность (в третьей строке), и невезенье (во второй).

Еще пример отраженного значения:
Уходит август; в крови неповинна,
В ветвях рябит багряная рябина,
Сентябрь-Тиберий входит на порог.

Евг. Кольчужкин

Здесь игра слов строится на омонимии *август* (месяц) – *Август* (император Октавиан). Омонимия вырастает из первоначальной метонимии (как известно, месяц был назван в честь императора). В развитие этой параллели возникает другая: *Сентябрь-Тиберий*. Она поддерживается фонетически (повторением комплекса звуков: *Тиберий* воспринимается как «внутренняя форма» слова *сентябрь*) и логически: если за июлем следует август так же, как за Юлием Цезарем – Август Октавиан (причем двенадцати месяцам года соответствуют двенадцать цезарей из книги Светония), то в этой образной системе Тиберию (который пришел на смену Октавиану Августу) должен соответствовать сентябрь¹⁷².

Все эти случаи колебания семантики – ресемантизация, контаминация (или интерференция – наложение, совмещение смыслов) – являются разновидностями **катахрезы**.

2.2.3. Перенос значения

Видом катахрезы (употребления слова в несвойственном ему смысле) можно считать и **метафору**, то есть перенос значения по принципу сходства. Бельгийские филологи, члены группы “μ” (“мю” –

¹⁷² Тиберий не удостоился месяца, названного в его честь. С ним у римлян возникали другие ассоциации: Тибр, куда его хотели бросить после смерти.

греческая буква, с которой начинается название их любимого тропа – метафоры) определяют этот прием как соположение двух **синекдох**. В упрощенной форме технику процесса можно описать так: одно из сопоставляемых слов расширяет свой семантический объем, другое сужает. Например: *Ползет подземный змей* (М. И. Цветаева), то есть поезд метрополитена. Слово *змея* теряет семы «животное», «рептилия», «гад», «сказочное существо» и некоторые другие. Остается то, что может быть общим для поезда и змеи: «протяженность», «ползание» и т. п. Зато слово *поезд*, которое только подразумевается, приобретает семы «нечто зловещее», «нечто опасное» и т. п.

Метафора носит синтезирующий характер – она способна совмещать в себе абстрактное и конкретное¹⁷³. В ее создании принимают участие три группы сущностей различного порядка:

1) внеязыковые сущности, а именно, основной и вспомогательный объекты – реально существующие явления (то, что называется, и то, с чем оно сравнивается, сопоставляется);

2) концептуальное содержание – разнообразные свойства, качества, характеристики основного и вспомогательного объектов, которые образуют новую систему признаков;

3) языковые сущности:

а) контекст, в котором отражены свойства реально существующих явлений,

б) сама метафора (слово в новом значении) – итог, результат взаимодействия этих свойств¹⁷⁴.

«Слияние сущностей столь различного – языкового и внеязыкового – характера предопределяют такие свойства метафоры, как *диффузность* и *двуплановость* (...) *Диффузность* – это размытость, неопределенность семантики, являющаяся следствием

¹⁷³ Телия, В. Н. Механизмы экспрессивной окраски языковых единиц / В. Н. Телия // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. – М., 1991. – С. 6.

¹⁷⁴ Кузнецова, Н. Н. Метафора как одно из основных средств создания экспрессивности / Н. Н. Кузнецова // Филологические науки. – 2009. – № 1. – С. 101-102.

богатого, сложного, неоднозначного содержания метафоры»¹⁷⁵. «Двуплановость – еще одно свойство метафоры, обуславливающее ее мощный экспрессивный заряд, поскольку наиболее образными, яркими, являются те метафоры, в которых прямое, исходное значение активно взаимодействует с переносным. Выразительность таких метафор в первую очередь связана с тем, что образ порождает два ряда ассоциаций, связанных одновременно с прямым и переносным значением»¹⁷⁶.

Французский герменевт П. Рикер сказал: «Метафора – это не загадка, а решение загадки». Как любое верное замечание, это может быть понято неоднозначно. В том числе и так: метафора – это перенесение информации на другой уровень понимания. Человек выражает свою мысль метафорически именно тогда, когда глубоко продумает ее в буквальном смысле. Только «решив загадку», человек может позволить себе оригинальное творчество, то есть введение понятого смысла в новый контекст. Например, нужно очень хорошо понять и прочувствовать серьезность художественного творчества, чтобы написать такое:

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью – убивают,
Нахлынут горлом и убьют!
От шуток с этой подоплекой
Я б отказался наотрез.
Начало было так далеко,
Так робок первый интерес.
Но старость – это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера.
А полной гибели всерьез.
Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,

¹⁷⁵ Там же. – С. 102.

¹⁷⁶ Там же. – С. 103.

И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

Б. Л. Пастернак

В этом стихотворении гармонично уравновешены разум и чувство. Оно концептуально, и концепты выражены в классически четкой форме, особенно в последней строфе. Это плод серьезного размышления над жизнью и творчеством. Сами по себе образы творчества – кровотоечения и поэта – раба на сцене (вернее, гладиатора на арене) тривиальны (кстати, именно за счет своей обыкновенности они помогают читателю понять Пастернака). Тривиальна и объединяющая их метафора творчество – это принесение себя в жертву, в конечном итоге – смерть. Это знают все, знал и автор, вопреки тому, что он говорит в первых строках:

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью – убивают,
Нахлынут горлом и убьют!

Ему это было известно в принципе – так же, как любому человеку известно, что он смертен. Однако для большинства людей тяжелые болезни и процесс умирания оказываются потрясением и абсолютно индивидуальным опытом. То, что банально для всех, для конкретного человека становится откровением, чем-то совершенно необычным. Поэтому у Пастернака, наряду с банальными, общеизвестными образами, соответствующими тому, что знают все, употребляется вполне оригинальная метафора «старость – Рим», то есть она так же беспощадна и так же требует превращения искусства в реальность – в настоящую смерть. Это уже то, что выстрадано, прочувствовано самим Пастернаком.

Итак, мы видим, что метафоры в художественном тексте не обязательно бывают оригинальными, необычными. Оригинальный образ, отражающий личный опыт автора, может сочетаться с банальными, соответствующими всеобщему опыту.

Иногда в тексте употребляются только традиционные метафоры. Обычно они расшифровываются, расписываются, конкретизируются, составляют целый образный комплекс, и этот прием «освежает» их. Например, очень показательны два текста, независимо друг от друга развивающих одинаковый образный строй: *Вот почему метеорологи идут впереди десанта. Перед шумной “оперой”, так сказать, под сурдинку исполняют свою разведывательную “увертюру”* (Л. Платов. *Секретный фарватер*); *Когда хотят подчеркнуть удачность, высокую организованность при осуществлении какого-то дела, говорят: прошло “как по нотам”*. В “Багратионе” все было именно так – “ноты” составили Сталин, Генштаб, командующие фронтами, а потом вместе сыграли эту блестящую боевую “симфонию” – гнали фашистов 500-600 километров! Было уничтожено 17 дивизий и 3 бригады противника, а 50 его дивизий потеряли половину своего состава (В. Карпов. *Генералиссимус*).

Еще со времен Аристотеля выделяются два вида метафор:

а) **диафоры** – простые сопоставления двух конкретных образов (например, *колосья-кони* у С. А. Есенина);

б) **эпифоры** – своего рода «познавательные» метафоры: нечто смутное и трудноопределимое формулируется через нечто относительно знакомое и привычное (например, *жизнь есть сон*) (у слова «эпифора» есть и другое – более привычное – значение: одинаковое завершение поэтических строк).

Метафора тесно связана со **сравнением**. Очень упрощенно можно сказать, что сравнение – троп, в котором эксплицированы, то есть формально выражены, оба компонента: то, что сопоставляется, и то, с чем оно сопоставляется. В метафоре присутствует только второе. Так, цветаевский *подземный змей* – метафора, а хлебниковский *змей поезда* – сравнение. Сравнение оформляется с помощью союзов *как, будто, как будто, словно, наподобие, вроде* (блестящий образ: *Чайки тогда вроде брызг. Чайки подлетают к самому солнцу и пропадают, словно испаряются, коснувшись его* – Р.

Погодин. Дубравка) и т. п., а также конструкциями с родительным (глаз златокарий омут), творительным падежами (у С. А. Есенина: Оренбургская заря красношерстой верблюдицей рассветное роняла мне в рот молоко).

На сравнение очень похожа метафора *in praesentia*, то есть такая метафора, в которой тоже формально выражены те же компоненты: *Физика тогда уже подарила не очнувшемуся от ужасов войны миру первую из своих безобразных дочерей – атомную бомбу, вторую, водородную, вынашивала. К этому родовспоможению я прямого касательства не имел, в дальнейшем занимался только чистой теорией* (В. Тендряков. Покушение на миражи). На метафорический характер этого КТ (атомная бомба – детище физики) указывает контекст, созданный словами *вынашивала* и *родовспоможение*, которые максимально усиливают образ.

Метафора *in praesentia* обычно выражается однопадежными бессоюзными моделями – *Мысли, крови сгустки, больные и запекшиеся, лезут из черепа* (В. В. Маяковский. Флейта-позвоночник); у С. А. Есенина – *Руки милой – пара лебедей*, включая косвенные падежи; у него же: *Ее* (то есть планету – А. Ф.) *и Солнцем-Лениным пока не растопить; Я сегодня буду играть на флейте. На собственном позвоночнике* (В. В. Маяковский. Флейта-позвоночник);

Только тайное рвется наружу
Ностальгической нотой тупой,
Раздирает гармонику-душу,
Как юродивый перед толпой.

В. Шадрин

Развернутый образ создается комбинацией метафоры *in praesentia* (в третьей строке) и сравнения (в последней строке).

А. Вежбицка различает эти тропы не по внешнему, формальному устройству, а по глубинной семантической структуре: для сравнения – «Можно сказать, что А может быть В»:

И меня твои лебяжьи руки
Обвивали, словно два крыла

(«Можно сказать, что эти руки могут быть крыльями»); для метафоры: «Можно сказать, что это А не А, а В» («Можно сказать, что этот поезд – на самом деле не поезд, а змей»)¹⁷⁷.

Поскольку грани между метафорами и сравнениями прозрачны даже на формальном уровне (например, в выражении *А. А. Вознесенского* «человек породы “сенбернар”») присутствуют оба компонента, но из-за смещения родо-видовых отношений это – метафора; сравнение выглядело бы так: человек – это собака породы сенбернар), то мы не будем класть в основу их разграничения конструктивный принцип. Более того, мы вообще не будем их разделять, и станем называть **компаративными тропами** (далее – КТ), не потому, что такое различие ненужно или невозможно. Просто определение статуса того или иного КТ индивидуально в каждом случае, и, кроме того, есть закономерности, общие для метафор и сравнений.

Оснований для сопоставления можно выдвинуть много. Не претендуя на полноту изложения, назовем некоторые наиболее типичные или интересные из них. Прежде всего, сравниваются **живые существа** (как правило, разного уровня развития – человек и растение, человек и животное):

Эти люди – большие растения,
Осознавшие собственный рост

М. Шатуновский. Посторонние мысли;

Полина, полынья моя!
Когда снег любит, значит лепит.
А я как плавающий лебедь
В тебе, не любящей меня.

Л. Губанов. Полина

живое и неживое, в том числе **живые существа и артефакты**, то есть искусственно созданные предметы:

¹⁷⁷ См.: Вежбицка, А. Сравнение – градация – метафора / А. Вежбицка // Теория метафоры. – М., 1990.

Ты влилась в **мою жизнь**, точно **струйка Токая**
В оскорбляемый **водкой хрусталь**.

И. Северянин. Последняя любовь

(здесь перенос не по внешнему, а по функциональному сходству – промежуточное звено между метафорой и метонимией);

Пробочка над крепким **йодом**,
Как ты скоро перепрела!
Так вот и **душа** незримо
Жжет и разъедает **тело**.

В. Ф. Ходасевич

На ту же тему – у *Арс. А. Тарковского*:

Мерцая желтым язычком,
Свеча все больше оплывает.
Вот так и мы с тобой живем:
Душа горит, а **тело** тает
(у него же:
Я – свеча, я сгорел на пиру.
Соберите мой воск поутру).

Разновидность этого сопоставления «человек – продукт мыслительной деятельности» – например, циник Безбедов говорит о фарисействующей Лидии Муромской: *Не женщина, а – обязательное постановление городской управы* (А. М. Горький. *Жизнь Клима Самгина*) или «человек – произведение искусства» (в том же романе: *Варавка стал похож на уродливо увеличенную статую китайского бога нищих*; живописность этого сравнения станет яснее, когда мы уточним, что Горький имеет в виду «нецкэ» – миниатюрные китайские и японские фигурки, которые он, кстати, коллекционировал).

Сопоставляются образы

– из **мира природы и мира культуры**:

В этом парке стоит тишина,
Но чернеют на фоне заката
Ветки голые – как **письмена**,

Как невнятная скоропись чья-то.

В. Шефнер. Письмена

– состояние природы и человек:

Может, **осень**, как скорбная **мать**,
Шлет кому-то слова утешений.

В. Шефнер. Письмена

КТ почти всегда включают момент изменения ранга сопоставляемых элементов: он повышается или понижается. Вот пример резкого понижения:

Слова – хамелеоны,
Они живут спеша,
У вас свои законы,
Особая душа.
Они спешат меняться,
Являя все цвета;
Поблекнут – обновятся,
И в том их красота.
Все радужные краски.
Все, что чарует взгляд,
Желая вечной сказки,
Они в себе таят.
И сказка длится, длится
И нарушает плен.
Как сладко измениться, –
Живите без измен!

К. Д. Бальмонт. Слова – хамелеоны

Видимо, повышением статуса следует считать сравнение живых существ с артефактами – созданий природы с созданием человеческих рук, то есть тем, чего природа сотворить не может, – особенно если артефакты обладают высокой социальной значимостью. Например, Ю. К. Олеша, «на старости лет открывший лавку метафор», восторгался образом И. Л. Сельвинского, сказавшего о тигре: «Ленивый, как **знамя**»: «(...) это блистательно, в силу Данте. Чувствуешь, как (...) поэт, увидев много красок, чувствовал, что есть

еще... еще есть что-то. Глаза раскрывались шире, и в действительно жарких красках тигра, в его бархатности поэт увидел “ленивое знамя”» (Ю. К. Олеша. Ни дня без строчки).

Примером повышения можно считать и осмысление реальных явлений или материальных артефактов через духовные ценности, продукты ментальной деятельности: *Как и слова, вещи имеют свои надежды. Чернышевский все видел в именительном* (В. В. Набоков. Дар).

Перенос может происходить и между явлениями одного порядка – например, **природными феноменами**. Вот определение Луны:

**Жемчужина небесной тишины
На звездном дне овьюженной лагуны!**

М. А. Волошин. Lunaria

(сопоставляются море и небо, низ и верх, глубина и высота; «материализации» этих понятий – жемчужина и Луна).

Сравниваться могут и **артефакты** или **произведения искусства**:

Ты, словно незаконченная ода,
В суровом высечен известняке.

Бен. К. Лившиц. Баграт –

речь идет о грузинском храме.

Для художественной литературы типично осмысление человека через призму иной эпохи, другой социокультурной среды:

Проста моя осанка,
Нищ мой домашний кров.
**Ведь я островитянка
С далеких островов.**

М. И. Цветаева

Аналогичный образ, но более откровенно «окультуренный»:

Толпа всегда толпа! В толпе себя не видно;
В могилу заодно сойти с ней не обидно;
Но каково-то тем, кому судьба – стареть
И ждать, как подрастут иные поколения

И окружают собой их, ждущих отпущенья,
Последних могикан, забывших умереть!

К. К. Случевский. Будущим могиканам

Сонет Случевского посвящен людям, не растратившим высоких нравственных ценностей и потому «*дика*» смотрящимся на фоне воинствующего и торжествующего бесстыдства.

Образ, противоположный по значению, но тоже передающий смысл «архаичности» писателя, не вмещающегося в свою эпоху:

Я – конквистадор в панцире железном.

Н. С. Гумилев

Некоторые поэты используют композиционный принцип **нанизывания** (типичный для **стансов**), когда образы идут потоком, создавая впечатление детального, разностороннего, может быть, даже исчерпывающего, раскрытия темы:

Не то копыт, не то лопат
Стук: о косяк – костыль.
Земля была суха, **как склад**,
Почуявший фитиль! (...)

Осточертевшая лазорь
(С нее-то и ослеп
Гомер!)
... была суха, **как соль**,
Была суха, как хлеб –

Тот, не размоченный слезой
Паек: дары Кремля.
Земля была – перед грозой
Как быть должна земля (...)

Безостановочный – не тек
Пот: просыхал, как спирт.
Земля была суха, **как стог**,
Была суха, **как скирд**.

Ни листик не прошелестит –

Флажок повис, как плеть.
Земля была суха, как **скит**,
Которому – гореть

М. И. Цветаева. Перекон

Цветаева максимально концентрирует семантику сухости и подводит читателей к мысли о неизбежности пожара.

КТ, близким к сравнению, является **метаморфоза**, то есть превращение, – троп, чаще всего оформляемый творительным падежом: *лететь стрелой, виться ужом* и т. п. Например:

в прогрызанной душе
золотопалым микробом
вился рубль

В. В. Маяковский. Война и мир

Это отголоски «мифологического мышления». По поводу таких строк *А. А. Ахматовой*, как:

Еще недавно **ласточкой** свободной
Свершала ты свой утренний полет.

В. В. Виноградов пишет: «Все эти превращения созерцаются героиней как реальность. Стало быть, здесь дело не в языковых метафорах, а в способе восприятия мира»¹⁷⁸.

А вот очень выразительное сочетание в общем контексте двух КТ – сравнения и метаморфозы:

На запад сосны вереницей
Идут, **как рать сторожевых**,
И солнце мутное **Жар-Птицей**
Горит в их дебрях вековых.

И. А. Бунин

Еще одна распространенная конструкция – два существительных: второе, означающее объект сравнения, стоит в родительном падеже, а первое (художественный образ) – в любом, в зависимости от управляющей им глагольной формы:

¹⁷⁸ Виноградов, В. В. Поэтика русской литературы / В. В. Виноградов. – М., 1976. – С. 411-412.

Видите –
гвоздями слов
прибит к бумаге я.

В. В. Маяковский. Флейта-позвоночник

По смыслу такие обороты близки к метаморфозам.

Рефлексы (отражения, следы) архаического мышления и мировосприятия видны в **олицетворении (прозопопее, персонификации)**: в метафорическом оживлении косной природы:

Взгляни, как злобно смотрит камень (...)
Он скроет жгучую обиду,
Глубокое бешенство угроз,
Он промолчит, он будет с виду
Неподвижен, как простой утес¹⁷⁹

Н. С. Гумилев. Камень

или в одухотворении живой, но не мыслящей:

Здесь кипарис – ближайший друг березы,
Здесь льнут к рябине винограда лозы,
Здесь нам являет благородный нрав
Союз деревьев, сотрудничество трав.

С. И. Липкин. Нестор и Сария

Прозопопея – не столько троп (прием), сколько восприятие действительности (вообще или в данный момент), мировоззрение или мироощущение, реализуемое различными способами, включая метафоризацию.

Последняя лежит в основе **эпитета**. Подчеркиваю: эпитет – не любое, а именно образное, метафорическое определение: *холодная и блестящая храбрость* (А. С. Пушкин), *черное ёрничество* (А. А. Вознесенский).

В. П. Москвин подразделяет разновидности этой фигуры

¹⁷⁹ См.: Белецкий, А. И. Изображение живой и мертвой природы / А. И. Белецкий // Избранные труды по истории русской литературы / А. И. Белецкий. – М., 1964.

1) по характеру номинации – на «эпитеты с прямым значением» (*желтый луч, зеленый лес*) [*эти случаи требуют оговорок, ибо они не во всех контекстах являются эпитетами – А. Ф.*], метафорические (*золотой луч*) и метонимические (*зеленый шум*),

2) по семантическому параметру – на цветовые (*лазурное небо, янтарный мед*), оценочные (*золотой, серебряный век*) и др.;

3) по структурному – на простые (*дремучий лес*) и сложные (*пшенично-желтые усы*);

4) по степени освоенности языком – на общеязыковые (*белая береза, лазурное море*) и индивидуально-авторские: *нецензурная погода* (*А. П. Чехов*);

5) по степени устойчивости связи с определяемым словом – на свободные (*синие глаза*) и постоянные (*туманный Альбион, светлое будущее*) и т. д. С эпитетами связаны фигура смещения (**эналлага**) (*белый запах роз, срав. запах белых роз*), антономазия и др.¹⁸⁰

Эпитет может включать в себя **синекдохический** компонент: *У Штрума были бездарные руки. Обычно, когда дома перегорал электрический уют, погасал свет из-за короткого замыкания, починками занималась Людмила Николаевна* (*В. Гроссман. Жизнь и судьба*).

Эпитеты бывают **синестетическими** (**синестезия** – объединение различных чувств – зрения, слуха, вкуса и др.); наиболее примитивные примеры: *тяжелый взгляд, сладкий голос*; есть образы интереснее: *эфирно-прозрачная музыка* (*П. И. Чайковский о «Руслане и Людмиле»*), *горячий свист пуль* (в *«Тихом Доне» М. А. Шолохова*), *неуютная жидкая лунность* (*С. А. Есенин*), *гремящая тьма* (*Ф. И. Тютчев*), *тихая, какая-то конфетная сладкая боль* (в *«Голубых песках» Вс. Иванова*), *острый, жаркий, сухой аромат* (*А. И. Куприн*). Синестетический эпитет говорит о напряженности человеческих

¹⁸⁰ Классификацию эпитетов см. в: Москвин, В. П. Стилистика русского языка / В. П. Москвин. – Волгоград, 2000.

чувств, об эмоциональном подъеме, об активном восприятии мира и т. п.

Иногда эпитет весьма неудачно именуется «перенесенным»¹⁸¹ – потому что, эпитет – это уже перенос (перенос значения). Здесь имеется в виду **эналлага** – перенос определения с предмета на другое слово, которое относится к этому предмету. Например, в уже упомянутой формулировке Л. М. Гурченко *мое взрослое детство* «взрослеет», разумеется, не детство, а героиня мемуаров. В семантическую структуру эналлагии часто входит **прозопопея** (олицетворение, которому подвергается в данном случае детство).

Другие примеры эналлагии:

Что так же **трогательно-юно**,
Как ваша **бешеная** рать?

М. И. Цветаева. Генералам двенадцатого года

Дней моих **безумная** орда.

Н. С. Тихонов

Эналлага может быть и незаметной, то есть почти языковой: *За несколько лет ребята подросли и стали известны своими **наглыми акциями и шумными драками*** (З. Прилепин. *Санька*).

Эпитет часто базируется на **энантисемии**, то есть за счет иронии приобретает противоположное значение. Когда положительная семантика меняется на негативную, возникает **антифразис**:

– Отлично-с, – поспокойнее заговорил он (*Преображенский* – А. Ф.) – (...) Итак, что говорит этот ваш прелестный домком?

– Что ж ему говорить... Да вы напрасно его **прелестным ругаете**. Он интересы защищает.

М. А. Булгаков. Собачье сердце

¹⁸¹ См.: Левицкая, Т. Р. Перенесенный эпитет / Т. Р. Левицкая, Л. М. Фитерман // Проблемы перевода. – М., 1976; а также: Рябцева, Э. Г. К вопросу о смещенном определении и его стилистических функциях / Э. Г. Рябцева // Стиль и контекст. – Л., 1972.

В данном случае антифразис используется как откровенно юмористический прием.

Ирония, направленная в противоположную сторону, называется **астеизмом**. Можно взять пример из того же «Собачьего сердца»: *потаскуха была моя бабушка, царствие ей небесное, старушке*.

К астеизму подходит определение «уничуждение паче гордости» – например:

Полноте, Генрих, я всего лишь бестолковая, старая женщина. Все, что я могу, – это молиться и каяться (...). Я мыслю категориями другого века. Да и что такое мудрость стариков? Это подозрительность, и только. Чтобы старая Екатерина (*Медичи – А. Ф.*) в своем возрасте, дала сколько-нибудь пригодный совет! Полноте, сын мой, это невозможно.

А. Дюма. Графиня де Монсоро

И в том же романе антонимическое сочетание **астеизма** и **антифразиса**:

– Вот вы, господин Шико, – сказал Келюс, – распекаете нас тут на все корки, а два часа тому назад сами (...) кричали, как мы.

– Я?! – воскликнул Шико.

– Конечно, кричали “Смерть анжуйцам!” и при этом колотили по стенам шпагой.

– Да ведь я, – сказал Шико, – это совсем другое дело. Каждому известно, что я – **дурак**. Но вы-то, вы ведь люди **умные**.

Иронический эпитет может выражать различные эмоциональные оттенки – например, сарказм:

– Я еще вчера сказала вам, – продолжила Настя, – что не могу быть вашей женой. Вы видите: меня не хотят у вас (...) Вы сами, хоть и не раскаетесь потом, потому что вы великодушнейший человек, но все-таки будете несчастны из-за меня... с вашим добрым характером...

– Именно с **добрым** характером-с! именно **добренькие-с!** так, Настенька, так! – поддакнул старик отец (...) – именно, вот это-то вот словечко и надо было упомянуть-с.

Ф. М. Достоевский. Село Степанчиково и его обитатели

Ежевикин, произносящий последнюю реплику о полковнике Ростаневе, конечно, порицает этого в целом прекрасного человека за безволие, дорого стоящее в том числе и его, Ежевикина, дочери. В иронию входит множество смысловых полутонов, и при лингвистическом анализе их нужно выявлять.

В состав иронии включается и **гиперболический** компонент – например:

Так вот, вам, как другу, сообщу по секрету, – конечно, я знаю, вы не станете срамить меня – старый осел Преображенский нарвался на этой операции как третьекурсник. Правда, открытие получилось, вы сами знаете – какое (...) Теоретически это интересно. Ну, ладно! Физиологи будут в восторге, Москва беснуется... Ну, а практически что? Кто теперь перед нами?

М. А. Булгаков. Собачье сердце

Мы недаром приводим здесь такой обширный контекст. Его главный смысл в том, что профессор Преображенский – не «осел». Более того: он намного проницательнее всех остальных – и собеседника, И. А. Борменталья, и физиологов, которые «будут в восторге», но не увидят опасности в подобных евгенических опытах. Преображенский вполне трезво (хотя и с запозданием) оценивает свою работу, ее сильные и слабые стороны. Причем оценивает достаточно высоко. Он не просто не глуп, он и сам не считает себя таковым. Через астеизм Булгаков передает сократическую мудрость своего героя («Я знаю только то, что ничего не знаю»). Преображенский говорит о себе почти словами Фауста, с которым его иногда сравнивают (то есть через это сопоставление косвенно возвеличивает себя):

Я философию постиг,
Я стал юристом и врачом...
Увы, с усердьем и трудом
И в богословье я проник, –
И не умней я стал в конце концов,

Чем прежде был... **Глупец я из глупцов!**

Перевод Н. А. Холодковского

Астеизм отличается от **антифазиса** тем, что второй строится по модели «-А», или «анти-А», его смысл меняется на прямо противоположный, ни одна сема буквального значения не содержится в объекте характеристики (например, в Швондере нет ничего «прелестного» – напротив, он отвратителен). Модель астеизма иная: «не А». В нем преувеличивается или доводится до абсурда вполне реальное содержание, частично присутствующее в данной ситуации. Например, Ф. Ф. Преображенский – безусловно, не «осел», но он действительно стар и в самом деле совершил серьезную ошибку по принципу «На всякого мудреца довольно простоты».

Наконец, иронические характеристики могут контрастировать с буквальными – как в стихотворении *Ю. П. Мориц*:

(...)
И нам диктует рать
Гестаповских **талантов**,
Как надо презирать
Российских **дилетантов**,
Как надо умирать
На гитлеровской бойне,
Спасая вашу рать,
Чтоб ей жилось ковбойней, –
Как надо умирать
На той войне великой,
Спасая вашу рать
С её к нам **злостью дикой** (...)
А мне, **мерзавке**, жаль,
Что гибли наши парни
За **бешеную шваль**
На **русофобской псарне!**

Понятно, что слова *таланты*, *дилетанты* и *мерзавка* следует понимать в переносном смысле, а выражения *дикая злоба*, *бешеная шваль* – в буквальном (у оборота *русофобская псарня* значение переносное, однако тоже не ироническое, а прямо отрицательное).

«Гестаповские таланты» – это современные «историки», симпатизирующие фашистам и очерняющие советских солдат («российских дилетантов»), разгромивших фашизм «не по правилам военной науки» (с их точки зрения).

Впрочем, слово «мерзавка» (астеизм) – это пересечение разных точек зрения: проявление внутреннего диалогизма слова («слова в фокусе», по Б. А. Ларину). С одной стороны, Юнна Мориц – «мерзавка» для русофобов¹⁸², поскольку не разделяет их «ценностей» и не почитает за счастье и честь погибать за них, а любит и жалеет свой народ. С другой стороны, поэтесса гордится ненавистью, которую вызывает у них¹⁸³.

В заключение рассмотрим вопрос об устойчивых фольклорных определениях. Обычно их относят к эпитетам без оговорок, но если мы условились считать эпитетами только метафорические определения, то следует определить, есть ли не прямое значение в таких формулировках, как *синее море*, *белые руки* и т. п. На первый взгляд, нет, эти значения буквальны. Однако вот рассуждение Б. В. Томашевского: «В “Сказке о рыбаке и рыбке” Пушкина, когда старик приходит к морю, он находит море в разном состоянии, в зависимости от степени дерзкой настойчивости в просьбах старухи. Одно из этих состояний Пушкин определяет выражением “*почернело синее море*”. Почему возможно такое сочетание? Потому что синее – постоянный эпитет, который выделяет некую типическую черту моря, а не характеризует его состояние в описываемую минуту. В выражении “*почернело синее море*” в системе народной поэзии (а Пушкин создает сказку именно в этом стиле) никакого противоречия нет. Подобные примеры встречаются в разных областях народного творчества. Так,

¹⁸² Срав.: *Чтоб Россию в черный список, как мерзавку, занесли* («Русский пейзаж») (Литературная газета. – 2009. – № 39-40).

¹⁸³ Срав.:

*Но прекрасен опыт близких, –
Мне, мерзавке, повезло,
Я всё время в чёрных списках,
Там светлó и веселó.*

(«Русский пейзаж»)

когда говорится про арапа, то у него оказываются “*белые руки*”, потому что белые – это постоянный эпитет народной поэзии, сопровождающий слово *руки*»¹⁸⁴.

Итак, эта проблема должна решаться в контексте. Если мы просто констатируем, что море синее, а руки – белые (о белых руках «арапа» мы еще будем говорить далее), это, конечно, не эпитеты. Определения становятся таковыми в системе народной поэзии, где их формальное значение опустошается. В пушкинском примере определение *синее* приобретает еще и эстетическое значение, и мы полагаем, что в данном случае первоначальная семантика синего цвета здесь не приглушается, а, напротив, актуализуется. Когда море принимает неестественный для него цвет (оно не черное и не иссиня-черное, а действительно какое-то неопределимо странное – неопределимость и передается столь противоречивой формулировкой), это гармонирует с противоестественностью старухиных претензий быть “*владыцей морскою*”. Пока старуха остается в известных пределах «приличий», и море, хотя и меняется, но остается синим. Цветопись в данном случае – это сигнал перехода известных пределов естества.

Аналогичный пример – тоже из Пушкина – с другим названным эпитетом:

Вдруг она, моя душа,
Пошатнулась, не дыша,
Белы руки опустила.
Плод румяный уронила.

«Физическим движениям героини соответствуют душевные движения автора. И вдруг забывается традиционность постоянного эпитета “*белы руки*”, “постоянное” обнаруживает свою текучесть – и мы видим рядом с румяным яблоком мертвенную белизну царевнинных рук»¹⁸⁵. Можно было бы сказать, что, когда фольклорные эпитеты

¹⁸⁴ Томашевский, Б. В. Стилистика и стихосложение / Б. В. Томашевский. – Л., 1959. – С. 204.

¹⁸⁵ Непомнящий, В. С. Поэзия и судьба / В. С. Непомнящий. – М., 1983. – С. 155.

употребляются в художественной литературе, они максимально утрачивают свой буквальный смысл, но приобретают особую функцию – подключают авторский текст к народно-поэтической образной системе, подчеркивают экзотичность, сказочность сюжета и т. п. Но, как видим, у больших поэтов значение этих формулировок более сложно. Эти штампы подвергаются деидиоматизации (то есть до некоторой степени перестают быть фразеологизмами), в них актуализуется изначальная семантика, вносящая в текст дополнительные краски и оттенки.

Наконец, такие определения могут употребляться в своем собственном – абсолютно прямом – значении, предельная буквальность которого иногда порождает особые экспрессивные смыслы, более сильные, чем любой эпитет. Вот, например, фрагмент рассказа одного великого актера – А. А. Остужева – о другом – Томазо Сальвини (оба, кстати, прославились в роли Отелло – к вопросу об арапе с белыми руками):

Билеты расхвачаны в тот же час, нельзя достать ни за какие в мире блага, потому что мальчишки-перекупщики сегодня сами будут смотреть Сальвини.

Театр переполнен за час до начала. В сущности он мог бы уже не играть: в зале атмосфера триумфа.

Наконец пошел занавес (...) И не успел мелькнуть в кулисе край плаща Отелло, весь черный, Сальвини стремительно вышел и остановился посреди сцены, положив руки на эфес сабли... Аплодисменты как срезало! И сразу: топот! крики! мяуканье! (...) Все ревет!!!

Он понимает: случилось нечто ужасное! ... Что????!!! (...)

У него **белые руки!** ... Он забыл их нагримировать!..

Другой бежал бы со сцены!.. Из города!.. Из Италии!.. Но этот?..

Затем рассказывается, как Сальвини укротил публику, доиграл сцену и ушел. В начале второго акта у него снова были белые руки, что исторгло у зрителей новые крики негодования.

Тогда совершенно спокойно – под рев толпы – Сальвини одну за другой снял с рук – белые перчатки и отдал солдату!.. У него черные руки! (...) Буря аплодисментов вознаградила его за находчивость.

И. Л. Андроников. Ошибка Сальвини

Затем Сальвини многократно повторяя этот трюк, внушил публике, что и на самом первом представлении (во Флоренции) он не ошибся. Итак, в рассказе Остужева *эпитета нет, но есть экспрессема*. Добавим, что она максимально усиливается интонациями. Остужев был почти глух и поэтому излагал свою историю в своеобразнейшей манере (в устной форме этого рассказа Андроников ее блестяще спародировал).

Наконец, уже совершенно неординарный пример эпитета дает Г. Садулаев в романе «Таблетка»: *Когда банк дал согласие на кредит, в автосалоне был слишком большой выбор цветов. Можно было взять **серый** автомобиль. Или **серый**. А еще можно было взять **серый** автомобиль. Я долго думал и решил все же взять **серый**, так сильно мне этот цвет понравился.* Слово *серый* может употребляться в буквальном значении, то есть не восприниматься как эпитет. *Серый автомобиль* – это просто констатация факта: он такого цвета. Но когда слово *серый* повторяется несколько раз в качестве альтернативы к себе же самому (*не серый, а серый; кроме серого, можно выбрать серый*), оно приобретает специфический смысл – саркастический, издевательский. Его трудно объяснить однозначно и определенно. Например, он может быть таким: в какой цвет ни выкраси эти автомобили, они все равно будут серыми, то есть тусклыми, невзрачными. А это уже эпитет.

Другой вид переноса значения – **метонимия**, то есть переименование по принципу смежности. В высокой поэзии метонимия часто выступает в форме эмблематичной символики, **аллегории** неметаморфического типа: *корона, скипетр, престол и т. п.* – *верховная власть, лавры – слава, Пегас – вдохновение* и др. Например:

Промчались навсегда те времена златые,
Когда под **скипетром великия жены**
Венчалась славою счастливая Россия,
Цветя под кровом тишины!

А. С. Пушкин. Воспоминания о Царском Селе

Наиболее очевидные метонимии – *скипетр* и *великая жена*, то есть императрица Екатерина II.

В статье, предваряющей сборник «Теория метафоры», Н. Д. Арутюнова разграничивает метафору и метонимию, в том числе по такому признаку: «метонимия обращает внимание на индивидуализирующую черту, позволяя адресату речи идентифицировать объект, выделить его из области наблюдаемого, отличить от других сопричастующих с ним предметов, метафора же дает сущностную характеристику объекта (...) Можно сказать: “Вон та голова – это голова” или “Эта шляпа – ужасная шляпа”, где имена голова и шляпа получают в субъекте метонимическое (идентифицирующее) прочтение, а в предикате – метафорическое»¹⁸⁶, то есть подлежащие указывают на головной убор или на большую голову как отличительную черту объекта, а сказуемые – на умного или рассеянного (недалекого и т. п.) человека.

Это, конечно, не значит, что метонимии чужды указания на сущность объекта. Если мы, например, выделяем какую-то деталь одежды – ту же шляпу – это может свидетельствовать о вкусах человека, о котором мы говорим. Ведь чаще всего при такой метонимии мы отмечаем не случайные, а наиболее яркие, характерные приметы человека, сущность которого воплощается в них опосредованно.

Некоторые формы метонимии основываются на передаче самого главного в предмете, например:

Янтарь на трубках Цареграда,
Фарфор и **бронза** на столе,

¹⁸⁶ Арутюнова, Н. Д. Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 31. Те же примеры приводит В. Б. Шкловский в «Теории прозы».

И, чувств изнеженных отрада,
Духи в граненом хрустале.

А. С. Пушкин. Евгений Онегин

Автору нет дела до формы, внешнего вида, цвета, размеров прелестных безделушек из онегинского кабинета. Важно просто указать на любовь героя-сибарита к комфорту. Кроме того, вещественные существительные как бы указывают на материал, из которого «строится» быт Онегина.

Чаще всего мы имеем дело с **синекдохами** – то есть с метонимическими заменами точного названия **гипонимом** или **гиперонимом**, соответственно: более узким или более широким наименованием. Пример гипонимической синекдохи – **соматизм**, то есть обозначение человека его органом: *злые языки, рабочих рук не хватает*. Употребляющий соматизмы как бы отказывается видеть людей, личности: его интересуют только их функции, действия, иногда – угроза, исходящая от них. Гипонимические синекдохи часто бывают штампами, чаще газетными: *белые воротнички, лучшая ракетка мира, первая перчатка* (чемпион по боксу) и т. п.

Разновидность синекдохи – детали одежды: *Галифе, звякая шпорами, почтительно наклонялись к телефону* (А. Малышкин. *Падение Даура*). Эта метонимия особенно экстравагантна по причине ее многоступенчатости и неоднозначности: фамилия генерала Галифе переходит на фасон брюк, затем галифе опять обозначают человека, носящего их. Отдельный эффект производит курьезное сочетание галифе со шпорами.

Примеры гиперонимических синекдох – разнообразные канцеляризмы: *строение, жилище* вместо *дома*, *животное* вместо конкретного вида и т. п. Книжные гиперонимы, например, *смертные* вместо *людей*, могут употребляться в ироническом смысле. Замена человека его синонимом – названием должности, общественного положения в целом – позволяет избежать тавтологии, вносит в текст различные эмоционально-смысловые оттенки: серьезности,

официальности, укоризны, пиететности и т. д. Приведу примеры из романа *Н. М. Соротокиной «Трое из навигацкой школы»*: “– Помолчи, **курсант** (Белов – А. Ф.), – грустно сказал **Лядацев**”; “– В путь, **гардемарины!** Нас ждут великие дела! – крикнул, выйдя на крыльцо, **Никита**”; “Ого, – подумал **Бестужев**, – **лейб-медик** (Лесток) обижаться изволят, что ему взятку предлагают”; “Двор ждет, что он, **вице-канцлер** (Бестужев), на колени бросится перед **государыней**” (Елизаветой).

Сопоставление человека с историческим лицом или вымышленным персонажем может быть метафорическим (*Венера* и *Аполлон* – о красивых людях), так и метонимическим, если ведет себя таким же образом (*зоил* – злой критик). Иногда грань между тем и другим весьма условна. Вот как *А. А. Блок* пишет о своем отце в молодости:

Его заметил Достоевский.
“Кто сей красавец? – он спросил
Негромко, наклонившись к Вревской:
– Похож на Байрона”. – Слово
Крылатое все подхватили,
И все на новое лицо
Свое вниманье обратили (...)
(...) И в дом к ним приглашен
Наш **новоявленный Байрон**.
И приглашенье принимает (...)
И книжной крысой настоящей
Мой **Байрон** стал средь этой мглы;
И диссертацией блестящей
Стяжал отменные хвалы.

А. А. Блок. Возмездие

Достоевский отметил *сходство* отца *А. А. Блока* с *Байроном* (метафора), но дело, видимо, было не только во внешнем облике, в «дендизме» молодого ученого, но и в его поведении (функциональный перенос, метонимия).

Подобные сопоставления – с добавлениями *новый, наш, российский, нашего века* и т. п. – типичны для высокого стиля и публицистики – например: князь Святослав – *сей Александр нашей древней истории*; Ермак – *российский Пизарро, не менее испанского грозный для диких народов, менее ужасный для человечества* (Н. М. Карамзин. *История государства Российского*), валькирия *революции* (заглавие книги А. Ваксберга об А. Коллонтай).

Амфиболия

Наконец, переносное значение может сочетаться с прямым в общем контексте, порождая юмористический эффект двусмысленности. Этот прием называется **амфиболией**:

Если вы по коридору
Мчитесь на велосипеде,
А навстречу вам из ванной
Вышел папа погулять,
Не сворачивайте в кухню,
В кухне – твердый холодильник.
Тормозите лучше в папу.
Папа **мягкий**. Он простит.

Г. Остер. Вредные советы

В выделенном слове актуальны оба значения – прямое (подчеркнутое **антитезой** *мягкий папа – твердый холодильник*) и переносное (в сочетании с фразой *Он простит*).

М. Ямпольский пишет об амфиболии в одном из эпизодов гениального фильма К. Муратовой «Настройщик», героиня которого становится жертвой подлого мошенничества: «В финальной секвенции фильма Муратова придумывает словесную игру такого неразличения. Растерянная Анна Сергеевна мечется по банку, уверяя служащих, что розыгрыш облигаций имел место, на что ей упрямо твердят: “Розыгрыша не было”. Анна Сергеевна же продолжает настаивать на своем: “Розыгрыш был!” Муратова, конечно, сознательно играет тут на двусмысленности слова “розыгрыш” –

розыгрыш лотереи и мистификация. Когда Анна Сергеевна утверждает, что розыгрыш был, она, сама того не зная, права, если речь идет о мистификации, об обмане, но заблуждается относительно облигаций. Обман состоялся. Когда же служащие возражают ей, они правы относительно займа, но не правы, если речь идет об обмане. Весь эпизод строится как игра отрицаний и тавтологий одновременно, но главным образом как кульминация неразличения правды и лжи»¹⁸⁷.

В следующем примере амфиболия не очень заметна из-за грамматики:

Не сотвори себе кумира
из боли, страха и вины,
географ внутреннего мира,
историк внутренней войны.
Плетутся дьявольские сети
из преждевременных седин.
Возможно, ты один на свете.
Но в темноте ты не один.

В. Павлова

Смысл этого стихотворения довольно страшен: неизвестно, есть ли в мире добро, но зло существует несомненно, и нельзя становиться его «помощником», идти ему навстречу. В слове *свет* очевидным, лежащим на поверхности является значение «мир». *Ты один на свете* – значит: в мире, на земле ты одинок. Но слово *темнота*, данное в предложении, противоположном предыдущему по смыслу – *Но в темноте ты не один* – пробуждает в слове *свет* и другое значение: свет как антоним темноты. Хотя, конечно, в этом случае выражение должно выглядеть так: *Возможно, ты один на свету* (он «высвечивает» твое одиночество). Но поэтесса жертвует этим грамматическим нюансом. Если бы она написала: *при свете*, исчезла

¹⁸⁷ Ямпольский, М. Муратова. Опыт киноантропологии / М. Ямпольский. – СПб., 2008. – С. 234.

бы двусмысленность, которая благодаря контрасту с *темнотой* все равно чувствуется.

На амфиболии могут строиться афоризмы, которым она придает остроумие: *Каждая **низменность** норовит стать **возвышенностью**, и это настоящее стихийное бедствие; Для того, чтобы быть **полезным**, необязательно стать **ископаемым*** (Ф. Кривин). В данных случаях обыгрываются прямое и фразеологически связанное значение слов.

Метафоры в научном стиле

Сфера употребления слов с переносным значением понятна: это литература, публицистика и разговорная речь. Напротив, официально-деловые и научные тексты, видимо, должны опираться на прямые значения слов. Однако это не совсем так. Во-первых, в этих стилистических системах используются языковые метафоры: *волны, квадратный корень, ядро атома, связи* (экономические, политические, межатомные и т. п.), *рынок, оборот товаров, глубокоуважаемый* и т. п. Неязыковые метафоры, эпитеты, метонимии, прозопопеи воспринимаются как нарушение норм этих стилей. Переносные значения часто встречаются в «канцелярите», то есть в извращенном варианте официально-делового стиля: *моральное разложение, заострить вопрос, смерть **вырвала** из наших рядов, в свете постановлений* и т. п.

Наука относится к эстетическому, образному переносу значений более терпимо, поскольку настоящая наука – творческий процесс. Метафоры, сравнения и др. тропы, если они точны, помогают нам осознать подлинно оригинальные открытия, идеи, гипотезы. Таковы образы, ставшие классическими: *демон* Максвелла (позже появились и другие: *демон Брауэра, демон Лебега, демон Цермело* – у математиков), *плазменный шнур* П. Л. Капицы, *черный ящик, королевский крокет* (из «Алисы в Стране Чудес») у Н. Винера как образ энтропии. По-видимому, более высок удельный вес таких тропов в гуманитарных науках, особенно в тех, которые

непосредственно связаны с духовной жизнью личности и общества: в литературоведении, культурологии, семиотике, социологии, психологии, философии (*поток сознания* А. Бергсона, *работа сновидения, человек-волк* З. Фрейда, *карнавализация, полифонизм, диалогизм* М. М. Бахтина, *фокус* в искусствоведении Ж. Женетта).

Существуют квазинаучные тексты, которые внешне напоминают научные сочинения, но фактически являются эссе. Их авторы иногда тонко улавливают некоторые стороны действительности, но абсолютизируют или превратно объясняют их. Такие произведения не обладают или почти не обладают объективно-познавательной ценностью. У таких текстов есть определенная специфика; в частности, их авторы, объясняя социальные феномены, часто прибегают к аналогиям из области естествознания. Это должно было бы придать таким трактатам авторитетность, но, по сути дела, создает противоположное впечатление, поскольку авторы применяют терминологию не своей научной дисциплины, а предположить их равную компетентность во всем затруднительно. Так, например, Г. Д. Гачев в книге «Ускоренное развитие литературы» (болгарской, которая, возможно, описывается адекватно, иное дело – расширительное истолкование авторской концепции, если ее распространить на другие литературы) остроумно переносит в область истории литературы биогенетический закон Э. Геккеля: индивидуальное развитие организма (онтогенез) в сокращенном виде повторяет главные стадии эволюции (филогенеза). То же, по мнению автора, относится и к культурной жизни. Другой пример – использование этнологом Л. Н. Гумилевым биологических образов (*симбиоз, химера* и т. п.). Пример того же типа – физические образы в лингвоэстетике и стилистике: *элементы, атомы смысла*.

Более подробно вопрос об образности научного стиля изложен в монографии С. С. Гусева «Наука и метафора» (Л., 1984).

2.3. Стилистические аспекты лексикологии

2.3.1. Устаревшая лексика

А. А. Тарковский назвал кинематограф «запечатленным временем», однако это определение можно распространить и на тексты, причем не обязательно художественные. В литературном произведении, официальном документе, научной или публицистической статье, в непринужденной беседе в любом случае отражается «стиль эпохи». Эта «хроникальность»¹⁸⁸ распространяется на весь языковой строй, но особенно ярко проявляется на словесном уровне, как наиболее мобильном.

Слова, как известно, приходят в язык, но, в общем, не уходят из него. Даже устаревшие лексемы не исчезают без следа. Историзмы иногда возвращаются в активный фонд языка, если восстанавливаются соответствующие им реалии. Правда, о полном соответствии говорить почти не приходится. Так, современная Государственная Дума – не то же самое, что парламент Российской Империи 1906-1917 гг., однако носит такое же название. В 1994 г. это словосочетание было для нас неологизмом, затем стало обыденностью.

Другие историзмы выходят из активного употребления и функционируют как термины в научной исторической литературе: *На соборе 1599 г. Боярская дума была представлена почти в полном составе. В перечне утвержденной грамоты 1599 г. присутствовали влиятельные бояре Голицыны, Куракины, Иван Шуйский, Шестунов, Сицкий (...) Помимо членов думы, правительство привлекло для участия в новом соборе значительную часть столичного дворянства, высшие дворцовые чины, стольников, стряпчих, жильцов, приказную бюрократию, стрелецких голов (Р. Г. Скрынников. Борис Годунов).*

¹⁸⁸ В отличие от темпоральности, которую мы будем соотносить с грамматическими временами.

В отличие от историзмов, **архаизмы** – это только устаревшие наименования, денотаты которых будут существовать всегда: глаза (*очи*), зрачки (*зеницы*), веки (*вежды*), плечи (*рамена*), правая и левая руки (*десница* и *шуйца*) и т. п. Стилистические функции таких слов не нуждаются в комментариях: это или создание высокого стиля, или оформление иронии. Чем больше литературный язык и язык художественной литературы отходят от ломоносовских норм «высокого штиля», тем фальшивее звучат архаизмы даже в торжественной поэзии. Вот, например, какую реакцию вызывали у здравомыслящих современников стихи В. Я. Брюсова, который пытался рекрутировать деятелей искусства на империалистическую войну – разумеется, не личным примером, но исключительно поэтической агитацией:

Когда в лицо вам дерзость ветра
Бросают вражьи знамена,
Сломай свой циркуль геометра,
Взложи доспех на **рамена**.

Хорошо, если их дряхлые **рамена** выдержат доспехи. Может быть, кому-нибудь из них посчастливится узнать, что мертвые сраму не имут. Если ж нет, тогда зачем позорить войну? Война – профессия.

В. В. Маяковский. Штатская шрапнель

В этом тексте мы видим обе функции архаизмов. Одно и то же слово употребляется Брюсовым торжественно, а Маяковским – саркастически. Чтобы сильнее уязвить оппонента, Маяковский добавляет еще один архаизм – слова князя Святослава, не столь устаревшие и высокопарные.

Ярко сатирически используют архаизмы *И. А. Ильф* и *Е. П. Петров*, у которых Васисуалий Лоханкин, заговорив шестистопным ямбом, перешел и к соответствующей лексике:

– Уйди, Птибурдуков, не то по **вые**, по шее то есть, вам я надаю.

– Большой человек, – сказал Птибурдуков, стараясь держаться в рамках приличия

И. А. Ильф, Е. П. Петров. Золотой теленок

Высокий стиль взвинчивает истерику Лоханкина до неприличия. Неуместность слова *выя* подчеркивается тем, что Лоханкину приходится его «переводить».

В следующем фрагменте из стихотворения *Евг. Кольчужкина* употребление архаизма *длани* поддерживается **парономазией**:

Архипелаг кленового листа:
Грядую бухт изрезаны заливы,
Прожилки рек, тонки и прихотливы,
В **долинах длани** тонут. Темнота
Легла на карту низких берегов
Морского переменчивого лона,
Где сетью стала страннику Дидона,
И Калипсо Улиссовых шагов
Мольбе не внемлет. Полночь обагрив,
Горят костры на **стогнах** Карфагена.
Я знаю, где вскипает солью пена,
Где мой корабль ударится о риф.

Здесь же встречается еще один архаизм – *стогны* (улицы), – который обосновывается контекстом, относящимся к глубокой (баснословной) древности – эпохи, следовавшей за Троянской войной.

Историзмы, лексические и грамматические архаизмы в художественной литературе не только создают стилизацию, но и, главным образом, – в сказе – формируют образ повествователя или персонажа, чьими глазами автор смотрит на мир:

Голова уж не раз говорил Лазарю, чтоб Сеньку записать в **приказ**, но Лазарь Палыч медлил. Сеньку часто тянуло **утечи** из дому, куда глаза глядят, **опричь** того, что мать Секлетая Петровна за ленивую молитву била, а еще потому, что **тать** (*здесь: не разбойник, а отец – А. Ф.*). Лазарь получал еду за караул в Кремле натурой не вареную – Сенька носил ему обед **ежедень** и **стклянку** водки.

А. П. Чапыгин. Гулящие люди

2.3.2. Заимствованная лексика

Такой же характерной приметой эпохи являются заимствованные слова, например германизмы петровского времени:

Петр увидел его издали и крикнул:

– **Зоон!**

По-голландски **зоон** значит сын. Так называл он его (*Алексея – А. Ф.*) только в редкие минуты милости. Царевич удивился тем более, что в последнее время отец перестал говорить с ним не только по-голландски, но и по-русски.

Д. Мережковский. Антихрист

или галлицизмы – в салонном обиходе:

(*Санька Бровкина – А. Ф.*) Направо-налево качнула напудренной головой, страусовыми перьями. Окончив, подняла синие глаза, улыбнулась, приоткрыв зубы:

– **Бонжур, прынцес!**

Буйносовские девы (...) так и ели гостью глазами

– Сколько у тебя было **амантов** (*любовников – А. Ф.*), Катерина?

Катерина отвернула голову, и – шепотом:

– Три **аманта**.

А. Н. Толстой. Петр I

Для XVIII в. типичны такие слова, выражения, как *амурное ривалите, адорация, амант(а), авантюра, бонтон и моветон, компрометация, курьез, мизерабль, нотация, плезир, политес, резон* и т. п. Заменить их русскими словами невозможно, так как они все несут на себе печать особого стиля поведения. *Ривалите* – не просто соперничество, *адорация* – не только обожание, *авантюра* – больше, чем приключение. Все это галантерейно, куртуазно, подчинено определенным правилам игры.

В XVIII в. заимствования чаще бывают вкраплениями и адаптируются к русской фонетике и грамматике:

– А табак? В каких книгах читано человеку дым глотать? У кого дым-то из пасти? Чаво? За сорок за восемь тысяч рублей все города и Сибирь вся отданы на откуп англичанину Кармартену – продавать табак. И указ, чтобы эту адскую траву **никоциану** курили (...) А чай, а **кофей**? А **картовь** – тьфу, будь она проклята! Похоть антихристова – **картовь!**

А. Н. Толстой. Петр I

Советница

Я **капабельна** с тобой развестись, ежели ты еще меня так шпетить станешь.

Д. И. Фонвизин. Бригадир

Это **макаронизмы**, то есть видоизмененные заимствования, указывающие на невежество, в том числе полуграмотность, говорящих. Сын той же Советницы бойко говорит по-французски, и его реплики даются в тексте в своем исконном виде – это **варваризмы**. Комедия Фонвизина относится к эпохе Екатерины II, и характер использования иностранных слов уже отличается от петровской эпохи. Почти исчез шарм наивности, осталась лишь манерность. «Смешенье языков – французского с нижегородским» еще вполне типично, но производит прежде всего впечатление глупости:

Шалунья некая в беседе,
В торжественном обеде,
Не бредила из слов французских ничего,
Хотя она из языка сего
Не знала ничего,
Ни слова одного,
Однако знанием хотела поблистать
И ставила слова французские некстати;
Сказала между тем: “Я еду **делать кур**”.
Сказали дурище, внимая то, соседки:
“Какой ты мелешь вздор! кур делают **наседки**”.

А. В. Сумароков. Шалунья

Трудно сказать, что намеревается «делать» эта «шалунья»: лечиться (*faire un cure*) или куртизировать (*faire la cour*). Если второе, то ее выражение особенно неуместно и анекдотично.

В XIX в. так изъясняться могли разве что дамы города N:

– Как, неужели он и протопопше строил **куры**?

– Ах, Анна Григорьевна, пусть бы еще куры, это бы еще ничего (...) Словом, скандальезу наделал ужасного: вся деревня сбежалась, ребенки плачут, все кричит, никто ничего не понимает, ну просто **оррер, оррер, оррер** (*ужас – А. Ф.*).

Н. В. Гоголь. Мертвые души

Тем не менее *Ф. М. Достоевский* прибегает к этому приему в «*Бесах*», разоблачая «нигилистов». Эти враги России то и дело вставляют в свою речь иностранные словечки, причем Достоевский, «трагический автор», проявляет здесь немалое чувство юмора:

– Вот и Ставрогин встает, Ставрогин тоже не отвечал на вопрос, – крикнула студентка.

Ставрогин действительно встал, а с ним вместе с другого конца стола поднялся и Кириллов.

– Позвольте, господин Ставрогин, – резко обратилась к нему хозяйка, – мы все здесь ответили на вопрос, между тем как вы молча уходите?

– Я не вижу надобности отвечать на вопрос, который вас интересует, – пробормотал Ставрогин.

– Но мы себя **компрометировали**, а вы нет, – закричало несколько голосов.

– **А мне какое дело, что вы себя компрометировали?** – засмеялся Ставрогин, но глаза его сверкали.

В наше время галлицизмы передают главным образом иронический смысл:

Он тогда канал под **пейзанина** (*колхозника – А. Ф.*) и показательно презирал всех, имеющих московскую прописку.

К нему подошла Ляля Кутепова. “Валерпалыч, – сказала она. – Я давно хотела вас попросить, не нужно завязывать галстук таким широким узлом, это не **комильфо**”. “Что?” – оторопел он.

Ю. М. Поляков. Апофегей

Поэты «серебряного века» употребляли галлицизмы преимущественно в эстетических целях, например:

Не море ли?
Нет, это только хвоя
Могильная, и в накипаньи пен
Все ближе, ближе...
Marche funebre. Шопен...

А. А. Ахматова. Поэма без героя

Траурный марш Ф. Шопена до такой степени привычен, что его высокое трагическое звучание многими уже не воспринимается, как, впрочем, если не всегда, то часто, не воспринимается трагически чужая смерть. Стремясь возратить всему этому исконное значение, Ахматова здесь воспроизводит исконное название марша.

А вот примеры чистейшего эстетства – из стихотворений *И. Северянина*:

О, Лилия ликеров, – о, **Creme la Violette!**
Я выпил грез фиалок фиалковый фиал...
Я приказал немедля подать **кабриолет**
И сел на сером клене в атласный интервал.
Затянут в черный бархат, **шоффэр** – и мой **клеврет** –
Коснулся рукоятки – и вздрогнувший мотор,
Как жеребец заржавший, пошел на весь простор,
А ветер восхищенный сорвал с меня **берэт**
(«Фиолетовый транс»).

Вы прислали с **субреткою** мне вчера **хризантэмы**.

(«Боа из хризантэм»)

Mignon с Escamillo! Mignon с Escamillo!

Шампанское в лилии – святое вино.

(«Шампанский полонез»).

Виконт целовал башмачок **виконтессы**,
Она отдавалась **виконту**!

(“*Chanson coquette*”)

Это больше напоминает пародии, чем собственно стихи.

В современной русской речи галлицизмы почти совершенно вытеснены англицизмами, или, вернее, американизмами.

Однако иногда в художественном тексте встречаются и французские слова. Они активизируются и насыщаются весьма своеобразной – сугубо эстетической – семантикой. Покажу это на примере повести Ю. М. Полякова «Парижская любовь Кости Гуманкова». Ее фабула проста: «рядовому советскому инженеру»-программисту выпадает сказочная удача – он едет в Париж по профсоюзной путевке; у него завязывается роман с прекрасной (советской) женщиной, который заканчивается ничем.

Непосредственный «французский» сюжет повести вводится через образ пивного бара «Рыгалето» – по контрасту с ним:

– Ну и грязища! – кротко возмущается пожилой мужичок, с виду командировочный (...)

– Не в Париже! – беззлобно отвечает ему человек с фиолетовым лицом.

И мне совершенно ясно, что “Париж” – последнее географическое название, чудом зацепившееся в его обезвреженных алкоголем мозгах.

– Да уж... – соглашается командировочный (...)

Надо ли объяснять, что ни тот ни другой в Париже никогда не были. Для них это просто **звучный символ, таинственное место вроде Беловодья или Шамболы, где люди существуют по иным, замечательным законам**, где пол в пивных настолько чист, что можно безбоязненно ставить чемодан, и где посетители никогда не допивают до дна, давая возможность лиловым бомжам поправиться и захорошеть.

А вот я в Париже был. Честное слово!

Обратим внимание на откровенно двусмысленное словосочетание «*поправиться и захорошеть*», то есть не только впасть в алкогольную эйфорию, но также излечиться от каких-то недугов (возможно, даже нравственных) и буквально стать хорошими.

Париж эстетически воплощается здесь как *сказочно-утопический символ инобытия (Беловодье, Шамбола)*, причем автор сразу же задает то, что станет стратегией всего текста: тему *превращения утопии в реальность (А вот я в Париже был)*. Связующим звеном между Москвой и Парижем оказывается *пивная*. Оставим в стороне ироническую символику этого образа – она прозрачна – и обратимся к тому, как Поляков реализует семантику перехода от СССР к Франции на языковом, лингвоэстетическом, уровне.

Повесть начинается с рассуждения о наименовании пивбара:

Наш пивной бар называется “Рыгалето”, хотя на самом деле он никак не называется, а просто на железной стене возле двери можно разобрать полустершуюся трафаретную надпись:

Павильон № 27

Часы работы: 10.00-20.00.

Перерыв с 13.00 до 14.00.

Выходной день – воскресенье.

(...) Павильон... Его сооружали прямо на моих глазах: варили из металлических труб и листового железа, а потом красили в ненавязчивый серый цвет. Но тогда никто и не догадывался, что это будет пивная! Думали, ну – вторсырье, ну – в лучшем случае, овощная палатка. Даже спорили на бутылку, но никто не выиграл, никому даже в голову не залетало: ПИВНОЙ ПАВИЛЬОН!

Пивная у Полякова – образ двойственный: сгусток российской действительности и одновременно – «островок Франции» среди советского быта. Она (пивная) *непредсказуемо* возникает, рождаясь

из *серости*, убогой ординарности позднесоветских реалий, вместо привычных и ожидаемых «вторсырья» или «овощной палатки» – как своеобразная обитель вольномыслия, которое провоцируется именно Францией: В “*Рыгалето*” можно услышать что угодно: (...) от парнокопытного мычания до искрометной полемики вокруг воззрений Пьера Тейяра де Шардена. Выбор француза Тейяра де Шардена, а не Лима де Фариа или Бердяева (которые тоже писали о проблемах эволюции), показателен.

Примечательно и название, которое посетители придумывают для безымянной пивной. Они изначально отказываются принимать официально-показушное *французское* наименование и заменяют его русскими:

Конечно, нашу пивную павильоном мы не называли никогда. Смешно! Сначала безыскусно именовали “*точкой*”, потом некоторое время – “*гадюшником*”, года полтора держалось название “У тети Клавы” – по имени уборщицы, одноглазой старушки, которая смело бросалась разнимать дерущихся с криком: “У тети Клавы не поозорешь!”.

Если французское название *павильон* отвергается потому, что выглядит неуместным – фальшивым и даже “*смешным*”, то русские наименования “*точка*” и “*гадюшник*” отвергаются по другим причинам – из-за их заурядности и невыразительности. Более удачным выглядит вариант “У тети Клавы”, потому что он так же “*национально двойствен*”, как и само заведение. Название порождено совершенно русской ситуацией, но остроумно подогнано под названия образцовых парижских ресторанов – например, “У *Максима*” (*Chez Maxim*).

Итак, посетители пивной отвергают ее первоначальную – семантически пустую, формальную – “французскую” коннотацию (*павильон*), но движутся – через неудачные русские – к *французскому же* смысловому ореолу. Этот вариант не окончателен, но более

удачен, потому что *интериоризован* – проведен через личный опыт завсегдаев пивбара, окрашен их добрыми чувствами.

Но окончательным вариантом оказалось “народно-этимологическое” “*Рыгалето*” (отметим и здесь типичный для всего текста **контаминационный характер этого названия: совмещение “иностранного” и “русского”**). Поляков мотивирует его следующим образом:

Но вот выявился один замечательный завсегдаятай – спившийся балерун из Большого театра. Интересно, что даже в совершенно пополамском состоянии он все равно ходил по-балетному – вывернув мыски. За дармовую кружку пива балерун охотно крутил фуэте и кричал при этом дурным голосом: “Р-риголетто-о-о!” Почему “Риголетто”, а не, допустим, “Корсар” или “Щелкунчик”, – никто не знал. Пивную начали называть “Риголетто”, потом “Рыгалето”, что, в общем-то, более соответствовало суровой общепитовской действительности. Сам балерун вскоре, весной, умер прямо на пороге нашей забегаловки, не дожив пяти минут до открытия, до 10.00, до реанимационной кружки пива. А название намертво (*sic!*) пристало к нашему железному павильону. Вспоминая того несчастного фуэтешника и видя, как все вокруг переименовывается вспять, я думаю о том, что не удастся оставить после себя такой прочный след в жизни.

«*Балерун*» сыграл роль «строительной жертвы»: он довел до завершения образ («имидж») этого заведения и *умер* – оттого запущенное им в обиход словечко «*Рыгалето*» оказалось наиболее жизнестойким. В этом фрагменте тоже встречаются галлицизмы, в том числе с элементом русификации (*балерун, фуэтешник*), которые выполняют роль аттракторов – элементов, которые в данном случае актуализуют «французский» фон повествования (вернее, концепт «Франция в советском контексте») – *особенно* за счет своего французско-русского облика.

Окончательное название пивбара, на первый взгляд, вызывает итальянские ассоциации, но поскольку опера Верди «Риголетто» написана на сюжет драмы В. Гюго «Король забавляется», то и здесь первоисточник названия оказывается французским.

Более того, эта череда переименований настраивает персонажей на возможную перспективу дальнейших поисков названия пивбара. Примечательна в этом отношении реакция жены героя на его появление после обмывания путевки всё в том же «Рыгалето».

– Картошки не было! – доложил я первым делом, так как с утра имел приказ купить пять килограммов

– А картошки в пивных никогда и не бывает! – пожалала плечами жена.

– Прости, я просто забыл... Мне сегодня на собрании... выделили путевку! (...)

– А куда ты едешь?

– В Париж!

– **Вы переименовали “Рыгалето” в “Париж”?** – предположила язвительная супруга моя Вера Геннадиевна.

Таким образом, в отличие от *бистро* – французских кафе с «русскими коннотациями», – «Рыгалето» – это зона советской действительности, пронизанная «флюидами» Франции – явными и скрытыми. К последним относятся грамматическая модель названия «У тети Клавы» и косвенная связь с пьесой Гюго. Эти скрытые галлицизмы функционально даже важнее явных: именно они свидетельствуют, что «дух Франции» проникает глубоко в ткань повествования (он существует независимо от того, ощущаем мы его или нет). «Рыгалето» даже официально уже с самого начала именуется на французский лад – павильоном, однако оно отвергается из-за его высокопарной неуместности и еще по одной причине: его посетителям не нужно изначально заданных и «официальных» ассоциаций с Францией. Люди сами, через свой личный опыт устанавливают эти

связи, которые благодаря этому становятся значимыми и дорогими для них. Неформальное название заведения ассоциативно связывается с Францией (через пьесу В. Гюго), его посетители спорят о Тейяре де Шардене, сравнивают московский пивбар с неизвестными им парижскими бистро и, наконец, сам Гуманков рассказывает о своей парижской любви, находясь в «Рыгалето» и обращаясь с повестью к воображаемому соседу. Экспансия явных и завуалированных галлицизмов постепенно захватывает пространство текста и подготавливает читателя к последующему перенесению во Францию в прямом смысле. «Рыгалето» оказывается своеобразным «окном в Париж».

Итак, экспозиция повести строится на комическом сближении советских и французских языковых и других элементов. Употребляемые автором галлицизмы русифицированы и в обычной речи малозаметны. Аккумулируя и обыгрывая их в тексте, Поляков пробуждает их изначальную инородность. Он выявляет, «кристаллизует» «растворенную» в российской реальности Францию, подготавливая читателя к настоящей встрече с ней.

Итак, мы пришли к очень важному выводу: мало отметить в художественном тексте сам факт употребления заимствованных слов (как, впрочем, любых значимых элементов текста) – нужно определить их *функцию*, установить, каким образом и для чего они использованы.

Приведу с этой целью выдержку из монографии Г. А. Гуковского: «Для характеристики светской петербургской культуры, сформировавшей Онегина, Пушкин не только скопляет варваризмы вообще, но варваризмы *особого состава*, дающие *отрицаемой, разоблачаемой им культуре еще и дополнительные, уточненные определения* (здесь и далее выделено мною – А. Ф.). Их в основном два. Во-первых, иноземная лексика I главы романа – вовсе не лексика какой-нибудь одной западной страны, а, наоборот, она составляет *смесь различных западных языков*. Тут и французские слова

(Madame, Monsieur, entrechat, бульвар, котлеты), и английские (roast-beef, beef-steak, Child-Harold) немецкое “васисдас”, и общеевропейские слова цивилизации (античные по происхождению) – гений, анекдоты, эпиграммы, и латинское vale. Это обстоятельство идеологически ответственно: если бы все или большинство варваризмов здесь происходили из одного языка, они могли бы говорить просто о влиянии одной национальной культуры на другую, например, французской на русскую. Французский язык, французская культура – это выражение истории французского народа. Если бы культура Онегина была в основе своей хоть и не русской, а, скажем, французской – это было бы не то, о чем хочет сказать Пушкин. ***В этом случае культура Онегина была бы подменена в национальном отношении, но не обязательно опустошена, обесмыслена. Она опиралась бы на творческую жизнь чужого народа, но народа, нации,*** то есть исторически закономерной реальности. Между тем, по Пушкину, культура Онегина, формирующая его характер в I главе, не опирается ни на какую народно-национальную реальность, и, следовательно, она иллюзорна, фиктивна, ложна (...). Эта культура не принадлежит никакому народу. В Париже, в Лондоне, в Мадриде она одинаково вненациональна. ***Это культура общеевропейского “света”, и она повсюду пуста, повсюду плодит лишних людей, повсюду губительна. Это культура дворянская, верхушечная, светская.*** Во всех столицах в “свете” говорят на одном языке, носят одинаковое платье, одинаково бездельничают. Эта культура также лишена национальных признаков, как монархи (тираны) всей Европы вовсе не имеют национальности (какова национальность людей, в течение столетий женившихся только на дочерях иноземных монархов, и в основе своей общественной функции – врагов своих народов?). Да ведь и ***дворянский “свет” недалеко ушел в этом отношении от своих монархов*** во всех странах, в том числе в России. “Немецкий” царь, немцы при дворе и на верхах власти, французы (Ришелье, де Рибас и др.), проходимцы всех стран, и

русские, забывшие о своей стране, таков высший слой в России. Итак, варваризмы I главы “Евгения Онегина” говорят о *принципиальной* всенародности космополитической культуры Онегина.

Во-вторых, иноземная лексика I главы романа вовсе не дает нам картины широкого разнообразия функций варваризмов в русском языке начала XIX века. Это далеко не всякие иностранные слова, а слова определенного смыслового и бытового характера, по преимуществу слова салонной, верхушечной, “светской” цивилизации. *Тут нет слов-терминов интернациональной науки*, кроме терминов, относящихся к поэзии (её приемлют светские гостиные) и относящихся к салонной моде на экономическую болтовню, *нет слов техники*, тоже западных или, вернее, интернациональных, *нет и* наиболее широко распространенного интернационального *словаря политики, словаря серьезных, жизненных, возвышенных интересов эпохи, её великих событий*; даже слово “деспот”, как бы случайно затесавшееся сюда, попадает в легкомысленно-шутливый, иронически-салонный контекст, переосмысляющий его и лишаящий его серьезного содержания (речь идет о “красе ногтей” и об обычаях хорошего светского тона).

Наряд светского щеголя, предметы роскоши, театральные утехы, моды, ресторanno-гастрономические тонкости, темы салонных разговоров – вот тот мир, тот круг впечатлений, который указан читателю подбором варваризмов I главы “Евгения Онегина”. Тональность стиля, определяющего ассоциативные комплексы текста, здесь выдвигает такие лексические лейтмотивы: кокетки, бульвар, брегет, лорнет, туалет, панталоны, фрак, жилет, боливар (модная шляпа, а не генерал-революционер), анекдоты, балет, актрисы, ложи, театр, *entrechat*, *dandy*, *madame*, *monsieur*, *roast-beef*, *beef-steak*, ананас, паркет и т. п. »¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Гуковский, Г. А. Изучение литературного произведения в школе : методологические очерки о методике [Электронный ресурс] / Г. А. Гуковский. – Режим доступа : http://www.scepsis.ru/library/id_2556.html.

Еще одним существенным пластом заимствований в различных сферах социальной коммуникации являются латинизмы. В научном стиле латинизмы, как правило, функционируют в роли терминов, в том числе номенклатуры наименований – живых существ, органов, минералов, заболеваний. В научных текстах они, особенно оформленные латиницей, производят впечатление докторальности, точности. Такие термины есть и в филологии: *singularia* и *pluralia tantum*, *verbum cordis* (внутренняя речь), *uvula* и т. д.

Строгие научные термины, введенные в художественный текст, могут транслитерироваться кириллицей:

– (...) Сейчас я вам... – Поискав в траве, он (*Дежкин – А. Ф.*) сорвал что-то. – Что это?

– **Плантаго!** – торжествуя, сказала Елена Владимировна.

– А какой **плантаго**? Подорожников много. **Майор, медиа...**

– Ну, это, конечно, не **медиа...**

– **Майор. Плантаго майор** (*подорожник большой – А. Ф.*).

Видите, черешок длинный и желобком.

В. Д. Дудинцев. Белые одежды

Кстати, в том же романе действует Стефан Игнатьевич Вонлярлярский – культурный цитолог, состоящий в демонстративно-скрытой оппозиции (такая тоже бывает) к лысенковщине. Он сохраняет нейтралитет по отношению и к ней, и к генетике, следит за белизной не столько «одежд», сколько рук (подобно Понтию Пилату) и, в частности, эпатирует невежественных коллег латинской (но не «вейсманистско-морганистской») терминологией не только биологического, но и общекультурного содержания: *персифляция* (антифразис), *детумесценция* (угасание), *резиньяция* (воздержание от замечаний), *амплификация* (расширение), *дефиниция* (определение) и т. п., а заодно и соблазнительными словами змия:

– **Эритис сикут дии, сциентес бонум эт малюм,** – сказал, кряхтя, Вонлярлярский.

- Переведите, пожалуйста, – попросила Лена.
- Станете яко боги – будете ведать добро и зло.

Впрочем, даже это может считаться крамолой в среде ученых, «критически» читающих «Шопенгаура», как доцент Ходеряхин (лысенковец):

– Я тут читал Шопенгаура (...) Критически, критически читал (...) у этого реакционного философа есть в одном месте... – продолжал Ходеряхин. – По-моему, подходяще. Кто хорошо мыслит, хорошо и излагает (...) И еще он говорит: непонятное сродни неосмысленному. Я к чему это? Сидел я как-то среди них. Среди вейсманистов-морганистов (...) По-моему, они сами не понимают, что говорят. **Кроссинговер... Реципроктность... Аллель...** Так и сыплют.

(Возможно, это заимствования из современных европейских языков – первые два могут быть англицизмами, но первооснова у них латинская.)

В этой связи следует сделать вполне тривиальное замечание, что использование сложной терминологии должно подчиняться принципу сообразности и соразмерности. Злоупотребление такой терминологией нередко сочетается с банальностью концепции, бессодержательностью или свидетельствует о неумении автора оптимально выражать свои мысли.

В «Белых одеждах» латинские наименования почти всегда дублируются русскими, не только для облегчения читателям понимания. В следующем, например, фрагменте это дублирование обладает психологически значимыми оттенками:

Это была мушка-дрозофила – знаменитый объект изучения у морганистов (...)

– Кажется, **дрозофила меланогастер**, – сказал Федор Иванович. – Правда, я не очень в этом...

– **Фруктовая мушка**, могла запросто с улицы прилететь, сейчас лето, – небрежно заметил Стригалева.

Федор Иванович – ревизор и «мичуринец» – не поддавливает здесь генетика Стригалева, как это выглядит на первый взгляд. Его слова – это своеобразный пароль, заявление одного культурного человека и настоящего ученого о желании «найти общий язык» с другим. Стригалев пока уходит от ответа. Но можно дать и другую, более интересную интерпретацию: в этом уходе есть зерно будущего сближения. Генетик и «мичуринец» обмениваются терминологией, принятой в кругах друг друга, они оба делают осторожный шаг навстречу друг другу.

В официально-деловом стиле латинизмы встречаются редко, разве что в медицинской документации.

Весьма богата история латинизмов, функционирующих в высокой поэзии, публицистике и разговорной речи. Вот что пишет об этом Ю. М. Лотман: «Знание латыни, обычное в среде воспитанников духовных семинарий, не входило в круг светского дворянского образования. Однако еще Радищев подчеркнул значение латинского языка для воспитания гражданских чувств (...) Латынь для разночинной интеллигенции XVIII – начала XIX вв. была таким же языком-паролем, как французский для дворянства. От Ломоносова, кричавшего в Академии одному из своих противников: “Ты де что за человек (...), говори со мною по латыне” (раз не можешь – значит, не ученый!), до Надеждина, уснащавшего свои статьи эпиграфами и цитатами на античных языках, с целью изъять литературную критику из сферы дворянского дилетантизма, протянулась единая нить ранней русской разночинной культуры (...) К 1820-м гг. знание латыни стало восприниматься как свидетельство “серьезного” образования в отличие от “светского”. Знание латинского языка было распространено среди декабристов»¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий / Ю. М. Лотман. – Л., 1983. – С. 130-131. Срав. это замечание о «крамольности» латыни с приведенными выше примерами из «Белых одежд», где латынь воспринимается как «тайный» («крамольный») язык генетиков.

На основе соотношения латинского языка с русским в поэзии может использоваться **парономазия** – скрытая (книга А. А. Ахматовой “Anno Domini”, где первое слово весьма прозрачно «рифмуется» с именем автора) и явная. Таков, например, эпиграф А. С. Пушкина ко II главе «Евгения Онегина»: “*O rus! (O деревня!) O Русь!*”: «двойной эпиграф создает каламбурное противоречие между традицией условно-литературного образа деревни и представлением о реальной русской деревне»¹⁹¹. Аналогичная, но откровенно игровая парономазия есть и у И. Кутика: “*O mores! O море!*”. Есть и *цветаевское* (в «Поэме Горы»):

Гора горевала о нашем горе:
Завтра! Не сразу! Когда над лбом –
Уже не **memento**, а просто – **море!**
Завтра, когда пойдем!
А вот у современной поэтессы Эллы Крыловой иной случай:
Существованье, в сущности, **мираж**,
а не **миракль**. Мир высосан из пальца.

То есть мир – призрак, а не чудо. Это не парономазия, а **паронимия**, хотя и контекстуальная, так как оба слова имеют общий исходный латинский корень.

А. М. Горький в «Жизни Клима Самгина» пишет о редакторе провинциальной газеты, питавшем слабость к расхожим латинским оборотам – таким, как *ab ovo, o tempora, o mores, dixi, testimonium paupertatis* (свидетельство о бедности, в данном случае – умственной) и прочее, излюбленное газетчиками. Россия – империя периода упадка – вводит в свою речь «осколки» другой империи.

Грецизмы в русском языке употребляются главным образом как термины (*архитектоника, атомная физика, архетип, гелиобиология, кибернетика, синергетика, кинематограф, космонавтика, криогеника, ноосфера, хронотон, экология, этногенез* и др.).

В 1990-х гг. в высокой поэзии происходит своеобразное возрождение классицизма – в том числе неоклассицизма XX в.: А. А.

¹⁹¹Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина “Евгений Онегин” : комментарий / Ю. М. Лотман. – Л., 1983. – С. 175.

Ахматовой, О. Э. Мандельштама или, например, С. В. Шервинского, как, например у *Евг. Кольчужкина*, автора следующих стихов:

*Памяти учителя,
Сергея Васильевича Шервинского*

Лиловый зной палит полынь,
Медовый вереск, дальний донник.
Шмеля военная латынь,
Дыханья колокольный дольник.
Мне будет снова голос дан,
И, тая в памяти лакунах,
Пеон ликующий **пеан**
Окликнет в **касталийских** струнах.
Анапест конницы мелькнет,
Бежит пехотный **дактиль** в страхе,
Амфибией из лона вод
Плывет **галера-амфибрахий**,
И, геральдических зверей
Яря пред схваткой, под сурдинку
На **ямб** разгневанный **хорей**
Готовит стрелы к поединку.
Я вывел строгие полки;
Ревнуют ветры флот к причалу,
И **рифм** призывные рожки
Готовы дать сигнал к началу.
В сетях **пифагорейских** числ
Судьба раскрылась как свобода.
Простегивает молний смысл
Сухую карту небосвода.
И в паутине смысловой
Зову на выучку **Арахну**.
Как в этой пляске грозовой
Найти утраченную **драхму**?
Как в кутерьме октав и квинт
Прервать в небытие паденье?
Но паутине **лабиринт**
Дарует третье измеренье.
Здесь дух на миг переведу,

Пока перо настигнет голос,
Пока о влажную звезду
В сердцах весло не расколосось,
Пока в притоне не сошлись
Размер с фонетикой земною,
И в **Эмпирее** не зажглись
Слова, непонятые мною.
На их возвышенный пожар
Свечой дочернею отвечу,
Но **Ариадны** кроткий дар
Ведет чудовищу навстречу,
И если путь не обагрят
Прозренья **рифмою** двойною,
Безумья призрак – черный **Крит** –
Как **парус** встанет за спиною.
Но я благословляю вас,
Арахны спутанные нити.
Покуда голос не угас, –
Томите, требуйте, ведите.
Мне только музыка – навек,
Как гончару – в небесной скрыне
Чернофигурный легкий бег
На вечностью согретой глине.

Далеко не все грецизмы, встречающиеся в этом стихотворении, старинны и экзотичны. Многие из них обыденны и незаметны, лишь в общем контексте они рельефно проступают и актуализуют семантический ореол благородной античности, напоминают о бессмертии высоких ценностей.

Такие грецизмы нередко употребляются для контраста с отвратительными образцами современного псевдоискусства:

Мудра, неотразима,
Дородна и светла,
Богиня **Мнемозина**
От **Зевса** понесла.
Рожала, не скудея,
Храня священный груз,

И вырастила девять
Неповторимых муз.

Кто с флейтою, кто с лирой,
Кто в маске игровой,
Они дарили миру
Красу и разум свой.
Они благоговейно
В заветный день и час
К Шекспиру и Эйнштейну
Входили, не стучась.
Повсюду поспевая
И с вечностью в ладу,
То в Болдине бывали,
То в Дантовом аду.
К Ахматовой вплывала
Подруга налегке,
Откинув покрывало
И с дудочкой в руке.

...Но времена другие,
И век-прелюбодей
Явил в обход богини
Побочных дочерей.
Внезапный жребий выпал
Скопленью новых муз.
Рекламы. Шоу. Клипы.
Низкопородный вкус.
Лихие переплеты
Прельстительно блестят.
Страшилки. Анекдоты.
Блудливый хит-парад.

Столетье быстро мчится,
Скрипит земная ось.
Античным чаровницам
Подвинуться пришлось.
Раскрученное ныне
На шумном вираже

Едва ли **Мнемозине**
Пришлось бы по душе.
Мы вынужденно терпим.
Утраченного жаль...
Урания! Эвтерпа!
Воспрянуть не пора ль?

Я. Хелемский

Мнемозина, Урания, Эвтерпа абсолютно несовместимы с *шоу, клипами, хит-парадом*, тем более *блудливым*. Автор создает контраст не только смысловой, но и языковой: греческие имена благородных муз противостоят низменным (низкопородным) антикультурным явлениям, многие из которых обозначаются англицизмами.

Для современного общественного сознания в большой степени характерна ориентация на американские социокультурные модели, поэтому в речевое употребление вошло много англицизмов, даже имеющих русские эквиваленты: *стагнация* (застой), *рэкет* (вымогательство), *маркетинг* (торговля), *конверсия* (преобразование), *имидж* (образ), *презентация* (представление)¹⁹² и т. п. Безвкусица и псевдокультурность этой лексики многократно высмеивалась юмористами – например:

Путаны. Рэкетеры. Рокеры.
На плеере – кассетный триллер.
Где киллер взял на мушку брокера
И долларов лишился дилер.

Я. Хелемский

Специфическая функция заимствованных слов – стилистическое повышение ранга слова, оттенок «респектабельности». Поэтому они могут выступать в роли **эвфемизмов**. Такова лексика сексуальной сферы: *интимные отношения, девушки без комплексов, спонсор* (богатый любовник), *селадон* и т. п.¹⁹³ Вот более интересный случай:

¹⁹² См.: Костомаров, В. Н. Языковой вкус эпохи / В. Н. Костомаров. – М., 1997. – С. 104.

¹⁹³ См.: Крысин, Л. П. Иноязычное слово в роли эвфемизма / Л. П. Крысин // Русский язык в школе. – 1998. – № 2.

Энрике было восемь лет всего,
когда его отец – лингвист и бабник
**(что по-испански мягче – “мухерьего”,
поскольку нет в испанском слова “баба”,
а только слово “женщина” – “мухер”)** –
расстался с его матерью, женился
на женщине, чей муж был не лингвист,
а дипломат, но тоже “мухерьего”,
и за торговца мебелью старинной,
как ни фатально, “мухерьего” тоже,
с отчаянья поспешно вышла мать.

Е. Евтушенко. Голубь в Сантьяго

Эвфемизм приходит на смену вульгаризму, не замещая его; а функционируя рядом с ним как реалия, элемент «местного колорита».

Иноязычные слова могут быть эвфемизмами и несексуального характера – например, «ябеда» – то есть жалоба – *корреспонденция* (в пьесе *А. М. Горького «Варвары»*), доносчик – *филер* (или каламбурный вариант – *Науходоносор*), «гадюшник» – *террариум* или *серпентарий* (о коллективе), рак – *канцер*; смерть – *летальный исход* или *финал*; биологические названия половых органов; слабоумие – *клиника* (синекдоха). Г. Зюганов о Б. Ельцине в связи со смещением Степашина: *Это уже клиника*.

Иноязычные слова могут иметь «облагораживающую» функцию даже в тех случаях, когда они не заменяют никакого русского наименования с «предосудительной» семантикой. Приведем весьма обширный фрагмент из повести *И. Ильфа и Е. Петрова «Светлая личность»*:

Госпапиросник в полотняном переднике стоял на Тимирязевской площади в столбах солнечного света и жмурился на свой стеклянный ларек. На боку папиросника висел горчичного цвета фанерный ящичек с двумя надписями. Первая, прозаическая – была кратка: “Ящик для жалоб”. Вторая была в стихах:

Остановитесь, потребители!

Жалобу на этого папиросника опустить не хотите ли?

В Пищеславе чрезвычайно заботились о благополучии граждан.

Иноязычные слова бывают и дисфемизмами например, «дрянь» (бездарное произведение) – *порнография*; «показуха» – *эксгибиционизм* (особенно о фарисействе – демонстративной религиозности).

У какого-нибудь неприглядного явления могут быть иноязычные наименования, из которых лишь одно эвфемистично – причем по отношению не только к денотату, но и ко второму названию:

Татьяна. Шишкину не понравилось, что Прохоров **антисемит** (...)

Петр. Ну, да! Тебе это нравится. Ты же совершенно лишен чувства уважения к чужим взглядам ... Дикая люди! (*реплика обращена не к Татьяне – А. Ф.*)

Нил. Постой! Ты сам-то разве склонен **юдофоба** уважать?

А. М. Горький. Мещане

Антисемит и *юдофоб* – не просто синонимичные иноязычные слова. Первое из них более «пристойно», второе – резко и откровенно.

Наконец, иноязычные слова бывают псевдоэвфемизмами, как в песне талантливой барда *А. Непомнящего «Автостопная 2»*:

Патронов нет. **Макабры** с косами стоят.

Смеются молча, и во тьме костями трясут.

Непомнящий иронически обыгрывает знаменитую фразу из «Неуловимых мстителей» (и, впрочем, не менее знаменитой песни «Любэ») *Мертвые с косами стоят. Макабров*, по-видимому, следует понимать как русский аналог (грамматическую кальку) *мертвых*, то есть субстантивированного прилагательного (в роли чистого существительного уместнее было бы слово *кадавры – мертвецы*). Иностранное слово в данном случае, разумеется, употреблено не из

«суеверия» – вместо более «откровенного» русского. Галлицизм предельно заостряет и без того гротескный образ, иностранное звучание подчеркивает его уродство и безжизненность.

Иноязычные слова могут использоваться в качестве не только эвфемизмов, но и приближаться к **дисфемизмам** – о «Ромео и Джульетте»: *Вы помните эту пьеску, Ильич? Вы ее интерпретировали на сцене нашего театра (Н. Коляда. Курица).* Это говорит провинциальная актриса – циничная, талантливая, знающая себе цену и безгранично презирующая свой захолустный театр и всё, что с ним связано. Ее ироническое замечание адресовано бездарному и претенциозному главному режиссеру. Мы не знаем, как он «интерпретировал» «Ромео и Джульетту», но не заблуждаемся на этот счет.

Кроме того, иноязычные синонимы русских слов придают обозначаемому понятию респектабельность, повышают его ранг. Но возможна и противоположная ситуация. Бывают времена, когда человек, употребляющий иностранные слова, внушает подозрение, – например, 1930-е гг. Так, в повести *И. Ю. Зверева «Защитник Седов»*, действие которой происходит в годы сталинских массовых репрессий, неоднократно сопоставляются слова *адвокат* и *защитник*. Предпочтение оказывается второму – еще и потому, что в слове *защитник* раскрываются личность главного героя и его отношение к профессии в эпоху произвола.

Приведу еще один интересный пример использования заимствованных слов в структуре явления, которое я называю **косвенной пейоративностью**, то есть переадресованием бранной лексики. За последние 10-15 лет значительная часть СМИ деградировала и утратила приличия, но осталась и журналистика, уважающая свой профессиональный кодекс. Эта последняя не может позволить себе откровенные оскорбления противника, но ее авторы не в состоянии заставить себя быть «политкорректными», вести полемику «цивилизованно», тем более – «уважать» оппонента.

Следует признать: в своем презрении к врагам эти журналисты совершенно правы. Им нельзя копировать манеру бульварной прессы, которая обзывает противников как угодно, не стесняясь в выражениях. Зато эти авторы позволяют себе цитировать чужую брань и с видимым удовольствием выражают согласие с ней. Это позволяет им откровенно, без лицемерия выразить свою позицию и соблюсти респектабельность. Так, в статье *А. Н. Тарасова «Гигант и пигмеи»* – по поводу помещенной в журнале «ОМ» статьи М. Новикова о Че Геваре – подробно цитируется интернетовский отклик на последнюю – *«Такая тема, как Че, журналу “ОМ” не по уму»*, подписанный Антонио Нубаррон Тремендо. Затем Тарасов комментирует его:

Такие вот сильные эмоции могут вызывать безграмотные и безответственные “омовские” тексты у экспрессивного латиноамериканца, случайно наткнувшегося в Интернете на “творчество” наших журналистов из буржуазного молодежного журнала. Позволю себе перевести некоторые выражения, употребленные А. Нубарроном. **“Tachos”** значит “дефективные”. **“Sato”** перевести сложнее: в данном случае это емкое слово объединяет в себе понятия “невежда”, “недоумок”, “щенок”, “шавка”. На Кубе **“sato”** называют самую захудалую и паршивую беспородную бродячую собаку. В некоторых странах Карибского бассейна **“sato”** значит “необразованный”, “неграмотный”, “неумный”, “невежественный”. **“Marikon de enano”** перевести полностью, не покушаясь на приличия, уже невозможно. Скажу только, что **“enano”** означает “карлик”. **Но пафос и возмущение А. Нубаррона я разделяю полностью (СМ. – 2000. – № 11. – С. 90-91).**

В последние 20 лет в русском языке активизировалась тенденция к использованию восточных слов (ориентализмов) – тюркского и арабского происхождения. Расхожие слова известны всем: душман, моджахед, джихад, ваххабит, шахид и др. Первые два слова были распространены уже в 1980-е гг., следующие два –

в 1990-е, а слова *шахид* и *шахидка* считались редкими еще в 2001-2002 гг., но вскоре вошли в употребление.

Серьезные публицисты глубоко изучают сложные политические, исторические проблемы. Их лексикон заметно отличается от языка дилетантов – прежде всего многослойностью. Так, упомянутый А. Н. Тарасов в статье «Революция и джихад» (СМ. – 2002. – № 12) использует самые разнообразные тюркизмы и арабизмы:

– **широко распространенные, общеизвестные**, понятные большинству читателей – даже неподготовленных: «иранские левые опрометчиво закрыли глаза на реакционный, мистический, ненаучный и параноидальный характер фундаменталистской идеологии, которую навязывал своим последователям **аятолла Хомейни**»; «Нури был учеником Баба, **шиитского** повстанца и религиозного реформатора, который провозгласил **Коран** и **шариат** устаревшими»; «20 марта 1963 года **имам** выступал перед огромной толпой в кумской **мечети** Азам. Он напомнил всем, что раньше советниками иранских **шахов** были улемы»; «До 11 сентября в мире западных левых был, кажется, всего один человек, проповедовавший **ислам** и **джихад** – американский анархист Питер Л. Уилсон, предпочитающий писать под псевдонимом Хаким-Бей. Но Хаким-Бей – человек *безответственный*: накурится **гашиша** – и пишет, что бог на душу положит; (...) съездит в Иран – назовется **суфием**; никакими организациями он не руководит, никаких вооруженных последователей у него нет»;

– **экзотические, редкие ориентализмы**, свидетельствующие о профессионализме автора: «“Еврейско-бехаитский заговор” звучит, пожалуй, еще страшнее, чем “жидо-масонский”, – поскольку о **бехаитах** вообще мало кто знает. Что такое **бехаизм**? Это “малая мировая религия”, возникшая в середине XIX века среди последователей Мирзы Хусейна Али Нури (...). Нури был учеником Баба, шиитского повстанца и религиозного реформатора, который провозгласил Коран и шариат устаревшими и написал взамен книгу “**Беян**”. Последователей Баба называли **бабидами**»; «всеобщая

грамотность грозит подорвать уважение к **улемам** (исламским богословам)»; «Фундаменталист Саад-ад-Дин Алями, посаженный на свой пост израильской администрацией, прославился, между прочим, и другим интересным заявлением, а именно, **фетвой** (официальным разъяснением, обязательным для верующего)»; «самые отсталые слои населения, традиционно связанные обязательствами верности своим вождям, феодалам и религиозным лидерам (**пирам**)»; «С. Моджадидди, например, происходил из семьи **хазратов** (то есть прямых потомков пророка Мухаммеда)»;

– особый лексический (терминологический) слой статьи составляют **названия политических организаций**: *ФАТХ, ХАМАС, “Хезболла”, ТУДЕ*; в том числе очень редкие: «С *“Моджахедин-э Халк”* и *“Федаин-э Халк”* справиться было труднее, чем с ТУДЕ, — это были организации городских партизан»; исламские «консерваторы были объединены в созданное еще в 1950-е годы общество *“Ходжатиэ”*»; «пакистанская фундаменталистская организация *“Джамаат-и ислами”*» и др.

Маргинальная лексика (арго, жаргон, сленг)

Прежде всего, автор этих строк категорически отказывается признавать вышеназванные лексические единицы полноценными словами. Я буду называть их только лексемами (то есть единицами лексического уровня), но не словами.

Итак, оговорим различия между ними. **Арго** – это воровской «язык», **жаргон** – профессиональная некодифицированная (то есть не узаконенная, не литературная) речь. К **сленгу** относятся социолекты непрофессионального характера – например, молодежная, студенческая, солдатская речь (то есть такая, в которой не учитывается профессиональная специфика: имеются в виду студенты любых факультетов, военнослужащие любых специальностей и т. п.).

Границы между ними весьма условны. Арготизмы могут отрываться от криминальной среды, меняя при этом свои значения или

смысловые оттенки. В этом случае они превращаются в сленг. Например, лексема *беспредел* в криминальном мире означает полный уголовный произвол, не сдерживаемый вообще ничем – даже воровскими «понятиями»¹⁹⁴. Когда эту лексему начинают употреблять обыкновенные законопослушные люди по отношению к своему быту, она становится сленгизмом и принимает значение «крайняя степень беззакония, беспорядка», а, например, в «Толковом словаре русского языка» С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой дается с пометой «разг». Для речи студентов она не характерна (хотя никто не запрещает студентам сетовать на «беспредел» преподавателей), зато они употребляют данную лексему в значении «функция предела в математике» – например: *контрольная по беспределам* («Словарь современного молодежного жаргона» М. А. Грачева; с пометой «студ.»; другого значения нет). В последнем случае лексема *беспредел* является жаргонизмом.

Связь маргинальных лексем с временем проявляется в их семантической изменчивости. Некоторые из них появляются, некоторые становятся архаизмами. Так, если взять жаргонизм *лабух* и сленгизм *гурла*, типичные для 1960-х гг., то сейчас первый из них встречается редко, а второй фактически вышел из употребления.

Иногда они возникают путем семантической деривации, то есть у обыкновенных слов развиваются специфические значения, делающие их сленгизмами или жаргонизмами. Приведем примеры из словаря М. А. Грачева:

инвалид – неопытный компьютерный пользователь (он же – *чайник*);

¹⁹⁴ «**Беспредел** – действия, переходящие всякие рамки писаных и неписаных законов. Изначально слово использовалось исключительно в криминальной субкультуре. В воровском жаргоне под беспределом понималось грубое нарушение “воровских понятий”. Понятие получило распространение в массовой культуре (в основном стран бывшего СССР) с начала 90-х годов. Слово стало общеупотребительным после публикации в журнале “Огонёк” в 1988 году очерка Леонида Никитинского “Беспредел” о бунте в колонии под Ригой. Как утверждает Леонид Никитинский, в заголовок очерка в журнале “Огонек” в 1988 году его вынес в то время редактор отдела Валентин Юмашев» (Беспредел // Википедия : свободная энциклопедия. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki>).

крыса – компьютерная «мышь» (манипулятор) отечественного производства;

коммунист – представитель молодежной неформальной группировки, поддерживавшей «перестройку»;

кентавр – конный милиционер;

клавиш – компьютерная клавиатура;

лохнесское (чудовище) – умственно неполноценная личность, некрасивый человек;

морфий – морфемный анализ;

шушера – особа женского пола, злоупотребляющая косметикой.

А вот примеры перехода арготизмов в сленгизмы и жаргонизмы¹⁹⁵ – из того же словаря:

кича (жарг.) – гауптвахта (в арго – тюрьма; соответственно жаргонизма *зек* – солдат на гауптвахте; в арго – заключенный);

крыса (сленг.) – плохая девушка, с точки зрения хулиганствующей молодежи (в арго – тот, кто ворует у своих);

мужик (сленг.) – неприметный солдат (в арго – представитель основной касты заключенных);

чухан (сленг.) – подросток, не входящий в хулиганскую группировку (в арго – представитель низшей уголовной касты);

шарага (сленг.) – ПТУ и, напротив – вуз, а также молодежная компания (в арго – место работы, где можно бездельничать).

Типичны в этом отношении слова *мастодонты* и *монстры* (употребляемые, как правило, во множественном числе) в значениях «гиганты» и «корифеи». Для таких переосмысленных лексем даже задуман «Словарь семантических новаций»¹⁹⁶. Лексема *мастодонты* употребляется, как правило, с оттенком чего-то архаичного, отжившего, хотя еще живого: *Остались, конечно, мастодонты типа*

¹⁹⁵ Автор словаря их не дифференцирует, для него все эти лексемы – жаргонизмы. В скобках он дает параллели из арго. В некоторых случаях я для удобства даю сокращенные определения, не расходящиеся с дефинициями М. А. Грачева.

¹⁹⁶ Здесь и далее см.: Головина, Э. Д. Как *монстры* заменили *мастодонтов* / Э. Д. Головина // Русская речь. – 2002. – № 1. – С. 123-124

Маркеса или Фаулза, того же Астафьева... (Независимая газета. – 1999. – № 21), но этот смысл не обязателен: (Голос Алсу), по словам **мастодонта** нашей эстрады Льва Лещенко, чем-то напомнил ему голос *Анны Герман* (Всем. – 1999. – № 16)¹⁹⁷ – в последнем случае *мастодонт* означает еще и «ветеран».

Эпитет *монстры* имеет значения «кумиры», «корифеи», но так называют еще и огромные, и, как правило, ведущие себя хищнически по отношению к другим, организации: *Его* (Спилберга) *не удовлетворили самые лучшие условия, предлагавшиеся студиями-монстрами* (АиФ. – 1999. – № 8); Телеканал СТС занял четвертое место, пропустив вперед только общенациональных “**монстров**” ОРТ, РТР и НТВ! (АиФ. – 2001. – № 18); Программе “Изумрудный город” пришлось состязаться с работами таких **монстров телевидения**, как “ТВ-6 Москва” (Киров вечерний. – 1999. – № 18); Сегодня в нашем политическом пространстве возвращаются **три крупных конгломерата, три монстра** (АиФ. – 1999. – № 45); А не так давно “SONY” вторглась и на рынок компьютерных технологий, изрядно потеснив таких **монстров**, как IBM и MICROSOFT (Киров вечерний. – 1997. – № 40) и др. Мастодонтами они не называются, поскольку мастодонты не были хищниками.

От себя добавлю, что эти эпитеты поддерживаются массовым увлечением общества вымершими животными, из которых предпочтение отдается *монстрам*, то есть динозаврам. *Мастодонты* – животные кайнозойской («нашей») эры, «современники» человека – менее экзотичны и, следовательно, менее «интересны».

Связь жаргонизмов и сленгизмов с временем проявляется в семантических особенностях.

Эпоху обозначает не только употребление определенных лексем, но и характер их функционирования. Сами по себе они могут существовать века без изменений, но иногда меняют сферу своего употребления – например, расширяют ее. Так, арготизмы *клевый* и *на*

¹⁹⁷ Для таких сравнений нужно совершенно забыть голос *Анны Герман*.

стреме (вернее, *на стрему*) встречаются у В. В. Крестовского в «Петербургских трущобах» при передаче блатных разговоров. В середине XX. в. они активно функционируют как сленгизмы «стиляг». В 1970-80-е гг. подобные лексемы используются в речи людей из самых разных социальных слоев, но, по-видимому, с различными стилистическими обертонами: в молодежной субкультуре это экспрессымы – самодостаточные или эпатажные; другие люди, даже вполне консервативные, произносили подобные лексемы с ироническим оттенком, как правило, после очередного показа «милицейских» сериалов, вносящих разнообразие в жизнь обывателей. Но до конца 1980-х гг. жаргон (включая арг) и сленг играли в официальном искусстве маргинальную, декоративную роль и употреблялись дозированно. «Химики говорят, что грязь – это вещество не на своем месте (масляная краска на рукаве пиджака, чернозем на паркете). Пока молодежный сленг используется молодыми людьми, когда они общаются между собой в непринужденной, неофициальной обстановке, никакого “загрязнения” не происходит. То же касается и языка художественной литературы, когда сленгизмы входят в него как элемент речевой маски персонажа»¹⁹⁸. Я всё-таки отказываюсь считать, что существуют контексты, в которых сленг и тому подобное не лексика не загрязняет человеческой речи и сознания, что они уместны, тем более необходимы, хоть в каких-то контекстах. Грязь имеет тенденцию к агрессивному распространению за пределы таких – якобы органичных для нее – контекстов.

Маргинальные лексические слои употребляются в художественных текстах для создания колорита – в том числе эпохи:

Вселенский хай изобрели уже давно. Это была высшая и чудовищная форма гимназических бунтов. Вселенский хай объявлялся прежде всего лишь в крайних случаях, когда все иные методы борьбы с начальством оказывались бесплодными. При мне в

¹⁹⁸ Береговская, Э. М. Молодежный сленг : формирование и функционирование / Э. М. Береговская // Вопросы языкознания. – 1996. – № 3. – С. 40-41.

гимназии он еще ни разу не проводился. Лишь изустные гимназические легенды хранили память о последнем вселенском хае. Он произошел в 1912 году, когда исключили из гимназии трех инициаторов расправы с директорским швейцаром. Швейцар **фискалил** на учеников; его расстреляли тухлыми яйцами.

Итак, **троглодиты** решили объявить Великий всеобщий вселенский хай. Командовал хаем Биндюг. Он пришел в класс немного озабоченный, но спокойный. Школа в это утро застыла в недобром благочинии. Никто не громыхал на пианино “**собачьей польки**”, никто не боролся, никто не состязался в “**гляделки**”. После звонка бурный всегда коридор сразу иссяк. По его непривычно безлюдному руслу прошли недоумевающие педагоги. Тишина встретила их в классе.

Л. Кассиль. Кондуит и Швамбраня

Дозы стилизационного использования маргинальной лексики может быть разными. Иногда она лишь обозначает определенную среду, сферу человеческой деятельности:

Я подумал тогда, что ему (*корреспонденту газеты – А. Ф.*) интересно будет узнать про аферистов, про разных **фармазонщиков**, шулеров и **трилистников**, и сейчас же достал из шкафа альбом со снимками. Но он на снимки даже не взглянул, сказал небрежно:

– Я, было бы вам известно, не Цезарь Ломброзо. Меня физиономии абсолютно не интересуют.

П. Нилин. Жестокость

Автор не намерен сосредоточиваться на излишних подробностях розыскного дела и сигнализирует об этом с самого начала: две специфических лексемы – *фармазонщики* и *трилистники* – чередуются у него с общеупотребительными литературными словами – *аферисты* и *шулеры*. Арготизмы упоминаются бегло, и это как будто подготавливает признание корреспондента в отсутствии всякого интереса к уголовной специфике: она не актуальна и для рассказчика. Итак, арготизмы употребляются здесь с парадоксальной

целью: не для создания «колорита», а для декларации отказа широко пользоваться им¹⁹⁹.

До тех пор в нашей культуре преобладала «романтическая» парадигма отношения к уголовному миру, который воспринимался как «параллельная реальность» – экзотическая и нецивилизованная (срав. с формулой А. Дюма «могикане Парижа»). Напоминаем, что романтизм основывается на принципе двоемирия. Рудименты его можно найти в мемуарах историка и социолога Л. Клейна, опубликовавшего их в 1989-90 гг. в журнале «Нева» под псевдонимом «Лев Самойлов». В отличие от большинства «перестроечных» публицистов, писавших на эту тему, Самойлов видит в уголовном мире не воспроизведение стереотипов «тоталитарного общества» (вернее, авторитарного²⁰⁰), а социальный регресс – обращение в «первобытное» состояние.

Об употреблении сленга в любой коммуникативной сфере (кроме научной – как объекта изучения) автор этих строк недвусмысленно высказался в одном из своих учебный пособий: это социолект закомплексованных и неумно фрондирующих людей, не уважающих себя.

Имена людей

Обсуждение маргинальной лексики мы заканчиваем, но тема уважения, в том числе самоуважения, далеко не исчерпана. А ведь именно этим фактором определяется общественное самосознание, в конечном итоге – вся социальная стилистика. В эпоху «перестройки», например, изменилась форма официальных наименований, произошел переход к неполным вариантам имен – в этом «демократизме»

¹⁹⁹ Речь идет не о полном отказе. Далее в романе встречается еще один фрагмент: *В городах в это зимнее время озоровали чаще мелкие шайки и одиночки, так называемые щипачи, а также разные домушники, скокари, очкарики, фармазоны, прихватчики и тому подобная шпана.* Этим автор ограничивается.

²⁰⁰ Одно из заблуждений, существующих до сих пор, состоит в том, что малограмотные политологи и конъюнктурные публицисты именуют послесталинское общество «тоталитарным». Об этом см.: Арендт, Х. Истоки тоталитаризма / Х. Арендт. – М., 1996, включая предисловие Ю. Н. Давыдова к нему.

проявилось падение уважения к человеческой личности вообще и к общественным деятелям, «публичным фигурам», в частности. Ю. М. Поляков иронически изображает этот процесс в романе «Козленок в молоке», главный герой которого занимается мелкой литературной халтурой, в том числе сочинением рифмованных приветствий:

Реет над нами победное знамя,
И словно клятва, доносится клич:
Мы счастливы жить в одно время с вами,
Дорогой Леонид Ильич!

Впоследствии он заменил адресата на Михаила Сергеевича, но идеолог, принимавший приветствие в качестве цензора, потребовал переделки с учетом новых реалий. *Пришлось напрячься:*

Свежими ветрами вздыблено знамя.
Клич перестройки нам дорог и мил:
Мы счастливы жить в одно время с вами,
Дорогой **Горбачев Михаил!**

Этикетная неполнота имени должна была подчеркивать «прирожденный демократизм» «руководителя нового типа». Но если учесть, что и автор романа, и главный персонаж презируют Горбачева, то фамильярный вариант имени в данном случае оказывается своеобразной синекдохой, эмблемой «перестройки». «Великие преобразования» свелись к мелочным формальным изменениям, общество не раскрепостилось духовно, зато (воспользуемся выражением А. Миллера) произошел «взрыв хамства».

На исходе 1980-х гг. чрезвычайно агрессивный публицист *Карем Раиш* в статье, которая, по иронии судьбы, называлась «*Армия и культура*», возмущенно писал:

Нелепо называть человека из (!) англосаксонского мира по имени и отчеству, как дико русских мужчину или женщину называть одним (*в каком смысле? – А. Ф.*) именем. И не надо нас насильно к этому приучать, как бы ни старались “Московские новости” быть

западнее, чем сами **западники**. Но мы не примиримся с их **“Михаил Горбачев”**, для нас он всегда Михаил Сергеевич.

Те, кого Раш именует «западниками», на самом деле называются иностранцами. Настоящие западники – это *русские* сотрудники «Московских новостей». Остается непонятным с чьим *«Михаилом Горбачевым»* «мы» никогда не согласимся – «западников» или «Московских новостей». И кто такие «мы». Грамматику автора оставляем без комментариев. Далее Раш, как бы следуя совету Станислава Ежи Леца доводить вещи до абсурда («Пусть узнают своего родителя»), требует запретить космонавтам называть друг друга по имени, *«ибо космонавт, герой не может никогда и ни при каких (? – А. Ф.) обстоятельствах быть ни Колей, ни Васей, ни Юрой, а Юрием Алексеевичем, коль речь заходит о Гагарине»*.

Выступив столь экспансивно в защиту человеческого достоинства и уважения к личности, Раш демонстрирует высокие образы последнего: *«При профсоюзах существует Центральная комиссия по шефству работников культуры и искусства над личным составом Вооруженных Сил СССР. Долгие годы ее возглавляла артистка Гоголева, теперь – Чурсина»*. Вероятно, имени с отчеством заслуживают в его глазах только Горбачев и космонавты. У Раша есть еще много интересного, и его обширная по объему публицистика удобна для использования на занятиях по стилистике и культуре речи – в качестве отрицательного примера²⁰¹. Кстати, имена этих актрис – Елена Николаевна Гоголева и Людмила Алексеевна Чурсина.

Добавим, что Раш в одном отношении оказался прав: сокращенное именование политиков, утвердившееся за последние 10 лет даже в официальном стиле, хотя и не во всех жанрах, свидетельствует о падении авторитета политических деятелей в глазах общества. Когда СМИ попытались произвести аналогичную

²⁰¹ Кстати, для стилистики негативный материал имеет важное значение – см., например: Бельчиков, Ю. А. Стилистика и культура речи / Ю. А. Бельчиков. – М., 1999. – С. 50 и далее.

операцию под именами классиков искусства, «успеха» не последовало. Такие формы, как *Александр Пушкин*, *Федор Достоевский*, *Илья Репин* и т. п., у нас не привились.

Ярким хроникальным значением обладают **соционимы** (общественные наименования) – *крестьянин*, *колхозник*, *фермер*, *гражданин*, *товарищ*, *господин* и проч. Комментировать их стилистическое содержание излишне. Все понимают, когда, например, слово *господа* звучит фарисейски, когда – саркастически, когда произносится с отвращением, когда – с горькой иронией. Например:

– Ну, сделайте кто-нибудь что-нибудь, господа... – беспомощно воззвал выступавший, и это неуместное здесь “**господа**” донеслось до Саши, и даже заставило бы его улыбнуться, если бы он не кричал хрипло, неустанно и до холода в зубах: – Мы ненавидим правительство!

(З. Прилепин. *Санькя*)

Стилистически релевантной бывает и **топонимика**. Например, люди часто очень болезненно реагируют на переименование городов, улиц и т. п. – вплоть до фрондерского отказа употреблять (чаще в неофициальной речи) «кощунственные» названия. Например, З. Гиппиус на переименование северной столицы откликнулась инвективой, которую так и назвала: «*Петроград*» – заключив отвратительное для нее слово в кавычки:

Кто посягнул на детище Петрово?
Кто совершенное творенье рук
Смел оскорбить, отняв хотя бы слово,
Смел изменить хотя б единый звук? (...)
Изменникам измены не позорны.
Придет отмщению своя пора...
Но стыдно тем, кто, весело-покорны,
С предателями предали Петра²⁰².

²⁰²Это замечание заслуживает пояснения. Город Санкт-Петербург был назван в честь апостола Петра, но это никого не вводило в заблуждение (например, в стихотворении К. С. Аксакова «Петру»:

Чему **бездарное** в вас сердце радо?
Славянщине убогой? Иль тому,
Что к «Петрограду» рифм гулящих стадо
Крикливо льнет, как будто к своему?
Но близок день – и возгремят перуны²⁰³ ...
На помощь, Медный Вождь, скорей, скорей!
Восстанет он, всё тот же, бледный, юный,
Всё тот же – в ризе девственных ночей,
Во влажном визге ветреных раздолий
И в белоперистости вешних пург, –
Созданье революционной воли –
Прекрасно-страшный Петербург!²⁰⁴

Гиппиус излагает свое отношение к проблеме в духе имяславской доктрины: слово – сакрально, это не знак, а божественная энергия, поэтому имена не случайны и не подлежат замене. Однако, при всей своей «эзотеричности», Гиппиус оказалась неудачной Сивиллой. Через 10 лет после ее прорицания, когда «перуны» революции уже давно отгремели, ненавистный ей «Петроград» был заменен... на *Ленинград*. И сейчас, когда город официально именуется Санкт-Петербургом, фальшь этой помпезной номинации раздражает многих граждан. И вот уже А. Солженицын говорит режиссеру А. Сокурову (в фильме «Узел»), что по-настоящему город должен называться Петроградом. Итак, Гиппиус

Ты граду дал свое название,
Лишь о тебе гласит оно,
И – добровольное сознание –
На чуждом языке дано).

Когда город был переименован в Петроград, «очевидно, что смысл названия при этом переименовании был изменен – город стал именоваться уже не в честь святого, а по имени самого императора» (Поспелов, Е. М. Историко-топонимический словарь России. Досоветский период / Е. М. Поспелов. – М., 1999. – С. 162). Последнее утверждение правдоподобно, однако стихи Аксакова и Гиппиус с ним не согласуются – хотя и вовсе не опровергают его.

²⁰³ Выражение *возгремят перуны*, по мнению З. Гиппиус, не относится к вышеупомянутой «убогой славянщине».

²⁰⁴ Эти анафемы в духе Евдокии Лопухиной («Петербургу быть пусту»; напоминаю, что Евдокия Лопухина – жена Петра I) производят тем большее впечатление, что пятью годами ранее Гиппиус проклинала именно *Петербург* (в одноименном стихотворении) и пророчествовала о его гибели.

против Петрограда за Санкт-Петербург, Солженицын – против Санкт-Петербурга за Петроград²⁰⁵.

Признавать или не признавать то или иное название города – дело вкуса и убеждений конкретного человека, но все-таки следует считаться с собственной историей. Город может называться Волгоградом, но в истории были оборона *Царицына* и *Сталинградская* битва. И не было никакой *Санкт-Петербургской* блокады. Поэтому весьма неэлегантно выглядят люди, которые демонстративно именуют Санкт-Петербургом то, что называлось Ленинградом (то есть то, что, в сущности, было *другим городом*). В этом показном пренебрежении к подлинным реалиям трудно усмотреть патриотизм и гражданственность. Например, В. Ф. Ходасевич в своих мемуарах о М. Горьком именуется данный город только Петербургом – причем когда речь идет даже о 1921 г.

Переименования «города на Неве» – «это вопрос социальный, вопрос наличия социального смысла в имени города, тогда как сама история с переименованием – часть политических манипуляций того времени, когда страна “голосовала” за смену режима. Дело не в том политическом противостоянии Санкт-Петербурга и Ленинграда, которое задавалось и задается извне, а в том, что имена “Ленинград” и “ленинградцы” имеют однозначный, явный и внятный социальный смысл, смысловую наполненность. В то время как понятия “Санкт-Петербург”, “петербуржцы”, “питерцы” – проблематичны и проблематизированы. Когда мы говорим «Санкт-Петербург» – о каком городе речь? О каком историческом периоде?»²⁰⁶.

Приведу без комментариев еще несколько цитат из этой содержательной статьи:

²⁰⁵ Солженицын, впрочем, не удовлетворен и этим названием. Он предлагал такие варианты, как *Свято-Петроград* и *Невоград* (см.: Поспелов, Е. М. Историко-топонимический словарь России. Досоветский период / Е. М. Поспелов. – М., 1999. – С. 162).

²⁰⁶ Рабжаева, М.. В поисках петербургской идентичности / М. Рабжаева, В. Семенов // Свободная мысль-XXI. – 2002. – № 11. – С. 14.

«Петербург строился, осуществлялся и существовал (этот изначально заданный импульс жив и доныне) как имперский город. Именно державный аспект неизменно подчеркивался в русской литературе уже с XVIII века. Но изначально при этом не шла речь ни о какой петербургской региональной идентичности или хотя бы региональной особенности города. Начало осознания/рефлексии особенности Петербурга пришлось на середину XIX века, когда в рамках создания массовой литературы и публицистики, точнее, социальной беллетристики, происходила рефлексия повседневности Петербурга и петербургской “непарадной” жизни масс, горожан, плебса, а не аристократии. С рубежа 1830-1840-х годов появляются статьи-зарисовки, альманахи, сборники, в том числе и знаменитая “Физиология Петербурга” (1845). Редактора этого альманаха Н. А. Некрасова и его соратников обвиняли в намеренном и буквальном “очернении” города: “Неужели в Петербурге... нет прекрасных зданий, изящных вещей, лиц и предметов, ...это не физиология Петербурга, а физиология петербургской черни...”. И прежде в русской литературе существовали тексты, обозначавшие эту тему разрыва массового, маленького человека и имперского города (“Медный всадник” и “Пиковая Дама” А. С. Пушкина, “Невский проспект” Н. Гоголя); но только с 1840-х, после некрасовского сборника, появляются тексты, сфокусированные на жизни петербургских горожан: “Петербургские вершины” Я. Буткова, “Обыкновенная история” И. Гончарова, “Бедные люди”, “Преступление и наказание” Ф. Достоевского и др. В итоге к концу XIX века сформировались, вернее, явно отрефлексировались в массовом сознании два лика Петербурга: Петербург как город изначально державный, парадно-имперский, и Петербург как город черни, масс, зажатых этой имперскостью, роскошью, парадностью».

«Задачу осознания особенности города (...) через “пристальный, анализирующий и синтезирующий взгляд” поставил в 1920-х Н. П. Анциферов (1889-1958). Но его интересовала практическая задача

налаживания экскурсионного дела в послереволюционном Петрограде, с тем чтобы в доступной для учащихся и пролетарских масс форме определить место города в культуре и истории России, а не проблема идентичности его жителей. Примечательно, однако, что Анциферов всегда считал себя “петербуржцем”, а не питерцем и не ленинградцем».

«Досоветская петербуржская идентичность, как и идентичность любого крупного города империи, была разнородной и разновременной, только многократно увеличенной в силу столичности. Это хорошо видно по цитате из повести Л. Борисова “Волшебник из Гель-Гью”: “Был поздний холодный вечер... Питеряне в этот час ужинали, петербуржцы сидели в театрах, жители Санкт-Петербурга собирались на балы и рауты...”. Здесь “питеряне” или питерцы – пролетариат и пролетаризированные горожане, «петербуржцы» – интеллектуальная элита и интеллигенты, “жители Санкт-Петербурга” – столичная светская элита и сопутствующая ей “тусовка”. После переименования в Петроград имя города наполнялось новыми смыслами, а затем и памятью революции и победившего пролетариата. Причем разведение понятий “петербуржец” и “питерец” становилось еще рельефнее, четче, осознаваемо и осознанно социальным. “Петербуржцы” – те, кто принадлежал или относил / соотносил себя с потерянной элитарной культурой Российской империи. “Питерцы” – те, кто соотносил себя с пролетаризированным слоем городских масс».

«В послереволюционном Петрограде “петербуржцами” стали все “бывшие”, вне зависимости от их реальной принадлежности к прежней интеллектуальной элите, в то время как “питерцами” – пролетарии и все пролетаризированные горожане. Понятие “питерцы” поддерживалось идеологически и имело вполне внятный смысл: питерцы, конечно же, – жители города, но конкретнее – это рабочие знаменитых питерских заводов. И именование “Петроград” вполне внятно коррелировало с индустриальным ресурсом,

рассматривавшимся партийными идеологами как главный ресурс города. Они же девальвировали ресурс петербургской культуры как “надстроечный”, “несерьезный”, требующий если не замены на новую (пролетарскую) культуру, то ограничения в амбициях. Переименование в Ленинград отчасти сняло и смягчило эту изначальную раздвоенность и противопоставленность символов и самоименований Петрограда».

«Блокада – тот социальный опыт, который “спаял” горожан, когда ни стало “ни эллина, ни иудея”, все стали едины – ленинградцы. До войны в социальной структуре города выделялся высокий процент неработающего населения – прежде всего “бывших”. По данным о выдаче продовольственных карточек, в течение осени 1941 – весны 1942 годов (вплоть до массовой эвакуации летом 1942-го) иждивенцы составляли 31-32 процента (дети до 12 лет, которых было около 20 процентов, в эту группу не входят). Страшный опыт общего голода с равной для всех (помимо власти и работников общепита) удаленностью от пищевых ресурсов уравнивал горожан. Интеллектуалы и промышленный пролетариат, молодые и старые, богатые и бедные, “бывшие” и нынешние, – все оказались равны перед травмой города, который “приобрел всеобщую социальную значимость и значительность, оплаченную страшным опытом зимы”. Опыт выживания, взаимопомощи в обороне и восстановлении города – весь этот опыт социального единения способствовал осознанию и созданию единой региональной идентичности ленинградцев. Лидия Гинзбург, описывая разговоры случайно собравшихся людей, прячущихся от артобстрела в парадной ленинградского дома в начале лета 1942-го, отметила состояние общности совершенно разных людей: “...Все столпившиеся здесь люди, (...) повинувшись средней норме поведения, выполняют свою историческую функцию *ленинградцев*”. Идентичность ленинградцев основывалась на общности пережитого в блокадном городе, на общности усвоенных и выработанных в блокаду социальных норм и

практик повседневного поведения, отношения к пище и еде, к социальным запретам, к себе и окружающим».

Переименование городов было актуально и для эпохи «оттепели», но тогда, по-видимому, этот процесс шел более культурно, чем в 1990-е гг. В этом отношении красноречиво стихотворение «Волгоград» Е. Долматовского (1962):

Тот берег, мне до камешка знакомый,
Где **кровь моя вошла в состав земли,**
Теперь уже зовется по-другому –
Мой город Волгоградом нарекли.

Я видел там и гибель и геройство,
Разгром врага и наше торжество,
И нелегко мне было и непросто
Расстаться с прежним именем его.

Я думал о друзьях, у Волги павших
Еще в сорок втором, в разгар зимы,
Боясь затронуть память не узнавших
Всей страшной правды, что узнали мы.

Не бойся, отвечает ветер резкий,
Как голос матери всех русских рек:
Не сталинской эпохой,
а советской
Войдет в историю наш трудный век.

Мы жили и красиво, и убого,
Сражались, строили...
Но горе в том,
Что создали себе живого бога,
И было больно осознать потом,
Что был всего лишь человеком Сталин,
В тщеславье и страстях велик и мал.
Себе при жизни памятники ставя,
Он право на бессмертье потерял.
А этот город – победивший воин,

Поднявшийся из пепла и невзгод,
Да будет званьем Волги удостоен,
Широкой,
доброй,
вечной, как народ.

С историей и правдой не в разладе,
Как волжской битвы рядовой солдат,

**От имени погибших в Сталинграде
Я говорю:
так верно – Волгоград.**

Е. Долматовский подчеркивает, что ему нелегко принять это переименование, идеологический и духовный смысл которого он очень хорошо объясняет. Как бы ни относились разные люди к этим стихам, но поэту нельзя отказать в честности и классически-четком выражении гражданской позиции. Но трудно представить себе, чтобы кто-нибудь из поэтов воспел или хотя бы оправдал переименование Ленинграда в Санкт-Петербург. Да, есть продажные поэты. Но чтобы так... Но чтобы так...

В начале 90-х гг., в период «парада суверенитетов», в СМИ и официальном стиле стали употребляться новые государственные самоназвания: *Молдова, Балтия, Кыргызстан, Республика Саха, Республика Тыва, Башкортостан* и т.п., но с середины 1990-х гг., когда сепаратизм был в достаточной степени осознан как деструктивное явление, в СМИ возникла тенденция или к реставрации прежних названий – *Молдавия, Прибалтика, Тува*, или к компромиссным вариантам – например, *Киргизстан*. Уважать чужое национальное достоинство следует, но весьма неуместно и неумно деформировать при этом собственную орфоэпию.

2.3.3. Диалектизмы и вульгаризмы

Диалектизмы и вульгаризмы используются в художественной литературе для «этносоциальной точности». Злоупотребляет ими, как

правило, эпигонская (вторичная, подражательная) натуралистическая литература. Зато такие писатели, как П. И. Мельников (А. Печерский), В. Я. Шишков, М. А. Шолохов, сами комментировали сибирские или донские диалектизмы в сносках, причем использовали наиболее частотные, типичные лексемы.

Иногда функцию диалектизмов выполняют умеренные вульгаризмы: (...) *и тут же перед ним (Огневым – А. Ф.) расхлестнулось родное село – с горбатыми избами, и мужики ощеренные, готовые кинуться друг на друга из-за куска хлеба...* (Ф. И. Панферов. *Бруски*).

Впрочем, в 1930-е гг. этот роман был объектом острейшей полемики, имевшей и литературное продолжение – в том числе в виде «Поднятой целины»: Шолохов был ярким оппонентом Панферова. Появилось даже слово «панферовщина» – синоним злоупотребления диалектизмами, а сама крестьянская эпопея Панферова сделалась объектом критики, причем А. М. Горький, в целом благожелательно отнесшийся к талантливой книге, отвергал языковые крайности автора, а А. С. Серафимович выступал в защиту романа. В 1940 г. Панферов отредактировал «Бруски». Этот пример показателен: мы видим, что диалектизмы чаще всего бывают лишь орнаментальными, декоративными элементами текста и вполне заменяются другими языковыми средствами, способными выполнять ту же функцию указания на особый социокультурный контекст, в котором происходит действие. Такими замещающими средствами (**субститутами**) бывают понятные диалектизмы, просторечия и т. п.

Подчеркнем эту мысль: умеренные диалектизмы и просторечия обычно выступают в роли субститутов, помогая автору избежать языкового натурализма. А также – это не одно и то же – избежать самодостаточной орнаментальности, когда диалектизмы и др. маргинальные средства (арготизмы, сленг и т. п.) используются ради них самих («Бруски» были ближе к этому варианту).

2.3.4. Вторичная номинация

В этом разделе мы рассмотрим слова и обороты, возникшие на основе других лексических единиц, без которых они не понятны.

Весьма распространенный в художественной литературе прием – **ресемантизация**, то есть переосмысление слова, через психологию детей или просто наивных людей, дилетантов – людей с «детским» (и не обязательно инфантильным) сознанием. Они не понимают каких-то «ученых» словечек и не стыдятся в этом признаться. Собственно говоря, более взрослые люди их тоже не понимают, поскольку за этим стоят ненормальные вещи, в принципе не поддающиеся пониманию, – так авторы обнажают абсурд окружающего мира:

Митя говорит, в этом месяце стипендию снова задержат. А это значит, что выплачивать будут трудно, понемногу и растянут еще на несколько месяцев, так что половину от всей суммы сожрет невидимое, как вирус, и **ненасытное чудовище – Инфляция**. В последнее время, правда, спорят, как оно правильно называется: **Инфляция** или **Гиперинфляция**? Наверное, им выгодно так выплачивать – и говорят, их деньги успевают дважды и трижды прокрутить в коммерческом банке. Но Митя, конечно, уверен, что **все это бред. “Как это – прокрутить? Это ж деньги, финансы, а не фарш на котлеты! И кто разрешил бы их крутить? Как это – взять за меня мои деньги, отнести их в банк, потом вернуть их в кассу – а документация?”** Снова придется брать то, что приносит свекровь. Потому что Ваню надо кормить. Да и у Мити, прости господи, стоит ему понервничать, **просыпается нечеловеческий, прямо-таки инфляционный аппетит.**

Д. Гуцко. Без пути-следа

В этом небольшом тексте слово претерпевает целый ряд превращений в сознании студента – человека не вполне взрослого, то есть отчасти рассуждающего, как ребенок. Сначала «непонятное» слово предстает ему в виде монстра – чем это «значение» хуже

других, если «нормально» объяснить, что такое инфляция, вообще невозможно? Слово изменяется и внешне – сначала становится именем собственным. Затем оно вообще подвергается сомнению – то ли *Инфляция* то ли *Гиперинфляция*. На наших глазах слово *инфляция* «деконструируется» – разрушается, теряет свой прежний, более или менее знакомый, вид и приобретает контекстуальное значение – «чудовище». Наконец, от этого переосмысленного слова начинают образовываться другие слова, со столь же оригинальным смыслом. Так, *инфляционным*, как выясняется, может быть и аппетит. Это означает, что он – чудовищный.

Самой элементарной формой вторичной номинации, по-видимому, следует считать «народную этимологию», которая сама по себе имеет большее отношение к культуре речи, но может использоваться и в художественной литературе, и публицистике.

В начале 1990-х гг. в печати, особенно в газете «День», нередко появлялись неологизмы, в которых давалась оценка только что возникшим реалиям, – например, хлесткое словечко *прихватизация* или всем известное название новой власти, произведенное от слова *демократия*. Как говорится в одной рекламе, «мы не будем его показывать». На наш взгляд, гораздо лучше, острее и точнее слово *демокрады* из повести Ю. Полякова «Демгородок». В отличие от предыдущего, в котором не слышится ничего, кроме бессильной злобы, это слово, исполненное презрения, действительно обличает и клеймит свой объект.

Частными случаями вторичной номинации являются **каламбуры**:

Не быть тебе нулем
Из молодых – да вредным!
Ни медным королем,
Ни попросту – **спортсмедным**
Лбом.

М. И. Цветаева. Стихи к сыну

и **аллюзии** (отсылки к другим текстам), прежде всего **реминисценции**, то есть видоизменение цитаты. Они также называются **фрактатами**.

Один из не самых плохих фильмов А. Суриковой (сценарий Э. Брагинского) называется «*Московские каникулы*», хотя его главная героиня – итальянская миллионерша – не школьница, не студентка и даже не депутат парламента, то есть у нее нет формальных оснований уходить на каникулы. Откуда же такое название? Оно объясняется тем, что эта картина – парафраз знаменитой кинокомедии У. Уайлера «*Римские каникулы*», потому что у А. Суриковой похожий сюжет разворачивается в Москве. Правда, у фильма есть еще один – неявный – смысл: приключения героини связаны с собакой, а каникулы – в буквальном переводе с латинского: «собачьи дни», так что с этой точки зрения название все-таки мотивировано.

Вторичная номинация не обязательно связана с изменением внешнего вида лексических и фразеологических единиц. Она возникает и в случае **ресемантизации** – окказионального переосмысления слова – например, когда человек хочет перетолковать слово в свою пользу: это своеобразный аргумент в споре, что обычно вызывает отрицательную реакцию оппонента:

Васса. Так я и думала: Рашель, наверно, ребенка потащит в свой круг (*революционный* – А. Ф.). Нет, не дам я тебе Кольку-то! Не дам!

Рашель. Как это? Я – мать!

Васса. А я – бабушка! Свекровь тебе. **Знаешь, что такое свекровь? Это – всех кровь!** Родоначальница. Дети мне – руки мои, внучата – пальцы мои. Поняла?

Рашель. Позвольте... Я не понимаю вас. Это вы серьезно? Это... допотопное что-то... Вы же – умная, вы не можете так думать.

А. М. Горький. Васса Железнова

«Народная этимология» (правда, в несколько ином смысле) Вассы скорее всего ошибочна, и она раздражает Рашель не меньше, чем доводы свекрови. Но Васса по-своему права: какое происхождение ни

было бы у слова *свекровь* на самом деле, но по отношению к ней такая трактовка совершенно справедлива. Кстати, в художественной литературе ошибки, обмолвки, искажения часто попадают в цель, оказываясь более точными, нежели «правильные» слова и объяснения.

Ресемантизация может иметь и **эвфемистическую** функцию. Приведем пример из речи той же героини:

Людмила. Плакать хочется от этого. Я ведь знаю – ты будешь дядю Прохора ругать за то, что он папу распутным зовет, знаю!

Васса (глядя голову дочери, провожает ее к двери). Распутный, это... не обида. **Распутный – распутывает.** Кто-нибудь напутал, а он распутывает. **Вот я – всю жизнь распутываю путаницы разные...**

Людмила. Это ты шутишь! Я ведь знаю, что такое распутный! Вот – дядя Прохор.

(Васса хочет закрыть дверь за ней – не удалось.)

Людмила (выскользнув из-под руки матери). Распутный. Лизу беременной сделал.

Эвфемизм получился неубедительный, зато в нем снова открылась правда о главной героине. Она действительно «распутывает» последствия проступков и даже преступлений распутников – в буквальном смысле слова²⁰⁷.

Кстати, в этом отрывке употреблен еще один прием – **плока**: слово используется сначала в одном смысле, затем в другом.

2.3.5. Специальная и профессиональная лексика

Общее назначение слов, связанных с человеческой деятельностью (не обязательно профессиональной) в художественной литературе – создание эффекта достоверности. Использование специальной лексики должно быть дозированным и уместным:

²⁰⁷ Так, например, ее распутный муж (о котором идет речь в этом диалоге), был отдан под суд за растление малолетних, и Васса, во избежание позора, заставила его отравиться.

Шубин поежился под одеялом. Неуютно в шхерах ночью! А утром будет еще неуютнее, когда станут шнырять “шюцкору” (катера береговой обороны – А. Ф.), полосатые, как гиены, и завертятся рожки любопытных **стереотруб** на берегу.

Л. Платов. Секретный фарватер;

Володя с трудом узнал **голкипера**, которого не видел года два (...) Однажды Володя дал очень красивый **шут** по воротам, в которых стоял черноморец: он взял мяч с воздуха на подъем и ударил шагов с двадцати; мяч пошел между двух **беков**, но, к сожалению, прямо в руки **голкиперу**. Кроме этого памятного **шута**, их ничто не связывало. Однако почтение, которое питали гимназисты к черноморцам, было таким глубоким и неизменным, что Володя, невзирая на свое солидное положение, увидев **голкипера**, ощутил подобострастную радость котенка, повстречавшего доброго льва»; «На Дерибасовской улице темой их разговора был шут Яшки Бейта, на Преображенской – бег Вальки Прокофьева, на Софиевской – вопрос об искусственном **офсайте**, доступный пониманию только самых тонких знатоков. На Нарышкинском спуске они коснулись вопросов футбольной казуистики (как должен поступить **рефери**, если игрок возьмет мяч в зубы и внесет его в ворота?). На Московской улице они заговорили о том, как мотается знаменитый **форвард Богемский**»; «Раньше черноморцы делились только на **беков, хавбеков и форвардов**; казалось, что других различий между ними нет.

А. Козачинский. Зеленый фургон

Однако терминология может обладать и эстетическим значением Д. Э. Розенталь пишет, что «обилие специальной лексики может быть использовано как средство создания особого эффекта. Ср. шуточное стихотворение А. Н. Апухтина, построенное на музыкальных терминах:

П. И. Чайковскому

К отъезду музыканта-друга
Мой стих минорный тон берет,
И нашей старой дружбы fuga,
Все развивается, растет
Мы увертюру жизни бурной
Сыграли вместе до конца,
Грядущей славы марш бравурный
Нам рано волновал сердца.
В свои мы верили таланты,
Делились массой чувств, идей...
И был ты вроде доминанты
В аккордах юности моей
Увы! Та песня отзвучала,
Иным я звукам отдался,
Я детонировал немало
И с диссонансами сжился.
Давно без счастья и без дела
Дары небес я растерял,
Мне жизнь, как гамма, надоела,
И близок, близок мой финал.
Но ты, когда для жизни вечной
Меня заруют под землей,
– Ты в нотах памяти сердечной
Не ставь бекара надо мной»²⁰⁸.

Если я верно понял, Д. Э. Розенталь хотел сказать, что в данном случае сам факт употребления большого количества терминов важнее их конкретных значений, что термины создают «музыкальный» фон для отношений автора и адресата и что стихотворение в целом юмористично.

Но его можно прочесть и иначе, увидеть в нем скорбную иронию и в целом весьма печальный сюжет: поэт бесплодно растратил дары небес и предчувствует (безошибочно) скорую смерть. Не предугадал он только скоропостижной кончины Чайковского, они

²⁰⁸ Розенталь, Д. Э. Практическая стилистика русского языка / Д. Э. Розенталь. – М., 1974. – С. 83.

ушли почти одновременно. Стихотворение вполне серьезно, и, следовательно, термины играют здесь не только декоративную роль. Все вместе они составляют развернутую метафору «**ЖИЗНЬ – МУЗЫКА**», по отдельности же каждый из них служит точной образной характеристикой того или иного поворота судьбы: юность – это *увертюра*, ошибки и заблуждения автора сравниваются с *детонацией*, то есть взятием неверного *тона*, развитие дружбы с адресатом уподобляется *фуге*, то есть полифоническому жанру, который строится на повторении темы с ее постоянным усложнением и т. д. В итоге складывается концепция стихотворения. Она не формулируется явно, однако суть ее прозрачна: автор убежден, что мир существует по законам музыки, и человек не может разрушить их (законов) гармонии, даже если он не очень гармоничен сам.

Все использованные автором музыкальные термины семантически однотипны (это метафоры), но функционально неоднородны. Там, где автор сетует, что музыка в его душе затихает (она есть, но ее заглушают шумы житейской суеты), он употребляет термины, которые можно трактовать расширительно – не только в музыкальном смысле: *минорный тон*, *диссонансы*, *гамма*, *финал*, *детонировал*. По крайней мере, первые четыре слова традиционно употребляются и в других контекстах (*минорное настроение*, *дурной тон*, *цветовая гамма*, *финал пьесы* и т. д.) – это как бы не музыкальная, а общежитейская лексика, ее первоначальный смысл не исчезает, но едва улавливается. И, напротив, когда музыка владела героем – в юности, – или когда смерть, уничтожив все мелкое и наносное, должна возродить эту музыку, – такие состояния описываются терминами, в которых отчетливо сохраняется музыкальная семантика: *фуга*, *увертюра*, *марш*, *доминанта в аккордах*, *ноты*, *бекар* (знак отмены). Таким образом, в данном тексте специальная лексика не декоративна и не автономна, а связана с динамикой сюжета.

Конечно, в художественной литературе часто встречаются термины, значение которых само по себе не существенно. Так, злоупотребление сложной, тем более иностранной, терминологией обычно свидетельствует о невежестве говорящего:

Придайте глубины печать
Тому, чего нельзя понять
Красивые обозначенья
Вас выведут из затрудненья (...)
Бессодержательная речь
Всегда легко в слова облечь.
Из голых слов, ярясь и споря,
Возводят здания теорий.
Словами вера лишь жива.
Как можно отрицать слова?

И.-В. Гете. Фауст. Перевод Б. Л. Пастернака

В русской литературе есть образцы хорошей научной фантастики – в частности, «Звездные корабли» и «Туманность Андромеды» И. А. Ефремова. Второй роман изобилует терминами, характеризующими науку будущего: *ионно-триггерные моторы, бомбовые маяки, силиколл, тиратрон* (искусственные сердце и печень) и т. д. У Ефремова встречаются и другие термины, не связанные с отсутствием в современной нам реальности денотатов, порожденных технологией будущего. Иногда писатель придумывает названия для явлений, в принципе возможных уже в его время – например, *флюктуативная психология* – изучение массовых исторических изменений в сознании людей. Термины Ефремова выглядят как «реалистические» детали.

2.3.6. Лексические излишества

Мы часто употребляем словосочетание «реальная действительность». Можно ли в нем считать лишним слово «реальная»? Нет, потому что эта действительность противопоставлена действительности виртуальной, – мы знаем, что таковая существует. Но в контексте, не требующем такого уточнения

(например: *В реальной действительности княжна Тараканова не была дочерью Елизаветы*), мы имеем дело с **излишеством – плеоназмом**. В данном случае он относится скорее к культуре речи, нежели к стилистике. Типичные плеоназмы в речи малокультурных людей: *внутренний интерьер, в анфас* (то есть буквально: *в в лицо*), *для проформы* (буквально: *для для формы*), *ходить пешком* и т. п. Они могут использоваться и в художественной литературе с целью стилизации – например: (...) *вы год как нигде не работаете и вам совестно жить на чужом иждивении* (Н. Эрдман. *Самоубийца*). Но плеоназм исчезнет, если уточнить, на чьем именно.

Впрочем, бывают – воспользуемся определением Ш. Балли – обязательные плеоназмы, при сокращении которых положение только ухудшается.

Иногда плеоназмы используются в юмористической литературе, где они часто приобретают **оксюморонный** оттенок – например, *образованный профессор, компетентный специалист, певица с голосом*. Если в обществе становятся «нормой» некомпетентность, профессиональная непригодность, такие словосочетания фактически превращаются в оксюмороны, то есть в них соединяется то, что в обычной жизни почти не связуется: *певица и голос* и т. п.

В художественном тексте плеоназмы нередко теряют смысл излишества, у них развиваются окказиональные эстетические значения, возникают конструктивно необходимые для данного текста функции:

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер –
На всем божьем свете!

А. А. Блок. Двенадцать

Словосочетание *белый снег* – хоть и довольно устойчивый, но плеоназм. *Черный вечер* – в общем, тоже, хотя и с оговорками. Но резкий контраст, лобовое противопоставление добра и зла – первый «аккорд» текста, задающий тон всей поэме, так что определения *черный* и *белый* художественно необходимы. Их структурно оправдывают, в частности, антонимические отношения, возникающие между ними. Отметим, что весь этот маленький текст перенасыщен избыточностью. Например, выражение *на ногах не стоит* – тоже плеоназм, поскольку формально человек может стоять или не стоять не только ни ногах, и трудно вообразить, чтобы в такой ситуации кто-то попытался устоять на голове. Это явный плеоназм. Можно сказать, что парадоксальным образом данное устойчивое выражение усиливает тему неустойчивости – именно своей избыточностью. Наконец, и *божий свет* – тоже фразеологический плеоназм, и в данном тексте слово *божий* также не лишнее. Бог должен незримо присутствовать в ткани этой поэтической мистерии (вспомним финал поэмы). Кроме того, лексическая избыточность подчеркивается четырехкратным повторением слова *ветер*. При своей скромной, лапидарной форме, этот стих должен создавать впечатление изобильности, какого-то беспокойного брожения в его недрах.

Избыточность, которая строится на повторении одних и тех же слов или корней, называется **тавтологией**. К ней не следует относить просто повторы, как, например:

Лицо ее, с того времени, как вошел Ростов, вдруг преобразилось. Как вдруг, когда зажигается свет внутри расписного и резного фонаря, с неожиданною поражающею красотой выступает на стенках та сложная искусная художественная работа, казавшаяся прежде грубою, темною и бессмысленною; так вдруг преобразилось лицо княжны Марьи. В первый раз вся та чистая духовная внутренняя работа, которою она жила до сих пор, выступила наружу.

Л. Н. Толстой. Война и мир

Здесь многочисленными повторами создается и укрепляется воистину светлый образ, в котором воплощается душа героини.

Тавтологичны те повторы, которые стилизованно живописуют, например, убожество мещанской речи:

(...) и едет, между прочим, в этом вагоне среди других такая вообще бабешечка. Такая молодая женщина с ребенком.

У нее ребенок на руках. Вот она с ним и едет.

Она едет с ним в Новороссийск. У нее муж, что ли, там служит на заводе.

Вот она к нему и едет (...)

И вот едет эта малолетка со своей мамашей в Новороссийск. Они едут, конечно, в Новороссийск.

М. М. Зощенко. Происшествие

или язык малограмотных и наивных людей:

А в одном письме своем объяснительном к лицу очень важному и влиятельному – директору **подпись подписал**, и не просто Петр Маракулин, а вор Петр Маракулин и экспроприатор.

“Вор Петр Маракулин и экспроприатор”.

А. М. Ремизов. Крестовые сестры

Имитация психологии «маленького человека», возмущенного неслыханным поведением Маракулина, достигается повторами, подчеркнутым тавтологическим словосочетанием, плеоназмами («важному и влиятельному», «вор» и «экспроприатор») и усиливается инверсиями.

Тавтология обладает и психологической изобразительностью – например:

Он (*Шамшин – А. Ф.*) отшатнулся к Рембрандту. Его глазами он написал эту вещь, думая, что берет только традицию (...) ... и здесь завяз. Это не годилось для **современного** сюжета. Он хотел быть **современным**. А **современность** не давалась.

Н. Н. Никитин. Потерянный Рембрандт

Ключевое слово в этом микротексте – *завяз*: тавтология как бы иллюстрирует его, показывает, как человек увязает в стремлении к современности (а не в ней самой). Мысли о ней (современности) – причина «увязания». (Такие мысли называют *навязчивыми*.) Обратим внимание и на динамику слов, связанных с современностью: автор движется от прилагательных к существительному – к абстрактному качеству, к сути.

Тавтология может быть основным приемом, конструктивным принципом текста:

Итак, начнем, благословясь...
Лет сто тому назад
В своем дворце неряха князь
Развел везде такую грязь,
Что был и сам не рад.
И как-то, очень рассердясь,
Призвал он маляра.
“А не пора ли, – молвил князь, –
Закрасить краской эту грязь?”
Маляр сказал: “Пора,
Давно пора, вельможный князь,
Давным-давно пора”.
И стала грязно-белой грязь,
И стала грязно-синей грязь,
И стала грязно-желтой грязь
Под кистью маляра.
А потому, что грязь есть грязь,
В какой ты цвет ее ни крась.

А. Н. Галич. Кадши

В этом тексте встречаются: типичная тавтология (*закрасить краской*), игровая тавтология (*И стала грязно-белой грязь* и далее, эти три строки складываются в **симплóку**), синтаксическая тавтология (*грязь есть грязь*), редупликация (*давным-давно*), тавтологический **климакс**, т.е. **градационное усиление** (*пора – давно пора – давным-давно пора*) и даже косвенная – каламбурная тавтология (созвучие слов *грязь* и *краска* – первое просвечивает сквозь второе, в полном

соответствии с сюжетом стихотворения; фонетическое сближение достигает максимальной отчетливости в конце стихотворения, где раскрывается его основная мысль). Через тавтологию раскрывается иллюзорность перемен (реформ), не касающихся существа проблемы, которую необходимо решать радикально (реформаторы «топчутся на месте» – это и передается повторами).

Замена слова словосочетанием называется **перифразом**. Такие сочетания бывают эмблемами – клишированными (*российская Минерва* – Екатерина II, *северная Пальмира* – Санкт-Петербург) или сравнительно оригинальными (например, *Соломон Севера*, как Вольтер называл Фридриха «Великого»).

Перифразы бывают эвфемистическими, нередко при этом каламбурными: *уехать в Могилевскую губернию* – умереть, а вернее – покончить с собой (см. в «*Детях солнца*» А. М. Горького), *начитаться Бодуэна де Куртенэ* («филологическое» наименование похмельного синдрома, то есть «бодуна»).

Перифразы типичны для «канцелярита» и даже для «нормального» официально-делового стиля – например, *уголовно-наказуемое деяние, смертельный исход* и т. п. Перенесенные в художественную литературу, они обычно производят комический эффект. Например, в романе В. Липатова «*И это все о нем*» следователь говорит свидетельнице: «*Только не пишите: “Я его ударила”*». *Пишите: “Я ему нанесла оскорбление действием”*». Эффект заключается в том, что вопиюще вульгарной ситуации придается неподобающая «серьезность».

Из этого примера видно, что типичные для канцелярита или официально-делового стиля перифрастические обороты могут употребляться и в художественной литературе – как средство стилизации, в тех ситуациях, которые связаны с действием государственных органов, официальных лиц: *Машина заехала за Желдыбиным и, первым делом, вместе со следствием, отвезла его (около полуночи это было) на квартиру убитого, где было*

произведено опечатание его бумаг (М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита).

Такие писатели, как *М. М. Зощенко* и *А. П. Платонов*, используют «канцелярит» не только для стилизации речи своих персонажей, но и для создания сказовой стилистики, исходящей как бы от лица самого автора. Здесь проявляется особая любовь к «маленькому человеку» – не только воссоздание его речевой манеры, но и вживание в его душу, попытка смотреть на мир его глазами:

Он (*инженер Вермо – А. Ф.*) управился – уже на ходу – открыть первую причину землетрясений, вулканов и векового переустройства земного шара. Эта причина, благодаря сообразительности пешехода, заключалась в временном астрономическом движении **земного тела** по опасному пространству космоса, а именно – как только, хотя бы на мгновение, земля уравновесится среди разнообразных звездных влияний и приведет в гармонию все свое сложное колебательно-поступательное движение, так встречает незнакомое условие в кипящей вселенной, и тогда движение земли изменяется, а погашаемая инерция разогнанной планеты **приводит** земное тело **в содрогание**, в медленную **переделку** всей массы, начиная от центра и кончая, быть может, перистыми облаками. Такое размышление пешеход почел не чем иным, как началом собственной космогонии, и **нашел** в том свое **удовлетворение**.

В конце пятого дня этот человек увидел вдалеке, в **плоскости** утомительного **пространства**, несколько черных **земляночных жилищ**, беззащитно расположенных в **пустом месте**.

А. П. Платонов. Ювенильное море

Ярчайшими «канцеляритами» этого текста являются выделенные мною перифразы. Человек мысленно рвется в космос, но он прочно привязан к неуютной земле с «*черными земляночными жилищами*» – привязан, в том числе, путами корявого полубюрократического мышления. Его рассуждения «космического

масштаба и космической же глупости» и неустроенная земля описаны одним и тем же языком – газетно-канцелярским.

2.3.7. Фразеологизмы

О фразеологических единицах мы, так или иначе, говорили в связи с перифразами, аллюзиями, заимствованной лексикой и т. д. То, что приемлемо для лексики вообще, то релевантно и для идиом. Поэтому добавим лишь некоторые частности.

Фразеологизмы, в силу своей метафоричности, практически не бывают стилистически нейтральными. Возможно и объединение стилистически разнородных фразеологизмов в общем контексте. Как правило, при этом они приводятся к единому знаменателю. Например, в предложении *Ты думал, что тебе будут **петь дифирамбы**, а тебе **прищепили хвост*** первый оборот – книжный, второй – просторечный, но оба звучат иронически, что и способствует их употреблению рядом.

Идиомы и афоризмы часто употребляются как заглавия художественных и публицистических текстов: «*Не все коту масленица*», «*Свои собаки грызутся, чужая – не приставай*» – комедии А. Н. Островского. «*Власть тьмы, или Коготок увяз – всей птичке пропасть*», «*И свет во тьме светит*» – драмы Л. Н. Толстого, «*Мильон терзаний*» И. А. Гончарова и др.

Иногда изменяется коннотация фразеологизмов, когда первоначально явно отрицательные по смыслу обороты становятся семантически нейтральными или даже положительными. Например: «*То же самое и в сфере политики. Как страдала наша интеллигенция от того, что в СССР ей не позволяли многопартийные игры. Казалось, вот только разрешат – и, как **черти из табакерки**, выпрыгнут искрящиеся идеями, устремленные в будущее партии. Что же мы видим? Немцова!» (Кара-Мурза, С. Г. Матрица-2003 / С. Г. Кара-Мурза // Литературная газета. – 2002. – № 52. – С. 2). Если здесь употребление оборота,*

первоначально обладавшего негативной коннотацией, еще можно мотивировать ироническим тоном, то в следующей цитате оборот, тоже относящийся к бесам, вообще теряет дурной смысл: «Русский характер – это не только “маленький человек”, Акакий Акакиевич, но и “большой человек” – древний князь, гордо бросающий “Иду на вы”, победитель Мамая Дмитрий Донской, казачий атаман Ермак, императрица Екатерина Великая, Суворов – **имя им легион**» (Гулыга, А. В. *Русская идея и ее творцы* / А. В. Гулыга. – М., 1995. – С. 18). Заметим, что оба автора – люди религиозные.

С большой художественной силой тем же приемом пользуется М. И. Цветаева в «Диалоге Гамлета с совестью»:

– На дне она, где ил
И водоросли. Спать в них
Ушла, – но сна и там нет!
– Но я ее любил,
Как сорок тысяч братьев
Любить не могут!
– Гамлет!
– На дне она, где ил:
Ил! ... И последний венчик
Всплыл на приречных бревнах...
– Но я ее любил,
Как сорок тысяч...
– Меньше
Все ж, чем один любовник.
На дне она, где ил.
– Но я ее –
любил??

Возможна передача лишь части хорошо известной цитаты. Напоминаю, что это называется **просиопесис**. Пример такого рода – заглавие статьи М. Геллера «Беззастенчиво»: обыгрывается скандально известное заявление К. Леонтьева «Нужно властвовать беззастенчиво» (т.е. власть, в силу своей божественной природы, может чинить любой произвол, не считаясь ни с кем и ни с чем, –

заявление, чрезмерное даже для полицейского государства второй половины XIX в.).

У Б. Л. Пастернака в поэме *«Девятьсот пятый год»* глава *«Детство»* начинается словами *«Мне четырнадцать лет»*. А. А. Вознесенский, чьи молодые годы прошли в общении с Пастернаком, назвал свои художественные мемуары *«Мне 14 лет»* – графическое различие в данном случае, указывая на преемственность (поскольку цифровая запись синонимична буквенной), в то же время разграничивает воспоминания разных людей. Можно было бы предположить, что это различие разграничивает человеческие характеры: Пастернак более привержен к словам, Вознесенский – к числам, но, возможно, это и преувеличение.

Таким же изменением цитаты является название романа В. Катаева *«Белеет парус одинокий»* – вместо лермонтовского *«Одинокой»*.

Смысловое развитие цитаты или иного фразеологизма иногда происходит за счет его структурного видоизменения – добавления новых слов, синтаксической перестройки – например: *«и Мор и Кампанелла метали бисер перед грамотными свиньями, бежавшими от работы»* (М. Л. Анчаров. *Самшитовый лес*) – то есть в своих утопиях описывали рай для бездельников; *«Такая игра стоит не только свеч, а целого костра»* (А. М. Горький. *Карамора*) или путем его введения в неизменном виде в новый контекст: *«Наблюдения за погодой девушка производила с оглядкой, пряча переносной флюгерок за уступами скал или деревьями, ползком выбираясь из своей норы. Каждую минуту ее могли засечь, обстрелять. Вот что означало выражение: “ждать у моря погоды”»* (Л. Платов. *Секретный фарватер*). В последнем случае фигуральное выражение становится буквальным, чем и создается эффект остроумия.

2.3.8. *Фигура умолчания (апосиопесис)*

Наши читатели еще помнят шок, пережитый ими после выхода романа Э. Лимонова «Это я, Эдичка!», где не было почти ни одного предложения без мата.

Иначе поступает другой, не менее знаменитый, представитель советского андеграунда:

Первое издание “Москва-Петушки”, благо было в одном экземпляре, быстро разошлось. Я получил с тех пор много нареканий за главу “Серп и Молот – Карачарово” и совершенно напрасно. Во вступлении к 1-му изданию я предупредил всех девушек, что главу “Серп и Молот – Карачарово” следует пропустить, поскольку за фразой “И немедленно выпил” следует полторы страницы чистейшего мата, что во всей этой главе нет ни единого цензурного слова, за исключением фразы “И немедленно выпил”. Добросовестным уведомлением этим я добился только того, что все читатели, в особенности девушки, сразу хватались за главу “Серп и Молот – Карачарово”, даже не читая предыдущих глав, даже не прочитав фразы “И немедленно выпил”. По этой причине я счел необходимым во втором издании выкинуть из главы “Серп и Молот – Карачарово” всю бывшую там матерщину. Так будет лучше, потому, что, во-первых, меня станут читать подряд, а во-вторых, не будут оскорблены.

Вен. Ерофеев. Москва-Петушки

В романе это выглядит так:

Серп и Молот – Карачарово

И немедленно выпил

Карачарово-Чухлинка.

Понятно, что если бы Ерофеев обрушил на читателей лавину нецензурщины, то добился бы очень сомнительного результата. **Фигура умолчания**, или «минус-прием», в данном случае работает

как **гипербола**. Автор намекает, что мат был не просто многоэтажным. Это целая Вавилонская башня, воспроизвести которую невозможно, поскольку язык автора «смешался».

В той же книге Венедикт Ерофеев разыгрывает читателей не менее остроумно:

Вы, конечно, спросите, вы, бессовестные, спросите: “Так что же, Веничка, она?” Ну, что вам ответить? Ну, конечно, она! Еще бы она не! Она мне прямо сказала: “Я хочу, чтобы ты меня властно обнял правой рукою!”

Наивные читатели, возможно, принимаются угадывать, что обозначено отточием, и лишь потом понимают, что, во-первых, ни в одной матерной лексеме не может быть такого количества букв (сначала их 37, потом 25, затем 23), даже если к ней добавить несколько префиксов, суффиксов и флексий. Во-вторых, судя по контексту, лексема эта одна и та же, но почему-то при втором употреблении она сокращается на треть. И, наконец, по языковой логике, последняя словоформа, стоящая в творительном падеже, должна быть хотя бы на одну букву длиннее предыдущей, которая дана в именительном. У Ерофеева третья словоформа короче на две точки. Этой языковой несообразности можно попытаться придумать какое-нибудь объяснение. Например, это «психологическая пунктуация»: количество точек соответствует уровню эмоциональности. Любопытствующие спрашивают с повышенным интересом и сладострастным предвкушением скабрезного ответа. Автор отвечает более спокойно, хотя не без раздражения. Когда же он говорит: «Еще бы ей не быть» и т. д. – это уже констатация неизбежного, когда от эмоций ничего не зависит, поэтому и количество точек здесь меньше. Однако в данном случае автор явно делает то же самое, что и в предыдущем примере, то есть «матерится, не матерясь», – потешается над читателями.

В искусстве нередко встречаются образы белого листа или белого холста – ненаписанного шедевра (стихотворения, картины),

нераскрытой тайны, невыразимого и т. п. Можно вспомнить «Микромегаса» Вольтера, ненаписанный сонет С. Малларме, роман В. В. Орлова «Альтист Данилов», пьесу Ясмину Резы “Art”, поставленную в БДТ, и еще многое другое. Однако чистый лист или холст может быть насыщен весьма разнообразными смыслами одновременно:

На первой строчке пусто и бело,
Вторая – чей-то след, порошей стертый,
На третьей – то, что было и прошло,
И зимний чистый воздух на четвертой.
На пятой вздох: “как поздно рассвело”,
Шестая – фортепьянные аккорды,
Седьмая – ваше белое письмо,
Восьмая – мысль: “здесь нечто от кроссворда”.
И две терцины: все, что вам придет
На ум, когда наступит Новый год,
И все, о чем вы здесь не прочитали.
И основное: то, что мой концепт
Из белых звуков сотканный концерт,
Поэзия же – просто комментарий.

Г. Сагир. Новогодний сонет (1975)

Белое содержит много различной информации, невидимой постороннему глазу.

А вот ситуация, которая могла возникнуть именно в нашу эгоцентрическую эпоху и о которой саркастически, остроумно повествует здравомыслящий беллетрист – начитанный, но не зараженный новомодными исканиями. Главный герой его истории (романа Ю. Полякова «Козленок в молоке») – человек, весьма скептически относящийся к отечественному культурному процессу и уверенный в том, что основой успеха является не талант, а умело созданная репутация, – берется доказать это своим друзьям, сделав известного на всю страну писателя из существа, абсолютно «девственного» в булгаковском смысле – то есть невежественного. Таковым оказывается «простой сибирский парень» Витек Акашин, чья филологическая подготовка сводится к умению читать и писать

(его за двойки выгнали из ПТУ). Эксперимент увенчивается более чем успехом: Акашину присуждают «Бейкеровскую» премию (подразумевается международная Букеровская премия – не путать с ее отечественные аналогом), а его эпохальный роман «В чашу» (написанный, впрочем, не им, а его «наставником» – рассказчиком этой истории) издают за границей, где он становится бестселлером. Этот мировой шедевр состоит из имени автора, если это слово здесь уместно, заглавия и стопки чистых листов. О заглавии повествователь говорит так:

“В чашу”... Замечательно! Деревенщики увидят в этом явный намек на один из способов рубки избы, когда в нижнем бревне делается выемка, а в верхнем, наоборот, шип, что обеспечивает особую крепость и устойчивость сруба. А чистоплюи-постмодернисты и сочувствующие им усмотрят в этом нечто мусикическое и мистериальное. В общем, неважно что. Любин-Любченко растолкует. Соцреалисты вообще ничего не поймут, что, собственно, от них и требуется.

Уже здесь намечается эскиз произвольного толкования романов с нулевым текстом. Однако по-настоящему, со знанием дела интерпретацию производит элитарный критик Любин-Любченко (собираТЕЛЬНЫЙ образ, списанный, возможно, с эпигонов Тартуско-Московской школы):

– Это гениально! – говорил он. – Вы, конечно, знаете, что в эзотерической философии пустота определяется как место, которое создано отсутствием вещества, требуемого для строительства небес?

– Амбивалентно, – ответил я.

– Отлично. На саркофаге Сети Первого есть изображение пустоты, представляющей собой полунаполненный сосуд. Чашу... Я сразу понял тонкость названия романа. Но такой глубины даже не предполагал. (...) Теперь о чистых страницах. Они – белого цвета. Я даже не буду останавливаться на том, что, по Генону, белый цвет представляет собой духовный центр – Туле, так называемый “белый

остров” – страну живых или, если хотите, рай. Кстати, Лойфлер в исследовании о мистических птицах связывает белых птиц с эротизмом (...) Но это еще не все. Чистая страница – это окно в коллективное бессознательное, поэтому, существуя в сознании автора и не существуя на страницах рукописи, роман, тем не менее, существует в коллективном бессознательном, куда можно проникнуть, распахнув, как окно, книгу... Понимаете?

– Скорее нет, чем да...

– А это практически и нельзя понять, не учитывая новейшие теории, трактующие человеческий мозг как особое считывающее устройство! Таким образом, чистая страница – это прежде всего шифр для выхода сознания в надсознание – к астральным сгусткам информационной энергии, где безусловно есть и сочиненный, но не записанный роман вашего Виктора ...

– Трансцендентально ...

– Да бросьте! Роман мог быть не только не записан, но даже и не сочинен вообще. Неважно! Главное – это шифр, открывающий тайники астральной информации, где каждый может найти свое. Только за это Виктору нужно поставить памятник напротив Пушкина (...) Надеюсь, вы одобрите название, которое я дал творческому методу, открытому Виктором! Та-булизм (...) Это же – от *tabula rasa*. Помните, римляне называли так чистую, выскобленную доску? Понимаете? Табулизм – это не просто возносящая нас вверх энергия чистой страницы, это вообще запрет – табу на всякое буквенное фиксирование художественного образа! Любое ... В общем, подобно “концу истории” мы подошли к “концу литературы”. И в этом гениальность открытия Акашина, равного открытию Эйнштейна!

Предельный анекдотизм этой ситуации станет ясен, если мы учтем, что Любин-Любченко излагает свою «трактовку» настоящему «автору» данного шедевра – мелкому литературному халтурщику, сочиняющему пионерские стихотворные приветствия и т. п. (см. раздел «Лексика и время»). Совершенно очевидно, что «Любченке» (так его называет автор) нет дела до реального замысла этого «романа», его «анализ» – это произвольная игра собственных

ассоциаций, полный интерпретаторский анархизм. Пикантная деталь: Любченко – жрец однополой любви (воспылавший ею к Витьку Акашину), то есть извращенец – извращенец во всем, в том числе и в своей профессии. Он извращает принципы стилистики декодирования, доводя их до полнейшего абсурда, вплоть до провозглашения «конца литературы». Парадоксальным образом Любченко оказывается прав. Не то чтобы он разгадал глубинный замысел автора, не то чтобы всё это просто совпало. Автор создавал свой роман, зная «Любченку», рассчитывая на него («*Любин-Любченко растолкует*»).

Сравним:

(...) постмодернисты и сочувствующие им усмотрят в этом нечто мусиическое и мистериальное. В общем, **неважно что** (*Автор*)

Неважно! Главное – это шифр, открывающий тайники астральной информации, где каждый может найти свое. Только за это Виктору нужно поставить памятник напротив Пушкина (*Любин-Любченко*).

Фигура умолчания может возникать в тексте как результат постепенной редукции наименования, как в романе *Ф. Искандера «Кролики и удавы»*, где король кроликов, имевший обыкновение скармливать неугодных ему подданных удавам, желает уничтожить Задумавшегося кролика. Он вызывает Находчивого кролика и приказывает ему выйти на нейтральную тропу и несколько раз громко пропеть куплет, сочиненный придворным стихотворцем:

Задумавшийся кролик
На холмике сидит.
Видны оттуда пампа
И Лягушачий Брод.
Но буря все равно грядет

Вздрогнуло сердце Находчивого от страшной догадки (...): пропеть этот куплет – значит выдать удавам своего собрата Задумавшегося.

И он предлагает компромиссный вариант:

Задумавшийся – некто

На холмике сидит.
Пам-пам, пам-пам, пам-пам-па
И Ля-ля-ля-чий Брод.
Но буря все равно грядет!

– Ну, это уже романс без слов, – махнул рукой Король, – вот что значит дать слабину...

– Ничего, ничего, – вдруг перебила его Королева. – **Так получается еще приманчивей.** Только у меня одна просьба. Пожалуйста, когда будешь петь, последние два слога в третьей строчке бери как можно выше. Пам-пам, пам-пам, пам-ПАМ-ПА (...)

– Ладно, – сказал король, – так и быть. Добавь только одно слово... Значит, так: “Видны пам-пам, пам-ПАМ-ПА” и не будем торговаться.

Ф. Искандер. Кролики и удавы

Находчивый все-таки не стал петь «видны» (то есть «умыл лапы»), удав и без того понял его как нельзя лучше. Этот пример дает великолепный материал для практического занятия по лингвистике текста. Можно прокомментировать производимые автором микротекстовые трансформации, проследить за информационными колебаниями, которые ими производятся, и за тем, как информационный баланс все же сохраняется. Строчка о грядущей буре в куплете придворного пиита заслуживает отдельного комментария. Это форма легального фрондерства, «фига», наполовину выглядывающая из «кармана»: представитель «творческой интеллигенции», повинувшись королевскому приказу, совершает подлость и предательство, но угрожает монарху революцией, которой тот не боится.

2.3.9. Семантизация реальности

Люди высокого интеллектуального уровня, художественно мыслящие или, напротив, амбициозные и эгоцентричные, нередко воспринимают происходящее с ними или с другими людьми (или вообще в мире) как символы, «знаки свыше», то есть семантизируют реальность, вкладывают в случайные события смысл по

собственному произволу. Этот прием обычно применяется в мемуарах, публицистике и т. п. сферах.

Однако бывают такие насыщенные содержанием времена, что и случайные события обретают особый смысл и делаются символом эпохи, например: «В 1937-1939 годах, многим казалось, что сама история готова изменить свое течение (“История остановилась в 1936!” – говорил Артур Кестлер, ранее других это почувствовавший). Это смутное трагическое ощущение и обрело свое символическое выражение. В середине тридцатых годов кончилась эпоха дирижаблей, они слишком часто гибли (...) Казалось, они что-то говорили эпохе, эти чудовищные водородные костры, гигантские тени “Диксмюда” и “Италии”, уносящиеся в хмурое небо и исчезающие бесследно. Сначала они предсказывали, потом свидетельствовали: конец! Конец эпохе, конец медленным, блистающим в солнечных лучах воздушным кораблям. Наступало время пикирующих бомбардировщиков – вторая мировая война»²⁰⁹.

2.3.10. Парадокс

Художественное или публицистическое произведение может начинаться каким-нибудь неожиданным, парадоксальным, даже эпатажирующим заявлением, сразу же привлекающим внимание читателя, который уже не оторвется от текста, пока не дойдет до разгадки. Прием этот несколько претенциозен, но в журналистике весьма эффективен.

Однако не следует преувеличивать его собственно аттрактивную функцию – «наживки», которую «проглатывает» читатель. Талантливые авторы обычно долго его не интригуют таинственностью и очень скоро всё разъясняют. Но он оценивает авторское дарование и с интересом дочитывает текст до конца.

К этому приему любит прибегать, например, *Д. Быков*. Одна из его статей начинается почти шоковым утверждением:

Девяностые начались в 1991 г., а уже в 1992 г. они закончились.

²⁰⁹ Брудный, А. А. Психологическая герменевтика / А. А. Брудный. – М., 1998. – С. 143.

Разгадка дается сразу же:

Все как будто шло к триумфу либеральной идеологии и мощному интеллектуальному прорыву. Но те, кто на это надеялся, обломались жестоко. Не знаю, почему так случилось. Возможно, обычная цикличность русской истории набрала стремительные обороты, и реакция не заставила себя ждать после вольницы. А может быть, интеллигенция обнищала, и у нее на интеллектуальный прорыв не хватило калорий. Но, так или иначе, после того как цены были отпущены, все было уже кончено. Вместо осмысления происходящего, которое было жизненно необходимо, началась погоня за выживанием. 1993 год совершил очень важную подмену понятий и закрепил эту подмену в сознании большинства: власть одного лица вместо власти закона. И нужды нет, что в тот год это лицо аккумулировало в себе всю свободу, которая была в стране. А блюсти власть закона были поставлены люди, на эту свободу посягавшие. Подмена произошла, и с самыми роковыми последствиями. Начиная с 1993 года, как и предсказывал Синявский, как и предсказывал Максимов, пошла стремительная деградация власти. Другое дело, что она была неизбежна, другое дело, что она была сопряжена еще и с очень быстрой деградацией страны в целом. Поэтому 2000-е, собственно говоря, начались уже в 96-м, когда стало совершенно понятно, что, так или иначе, доигрались.

(«Выживание, стыд, страх, одиночество – вот мои девяностые»)

Отметим, как изящно автор «закругляет» свою мысль, обобщает ее, выводит некую закономерность: оказывается, и начала «нулевых» годов не совпадает с формальным календарем.

Парадоксально может выглядеть уже само заглавие текста. Другая статья того же *Д. Быкова* называется «*Прости, художник*» (*Русская жизнь. 3 декабря 2008 г.*). Читатель сразу вспоминает афоризм *Б. Пастернака* «*Не спи, не спи, художник*». Эти слова звучат настойчиво, как заклинание, и почти все читатели будут изумлены: почему автор призывает к прямо противоположному? Правда, некоторые вспомнят стихотворение *Ю. Мориц*, на которое ссылается

и Д. Быков: «(...) именно это и есть цель всех умных людей в России; а если они вовремя не прыгнут с “Титаника” – с ними будет то же, что и с “Титаником”. Об этом замечательно у Юнны Мориц: “Прости, прости раздачу лаврового листа, и бешенство скота, и первые места. Прости трескучий бред блистательных побед, прости свою могилу и в честь нее обед. Прости, прости, художник, прости, шалтай-болтай, прости же все, что можно, и всюду опоздай. А катится клубком за лакомым куском пусть тот, кто тем и славен, что был с тобой знаком”». Умная и оригинальная поэтесса вовсе не призывает художника впасть в духовную спячку – напротив, напоминает ему о высоком призвании, о котором забыли многие современные литераторы, жаждущие почестей и материальных выгод. Всё это и нужно «проспать». Ю. Мориц, которая формально спорит со стихотворением Б. Пастернака, фактически выражает солидарность с другим его шедевром – «Быть знаменитым некрасиво».

РАЗДЕЛ 3. МОРФОЛОГИЯ

3.1. Имя существительное

3.1.1. Основные значения

Имя существительное – часть речи, означающая предмет, под которым в самом широком, философском, смысле подразумевается то, что обладает свойствами и вступает с чем-либо в отношения. На первый взгляд, это определение касается лишь материальных предметов, но под него подходят и абстракции. Например, сознание – тоже предмет: оно относится к личности, органам чувств, миру, к столь же отвлеченным, как и оно, категориям (в частности, к мышлению). Кроме того, сознание обладает определенными свойствами – направленностью на объект, активностью и т. д. Любое, самое абстрактное, понятие можно точно так же подвести под приведенное выше определение предмета.

Если же его конкретизировать, то под предметами могут подразумеваться:

а) объекты природные (*река, Урал, трава*) и вселенские (*Солнце, комета*) и явления (*снегопад, сель, торнадо, выветривание, излучение*);

б) вещества, продукты химических процессов (*азот, вода, ржавчина, окисел, дым*);

в) формы, геометрические фигуры и тела (*овал, параллелепипед, спираль*);

г) организмы, животные, люди (*вирус, бактерия, астра, млекопитающее, лингвист, Щерба*), виртуальные существа (*демон, хоббит, Чебурашка, Зевс*);

д) артефакты – искусственные объекты (*колесо, книга, робот, ЭВМ*);

е) социальные феномены (*молдаванин, эсперанто, город*), явления культуры (*спектакль, стилистика, существительное*);

ж) конкретизированные или абстрактные количества (*единица, миллион, множество, уйма, пропасть*), знаки (*плюс, интеграл, радикал*);

з) социальные процессы, факты, события (*раскулачивание, революция, «уотергейт»*, то есть скандал);

и) категории, понятия (*совесть, материя, время*), свойства, качества (*скорость, краснота, сверхтекучесть*);

к) действия и состояния (*логарифмирование, рассуждение, печаль*).

3.1.2. Основные функции существительных в тексте

Самые типичные функции существительных в текстах (прежде всего художественных) комментариев не требуют. Они многократно описаны в учебниках и проиллюстрированы – часто одними и теми же тривиальными (хотя удачными) примерами. Не станем нарушать традицию и вспомним те же иллюстрации.

Аккумуляция (сосредоточение) в произведении существительных раскрывает предметное содержание конкретного фрагмента действительности и рисует его как нечто целостное. Классический пример – стихотворение *А. А. Фета*:

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод,
Эти ивы и березы,
Эти капли – эти слезы,
Этот пух – не лист,
Эти горы, эти доли,
Эти мошки, эти пчелы,
Этот зык и свист,
Эти зори без затмения,
Этот вздох ночной селенья,

Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это все – весна.

Перед нами возникает картина весеннего дня, причем, скорее, в статике, чем в динамике: периоды этого дня лишь формально указываются (*Эта мощь и дня и света, // Эти зори без затмения, // Эта ночь без сна*), но фактически не сменяют друг друга, а сосуществуют одновременно в сознании автора.

Последовательностью существительных может описываться и процесс – смена состояний, переживаний (не менее классический пример – «*Шепот, робкое дыханье*» *Фета*) или впечатлений – например, путевых картин (из «*Евгения Онегина*»: *Возок несетя чрез ухабы // Мелькают мимо будки, бабы (...) Балконы, львы на воротах // И стаи галок на крестах*), это – динамическое описание. Преобладание в таких текстах существительных над глаголами или удаление глаголов создает особый эффект: имитирует непосредственное присутствие автора и читателя при происходящем.

Поскольку эффект присутствия особенно характерен для драматургии, типична и аккумуляция существительных в ремарках пьес (прежде всего в экспозиции), например: *Столовая в богатом купеческом доме. Тяжелая громоздкая мебель. Широкий кожаный диван, рядом с этим – лестница во второй этаж. В правом углу фонарь, выход в сад. Яркий зимний день* (*А. М. Горький. Егор Булычов и другие*), как в пьесах, так и в недраматических жанрах, которые, правда, таким образом как бы «театрализируются». Вот, например, написанные по образцу экспозиции драмы начало одной из частей романа: *Тысяча девятьсот шестнадцатый год. Октябрь. Ночь. Дождь и ветер. Полесье. Окопы над болотом, поросшим ольхой. Впереди проволочные заграждения. В окопах холодная слякоть* (*М. А. Шолохов. Тихий Дон*); и зачин поэмы:

Поле,
Даль бескрайная.
У дороги – чайная,
Чайная обычная,
Чистая, приличная.

Д. С. Самойлов. Чайная

Отметим сразу, что тексты эти лишь отчасти похожи на драматические, но не совпадают с ними по строению. В пьесе изложение хронотопа началось бы с обозначения места, а не времени, как у Шолохова, да и такая деталь, как «холодная слякоть» в окопах, едва ли появилась бы в типичной драме. Зачин самойловской поэмы, в принципе, напоминает начало раешного представления, но, читая текст дальше, мы увидим, что компактной экспозиции здесь нет, она рассредоточена по всей главке, чего в драматургии обычно не бывает.

Наконец, сосредоточение существительных в тексте, выполняющее экспозитивную функцию, может быть оформлено и по-другому – например, через вокативы (восклицания, похожие на звательные формы, но не обращения):

Октябрь. Кольцо забастовок.
О ветер! О ада **исчадь**!
И моря, и грузов, и клади
Летающие пряди.
О **буря** брошюр и листовок! (...)
О **вихрь**, обрывающий фразы,
Как клены и вязы! О **ветер**,
Щадящий из связей на свете
Одни междометья!

Б. Л. Пастернак. Лейтенант Шмидт

(Особый эффект этих строк заключается в сочетании междометий – наиболее абстрактных слов – с наиболее значимыми словами – существительными). Некоторое сходство с драматургией сохраняется и здесь. Экспозиция, состоящая из обилия существительных в составе эмфатических вокативных конструкций,

не типична для реалистического театра, но возможна в античной или декадентской трагедии.

Отчасти такой же эффект производит начало «*Двенадцати*» А. А. Блока, но четырехкратно повторенное слово *ветер* отдаляет этот текст от драматической стилистики и приближает к поэтической. Прием простого повторения слова называется **эпаналепсисом**.

Существительные могут аккумулироваться и в конце текста. Чаще всего они выражают эмоциональный итог произведения – апогей чувства (у Фета: *И лобзания, и слезы, // И заря, заря!* – пик счастья совпадает с отчаянием из-за необходимости расставания: это своего рода «альба», песнь рассвета), ощущение тоски, опустошенности (в «*Чайной*»:

В снег скатилась звезда...
Холода,
Холода) и т. д.

Отметим, что в обеих концовках эмоциональность усиливается за счет **эпаналепсиса** – повторения наиболее важного слова. Это распространенный, хотя и не обязательный, прием, строго не фиксированный в определенной части текста: как было сказано, в той же функции **эпаналепсис** может употребляться и в экспозиции текста.

Аккумуляцией существительных внутри текста (и, как правило, переходом к номинативному синтаксическому строю) фиксируются узловые и/или кульминационные моменты – например:

Ты ощутишь в своем полете
Неодолимый вес земли,
Бессмысленную тяжесть плоти,
Себя, простертого в пыли,
И гогот злобного базара,
И горожанок робкий страх...
И божья, и людская кара,
О человек! О пыль! О прах!

Д. С. Самойлов. Крылья холопа

В этом фрагменте существительные сосредоточены сначала в составе общего предложения в рамках сочинительного ряда однородных прямых дополнений. После многоточия возникают номинативные предикативные единицы – это момент совпадения автора с героем, страдание которого он ощущает как свое собственное. Напротив, тремя заключительными вокативными предложениями выражается позиция, максимально далекая от автора и героя, – приговор, выносимый мещанским «здравым смыслом» дерзающему человеку, попытавшемуся взлететь. Три способа объединения существительных – аккузативный (через винительный падеж), номинативный и вокативный – передают три точки зрения на происходящее: сначала внешнюю по отношению к герою, но динамически приближающуюся к нему по мере аккумуляции существительных, затем *интериоризированную* (внутреннюю) – проникновение в душевный мир героя, затем – постороннюю, передающую мнение толпы. Итак, сосредоточение в тексте существительных в составе номинативных предложений оптимально фиксирует момент *интериоризации*; совмещение автора с персонажем иллюстрируется пропуском глаголов, имитацией «потока сознания» героя.

В стихотворении, послужившем для Самойлова первоисточником, – «*Авиаторе*» Блока – тоже описывается попытка взлета и гибель человека. Здесь тоже есть переход к номинативным предложениям, но соответствует он уже не физическим и душевным мукам разбившегося летуна, а его смерти:

Уж поздно: на траве равнины
Крыла измятая дуга...
В сплетении проволок машины
Рука – мертвее рычага.

Это уже не совмещение с героем, но проникновенная скорбь по нем, то есть тоже момент эмоциональной кульминации.

У Ю. П. Кузнецова есть замечательное стихотворение «Очевидец», заслуживающее подробного разговора и отдельного анализа. Он сейчас не входит в наши задачи, ограничимся обсуждаемым аспектом – аккумуляцией существительных в узловом пункте текста. Приведем стихотворение целиком:

Вела дорога прямо на вокзал,
По сторонам носился птичий щебет.
Отец надел медали и сказал:
– Пойдем встречать – товарищ Сталин едет!

Мелькнул товарищ Сталин вдалеке:
Глаза, усы, неполная улыбка,
И трубка в направляющей руке,
И змейка дыма – остальное зыбко.

Пришли домой, схватил отец ремень,
Стал сына бить так, что летели клочья.
– Я бью затем, чтоб ты запомнил день,
Когда увидел Сталина воочью!

От ужаса и боли сын ревел,
И мать кричала: – Люди, заступитесь! –
Один сосед ребенка пожалел
И на отца донес, как очевидец.

Отца на север увели с крыльца.
Об этом сын не говорит ни слова.
Отшибло память. Он забыл отца.
Но Сталина он помнит как живого.

В этом гениальном тексте – и точнейший очерк советского «менталитета», и боль за свой народ, с его деформированной душой, и психиатрический этюд о вытеснении шокового впечатления, о подмене реального отца символическим «Отцом», и проблема памяти, и даже притча о новом Аврааме, приносящем сына в жертву. Однако мы обратим внимание лишь на один нюанс произведения. Конечно, его кульминация – дикое избиение сына фанатичным отцом, а не смутное видение «товарища Сталина», однако поэт концентрирует существительные в номинативе именно в описании

Сталина. Здесь они рисуют навсегда застывший в памяти сына образ «Вождя». Безглагольность, номинативностью создается эффект статичной вневременной картины.

Вспомним еще одно стихотворение – «Сказку» Б. Л. Пастернака. Сначала идет очень подробный динамичный рассказ:

Встарь, во время оно,
В сказочном краю
Пробирался конный
Степью по репью и т. д.

Сразу же устанавливается временная дистанция между автором и повествованием: *Встарь, во время оно* – автора при этом не было и быть не могло. Прошлое обозначено глаголами в прошедшем времени, преимущественно в имперфективном и аористическом значениях (что было, что делал герой и что он сделал – а он спас прекрасную деву от дракона). Такие формы типичны для повествования, которое и ведется до кульминационного момента:

Посмотрел с мольбою
Всадник в высь небес
И копьё для боя
Взял наперевес.

Следовало бы ожидать, что за этим последует такой же подробный рассказ о главном событии – сражении со змеем. Но происходит совершенно противоположное: повествование сменяется описанием (причем самым импрессионистским) потока неотчетливых картин и мыслей:

Конный в шлеме сбитом,
Сшибленный в бою.
Верный конь, копытом
Топчущий змею.

Конь и труп дракона
Рядом на песке.
В обмороке конный.
Дева в столбняке.

Светел свод полдневный.
Синева нежна.
Кто она? Царевна?
Дочь земли? Княжна?

Синтаксический строй меняется. Глаголы, которыми прежде изобиловал текст, теперь почти исключаются из него. Предложения становятся номинативными (или не становятся, а выглядят так за счет парцелляции: *Царевна? Дочь земли? Княжна?*). Происходит уже знакомая нам смена временного регистра, переключение на непосредственно наблюдаемое и переживаемое настоящее, то есть интериоризация, вхождение в чужой мир (оно обозначено номинативными и вообще безглагольными предложениями) и в сознание героя (этому соответствует парцелляция, уже прямо имитирующая его мысли). Происходит смена объективного плана на субъективный, и этот момент фиксирован последовательностью номинативных предложений:

Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды, реки.
Годы и века.

Мы вместе с героем и автором закрываем глаза – и переносимся в иную реальность: в беспредельность и вечность, рамки повествования исчезают, уничтожается обозначенная в начале стихотворения граница между нами и сказочной действительностью, потому что

Сказка ложь, да в ней намек!
Добрый молодцам урок.

А «урок», по-видимому, в том, что можно «убить дракона», однако трудно рассчитывать на восстановление прежнего безмятежного состояния. Дракон успевает причинить зло, в том числе необратимое. Герой спасает деву, но оба постепенно погружаются в

сон и небытие, сливаются с вечностью, и баллада заканчивается теми же словами:

Сомкнутые веки.
Выси. Облака.
Воды. Броды. Реки.
Годы и века.

Теперь они звучат уже как печальный итог в духе Екклесиаста; грани между реальностью и вымыслом теряются, всё стирается, исчезает.

Итак, сосредоточение существительных в художественном произведении часто сопровождается девербализацией (ослаблением глагольности или полным изъятием глаголов, а также сохранением глаголов при размывании, вплоть до полной утраты, их временной семантики). На синтаксическом уровне это выражается в переходе к номинативным конструкциям (преимущественно односоставным назывным предложениям). С точки зрения психологической, так может маркироваться переключение объективного плана восприятия на субъективный. В общетекстовом аспекте здесь, как правило, меняется форма изложения материала: с повествования на описание, наконец, в лингвоэстетическом, лингвoseмиотическом плане так может маркироваться выход в особую реальность, лежащую за пределами хронотопа данного текста.

Если аккумуляция существительных принимает вид сочинительного ряда, то есть однородных членов предложения (прежде всего второстепенных), то она обычно рисует предметный мир текста. Впрочем, таким образом могут передаваться и другие смыслы – например, семантика препятствий:

Наш мир, раскинув хвост павлиний,
Как ты, исполнен буйством грез:
Через Симплон, моря, пустыни,
Сквозь алый вихрь небесных роз;
Сквозь ночь, сквозь мглу – стремят отныне
Полет – стада стальных стрекоз!

А. А. Блок это пишет об аэропланах. Заметим, что и здесь возникает уже описанное ощущение прорыва в другую реальность, на первый взгляд, такой эффект создается благодаря экзотической лексике, общей романтической тональности этих строк. Однако возьму на себя смелость предположить, что сходное впечатление создается уже самим потоком существительных, реальность, живописуемая ими, сгущается в этом потоке до предела. Аэропланы летят уже не через «*Симплон, моря, пустыни*» и тому подобное, а через эту переуплотненную реальность, через действительность как таковую. Они пробиваются в мир иных, метафизических, реалий.

Сходный, хотя и своеобразный, эффект производит у *А. С. Пушкина* перечисление авторов, которых «без разбора» читал *Онегин*: это духовные «препятствия» на пути к Истине.

Возможно, это преувеличение, но не исключено, что в любом, даже самом реалистическом, описании перечислением предметов создается некий обобщающий, а иногда и символический эффект. Во всяком случае, возникает смысл, больший, чем простая «инвентаризация» вещей.

В заглавиях существительные очень частотны (особенно конкретные и абстрактные), но аккумуляция существительных для этой позиции не типична. Для заглавий характерно употребление двух существительных по принципам контраста, дополнительности и др., крайне редко – трех, объединенных иногда парадоксальными, малопредсказуемыми отношениями, когда автор как бы предлагает читателям установить сходство или просто основание для сопоставления несходных вещей: *Облако, озеро, башня* – рассказ *В. В. Набокова*, *Космос, нервная система и шмат сала* – рассказ *В. М. Шукшина*.

3.1.3. Семантизация понятия «существительное»

В художественной литературе может обыгрываться семантика слова *существительное*, причем в двух направлениях. Возможен

отход от его собственного, морфологического, смысла и приписывание этому слову окказионального значения:

Правдин. Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное?

Митрофан. Дверь, котора дверь? (...) Эта? Прилагательна.

Правдин. Почему же?

Митрофан. Потому что она приложена к своему месту. Вон у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навешена: так та покамест существительна.

Д. И. Фонвизин. Недоросль

Здесь наименование «существительное» лишено своего грамматического значения и переосмыслено в контексте действительности.

И напротив, слово «существительное» может переосмысливаться и связываться с жизнью в подчеркнуто «лингвистическом» ореоле – таково заглавие романа *М. П. Алексеева «Хлеб – имя существительное»*. Речь в книге идет, конечно, не о грамматике. Хлеб – это одно из важнейших слов для человека, одно из базисных понятий. Здесь мы тоже видим выход за пределы морфологии в сферу жизни, но за счет не забвения собственного значения слова, а его гипертрофии. В последнем примере есть еще одна, уже не грамматическая, а философская коннотация: хлеб – это критерий проверки человеческой *сущности*, сути.

В рассказе *Ю. М. Нагибина «Зимний дуб»* обыгрывается выход лингвистического термина «существительное» за его номинальные морфологические пределы:

– Зимний дуб! – повторил Савушкин (...) Он сказал это не так, как другие ученики. Слова вырвались из его души как признание, как счастливая тайна, которую не в силах удержать переполненное сердце.

Не понимая странной его взволнованности, Анна Васильевна сказала, с трудом сдерживая раздражение:

- Почему зданий? Просто дуб.
- Просто дуб – что! Зимний дуб – вот это существительное.

Здесь как существительное квалифицируется не слово, а сложное понятие. Здесь нет ни «зимнего», ни «дуба» по отдельности, это символ животворящих сил Природы, символ Родины. Зимний дуб – это «существительное» еще и в том смысле, что он «осуществляет», проявляет глубинные свойства человеческой природы. У Нагибина молодая учительница именно перед зимним дубом держит экзамен на человеческую состоятельность – и выдерживает его.

3.1.4. Лексико-грамматические разряды

Конкретные существительные, как было сказано, весьма распространены в заглавиях и превалируют в этой позиции над абстрактными. Возьмем наугад названия произведений А. П. Чехова:

- а) имена собственные – «Агафья», «Гусев», «Иванов», «Ионыч», «Остров Сахалин»;
- б) прозвища и характеристики – «Ведьма», «Душечка», «Попрыгунья», «Печенег»;
- в) наименования лиц – «Архиерей», «Княгиня», «Писатель», «Следователь», «Студент», «Циник»;
- г) обозначения животных – «Белолобый», «Каштанка», «Чайка»;
- д) предметы – «Дом с мезонином», «Контрабас и флейта», «Скрипка Ротшильда»;
- е) пространственные и временные обозначения – «В овраге», «На святках», «Степь»;
- ж) события – «Дуэль», «Именины», «Юбилей» и др.

Очень редки в роли заглавий собирательные («Детвора», «Житейская мелочь», «Мелюзга») и вещественные существительные («Шампанское»); вещественно-собирательное – «Крыжовник». У Чехова не много заглавий с абстрактными существительными («Любовь», «Горе», «Тоска», «Нытье» и т. п.), причем иногда у

абстрактных существительных фактически конкретные значения («*Радость*» – радостное событие, «*Месть*» – акт мести и т. п.).

Однако для философской прозы, медитативной поэзии абстрактные существительные в заглавиях весьма характерны (например, названия новелл *В. В. Набокова*: «*Благость*», «*Совершенство*»; стихотворений *В. Я. Брюсова*: «*Творчество*», «*Любовь*», «*Целение*», «*Тишина*» и др.).

Понятно, что предпочтение того или иного разряда зависит от жанра, темы, конкретных творческих задач автора. Отметим одну существенную деталь: в заглавиях, в художественных текстах вообще, конкретность и абстрактность если и не переходят друг в друга, то взаимодополняются. Например, абстрактные существительные способны персонифицироваться:

Там, где с землею обгорелой
Слился, как дым, небесный свод, –
Там в беззаботности веселой
Безумье жалкое живет.

Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,
Оно стеклянными глазами
Чего-то ищет в облаках и т. д.

Ф. И. Тютчев. Безумие

Безумие – понятие отвлеченное, но у него есть глаза, оно представлено здесь как живое существо.

С другой стороны, конкретные существительные – в настоящей литературе – обладают обобщенным – смыслом и воспринимаются как символы, аллегории. Например, маркитанты в одноименном стихотворении *Ю. П. Кузнецова* – это символ беспринципности, торгашества и мародерства:

Маркитанты обеих сторон –
Люди близкого круга.
Почитай, с легендарных времен

Понимали друг друга.

Грамматически эта абстрактизация, конечно, не проявляется, она относится к области художественной семантики.

Диффузность конкретного и абстрактного характерна не только для существительных в заглавиях (эти слова обыгрываются во всем тексте в целом), но и для существительных, составляющих лексический строй произведения (особенно небольшого) или его фрагмента. Например:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века –
Все будет так. Исхода нет.
Умрешь – начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

В этой миниатюре *А. А. Блока* грамматически конкретные существительные семантически «более чем конкретны»: это образы пошлой материальности, неподвижности, неодухотворенности мира. Но они обладают и оттенком отвлеченности, так как, абстрагируясь от своих буквальных значений, от совершенно конкретных вещей, концентрированно передают ощущение безысходности, сформулированное с помощью одного из немногих по-настоящему абстрактных существительных этого текста: *Исхода нет*).

Основное назначение конкретных существительных в том, что они создают детализованный, реалистичный фон повествования в публицистике и художественной литературе. Но, как видим, их аккумуляция может производить и противоположный эффект. Все зависит от смысловой наполненности существительных. Чем они определеннее, точнее, специфичнее, реже, тем реалистичнее, детальнее оказывается текст. Типичны в этом отношении натюрморты:

“Горка” уже уставлена, и такое на ней богатство, всего и не перечесать: глаза разбегаются смотреть. И всякие колбасы и сыры разные, и паюсная и зернистая икра, сардины, кильки, копченые рыбы всякие – и семга красная, и лососинка розовая, и белорыбица, и королевские жирные селетки в узеньких разноцветных “лодочках” (...), и сиг аршинный (...), и грудка пунцовых раков, и кулебяки, скромные и постные, – сегодня день постный, пятница (...) и румяные расстегайчики с вязигой, и слоеные пирожки горячие, и свежие паровые огурчики (...), и почки в мадере, на угольках-конфорках, и всякие-то грибки в сметане – соленые грузди-рыжики, – всего и не перепробовать.

И. С. Шмелев. Лето Господне

Отметим, что в этом микротексте всячески подчеркивается конкретность большинства существительных: множественным числом, диминутивными суффиксами, обилием определений, в том числе местоименных (*всякие, разные*), и синтаксической однородностью, поддержанной полисиндетоном (многосоюзием, то есть повторением союза *и*). Тем не менее, достигнув предельной детализации, Шмелев вносит в нее элемент обобщенности, условности: *грузди-рыжики* – это уже не конкретные названия грибов. Что-то показывается крупным планом, что-то – общим, и в этом тоже проявляется реализм описания: мы не можем видеть все одинаково четко.

Если в тексте сосредоточены грамматически конкретные, но семантически не конкретизированные, не уточненные существительные, то и вся картина часто оказывается самой общей, недетализованной. Это типично для медитативных текстов, где реальная подробность, зарисовка с натуры служит лишь толчком к размышлению. Таков *лермонтовский «Парус»*, о котором нельзя сказать ничего определенного: какой именно парусник плывет, в каком море, куда и откуда движется и т. д. Из конкретных существительных складывается абстрактнейший образ, метафора

действительности, поддающейся формальным обозначениям – и ускользающей, как «летучий голландец».

Сходное впечатление, когда конкретика становится аллегорией отвлеченности, иллюзорности, производит миниатюра В. Ходасевича «Слепой»:

Палкой щупая дорогу,
Бродит наугад слепой,
Осторожно ставит ногу
И бормочет сам с собой.
А на бельмах у слепого
Целый мир отображен:
Дом, лужок, забор, корова,
Ключья неба голубого –
Все, чего не видит он.

На первый взгляд, перечисленным здесь существительным должны соответствовать предельно конкретные предметы: этот дом, этот забор и т. д. «Он», слепой, ничего этого не видит, но «я», пишуший, вижу, причем не только вокруг себя, но и у него «на бельмах». Я это вижу дважды: за себя и за него. Стихотворение имеет смысл именно при этом, пусть не сформулированном прямо, но подразумеваемом противопоставлении слепых и зрячих, потому что на самом деле принципиальных различий между ними нет. Мы не столько видим больше, чем слепые, сколько не видим чуть меньше, чем они. Поэтому существительные, употребленные Ходасевичем, при всей своей формальной конкретности, так общи, а картина «целого мира» так элементарна, схематична, бедна содержанием, что поневоле возникает вопрос: а намного ли больше мы знаем этот мир, намного ли больше его явлений доступно нашему восприятию?

Наконец, в откровенно философских, концептуально значимых текстах часто употребляются абстрактные существительные:

Свобода – свежесть, разноликость,
Неуспокоенность, боренье.
Свобода – это мгла и дикость,

Разнузданность, столпотворенье.

А рабство – это тьма, упадок,
Тоски бездонная пучина.

А рабство – это строй, порядок,
Объединенность, дисциплина.

Свобода – это свет и братство,
А рабство – черная невзгода.

Свобода – это гнет и рабство,
А рабство – полная свобода!

В. И. Казанцев. Взгляды

Стихотворение написано на тему «Не желающий услышать – не услышит» и словно подтверждает сентенцию Дж. Сантаяны «Почти каждому мудрому изречению соответствует противоположное, столь же мудрое». Бесплезны не только дискуссии о свободе и рабстве (в ходе которых люди договариваются до сентенций в духе Дж. Оруэлла: *свобода есть рабство*), но и любые споры вообще, особенно при «дефинитивной аргументации», когда собственная точка зрения мотивируется *не доводами*, а только *определениями*: свобода хороша потому, что она есть А, В, С и т. д. Для подобной декларативной «логики» идеально подходит манипулирование отвлеченными, почти ничем не наполненными понятиями, что и демонстрирует автор стихотворения.

Тот же автор блистательно использует абстрактные существительные в пейзажном тексте, перерастающем в медитацию:

Вода, прервавшая полет,
Молчала вдоль обочин.
И был замерзший за ночь лед
Пузырчат и непрочен.

Зима уже была зима
Так близко, на подходе,
Зима уже, зима сама.
Но не было в природе
Еще нигде ее следов,

А только их мерцанье.
Ни раскаленных холодов,
А только их витанье.

Да и лихих, тугих ветров,
А только их дыханье.
Да и самих, самих снегов,
А только их сиянье!

В. И. Казанцев

Аккумуляция абстрактных существительных в этом тексте передает «душу зимы», создает эффект незримого присутствия зимы в изменившейся природе.

Абстрактные существительные с суффиксами *-аниј-* / *-ениј-* обладают яркой книжной окраской и обычно считаются принадлежностью публицистического и высокого стилей (*дерзание, мечтание, стремление, просвещение* и т. п.). Немало слов с этими суффиксами в научном стиле (*теоретизирование, акание, плавление, притяжение* и др.), а также в официально-деловом (*наследование, нанесение повреждений, расторжение, обеспечение* и др.).

Злоупотребление подобными словами типично для канцелярита, то есть бедного, примитивного, косноязычного бюрократического жаргона. Так, в записной книжке *И. А. Ильфа: Биография Пушкина* была написана языком маленького прораба, пишущего объяснения к смете на постройку кирпичной кладовки во дворе. «Материальное обеспечение» и так далее. В одной фразе есть: «вступление», «владение», «выяснение» и еще какое-то «ение».

Аккумуляция абстрактных существительных (явных девербативов) на *-ениј-* (*-аниј-*) – обычно рисует череду бессмысленных действий:

Ему (*дисциплинированному артисту – А. Ф.*) я давал наиболее интересные мизансцены (...), работал с ним вне репетиционного времени, а упряму позволял делать всё, чего он упорно требовал. Обыкновенно его желания сводились к **стоянию** перед суфлерской

будкой, к **смотрению** через рампу в публику, к **заигрыванию** с ней и к **самоопьянению** декламационными распевами и театральными позами.

К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве

И в целом – картину никчемного времяпрепровождения:

И с тех пор началась для Масловой та жизнь хронического преступления заповедей божеских и человеческих, которая ведется сотнями и сотнями тысяч женщин не только с разрешения, но под покровительством правительственной власти, озабоченной благом своих граждан, и кончается для девяти женщин из десяти мучительными болезнями, преждевременной дряхлостью и смертью.

Утром и днем тяжелый сон после оргии ночи. В третьем, четвертом часу усталое **вставанье** с грязной постели, зельтерская вода с перепоя, кофе, ленивое **шлянье** по комнатам в пеньюарах, кофтах, халатах, **смотренье** из-за занавесок в окна, вялые перебранки друг с другом; потом **обмывание, обмазывание, душение** тела, волос, **примериванье** платьев, споры из-за них с хозяйкой, **рассматриванье** себя в зеркало, **подкрашивание** лица, бровей, сладкая, жирная пища; потом **одеванье** в яркое шелковое обнажающее тело платье; потом выход в разукрашенную, ярко освещенную залу, приезд гостей, музыка, танцы, конфеты, вино, **куренье** и **прелюбодеяния** с молодыми, средними, полудетьми и разрушающимися стариками, холостыми, женатыми, купцами, приказчиками, армянами, евреями, татарами, богатыми, бедными, здоровыми, больными, пьяными, трезвыми, грубыми, нежными, военными, штатскими, студентами, гимназистами – всех возможных сословий, возрастов и характеров. И крики и шутки, и драки и музыка, и табак и вино, и вино и табак, и музыка с вечера и до рассвета. И только утром **освобождение** и тяжелый сон. И так каждый день, всю неделю. В конце же недели поездка в государственное учреждение – участок, где находящиеся на государственной службе чиновники, доктора – мужчины, иногда

серьезно и строго, а иногда с игривой веселостью, уничтожая данный от природы для ограждения от преступления не только людям, но и животным стыд, осматривали этих женщин и выдавали им патент на **продолжение** тех же **преступлений** (...).

Л. Н. Толстой. Воскресение

Кстати, в обоих текстах применяется общий прием: через ряд девербативов, характеризующих неправильное или даже поведение, детализуются обобщающие существительные с теми же суффиксами *-ениј-* (*-аниј-*). У К. С. Станиславского: **желания** – *стояние, смотрение, заигрывание, самоопьянение*; у Л. Н. Толстого: *вставанье, смотренье, обмывание, обмазывание, душение, примериванье, рассматриванье, подкрашивание, одеванье, куренье, прелюбоддеяния, освобождение* – **продолжение преступлений**.

Стилистически выразителен и семантически ёмок бывает контраст одних и тех же слов в роли то конкретных, то абстрактных существительных. Например, в этом фрагменте в одном и том же предложении существительное преступление дается сначала как абстрактное, затем – как конкретное, во множественном числе: «(...) *чиновники, доктора – мужчины, (...) уничтожая данный от природы для ограждения от **преступления** не только людям, но и животным стыд, осматривали этих женщин и выдавали им патент на продолжение тех же **преступлений***». В первом случае имеется в виду не конкретное преступление, от которого ограждает стыд, а действие, имеющее фундаментальные последствия: грех отвержения нравственных норм. Читатель вправе предположить здесь смысловую коннотацию, которой, возможно, автор и не имел в виду (или отчетливо не осознавал): эти мужчины «хуже» проституток, которые совершают отдельные скверные поступки – **преступления** (которым соответствует такое же конкретное существительное – *прелюбоддеяния*) по глупости, слабости, от тяжелых жизненных обстоятельств. Зато мужчины – «респектабельные» чиновники и врачи – преступают нравственный закон сознательно и служат греху как таковому.

Преступление (абстрактное существительное в единственном числе) – вся их деятельность.

Другой пример, в котором категории существительных и соответствующие этим категориям смысловые оттенки уже откровенно противопоставляются:

Репников (...) Признаться, в последнее время я ожидал от тебя **какой-нибудь** глупости...

Репникова. “Последнее время”... Всю жизнь ты ожидал от меня глупости. Всегда. Глупости **и больше ничего** (...) Ты умилялся моей глупостью, воспитывал ее и вечно требовал от меня **одной только** глупости (...) Гением ты можешь выглядеть только рядом с такой душой, как я.

А. В. Вампилов. Прощание в июне

В реплике мужа *глупость* – конкретное существительное, в ответе жены – абстрактное. Для Репникова – фарисея до мозга костей – важнее всего приличия, но жена поднимает бунт и отказывается говорить на его языке, то есть лицемерить. Там, где Репников желает видеть не стоящий внимания частный факт, его жена, устав от притворства, делает нелюбезное обобщение, раскрывая сущность их семейных отношений.

Абстрактные существительные, как правило, употребляются в книжной речи, но некоторые из них – прежде всего образованные безаффиксным способом, резко просторечны:

Высунув языки,
разинув рты,
носятся нэписты

в **рьяни**,
в **яри**...

А посередине
высятся

недоступные форты,
серые крепости советских канцелярий.

В. В. Маяковский. Бюрократиада

Крик,
вгоняющий
в дрожанье
и в ёжь,
уши
земляные
резал.

В. В. Маяковский. Рабочим Курска...

Разумеется, оба текста различны по своей коннотации, но выделенные слова функционально сближаются – передают ощущение крайней нервозности. В обоих случаях они усилены звукописью.

У Маяковского же:

Но странная от солнца **ясь**
струилась, –
и степенность
забыв,
сизу, разговорясь
с светилом постепенно.

(«Необычайное приключение...»)

Заметим, что эта «ясь» побуждает поэта к утрате «степенности», то есть к переходу от высокого, торжественного стиля к бытовому²¹⁰.

Собирательные существительные того же типа (*голь, рвань, шваль*) – просторечные. Но в строке современной поэтессы *М. Кудимовой* *И молчальники слова испросят у **неми*** (то есть у немых) последнее существительное, видимо, книжное.

Собирательные существительные стилистически значимы почти всегда. По-видимому, нет слов с этим значением, нейтральных с функционально-стилистической и/или экспрессивной точки зрения. Например, *студенчество, юношество, генералитет, профессура, аристократия* – книжные лексемы; *юнкерье* и *солдатье* (из «Двенадцати» *А. А. Блока*), *матросня, пьянь* – просторечные

²¹⁰ Правда, здесь есть некоторое противоречие с контекстом этого всем известного стихотворения: Маяковский словно забывает, что он и не говорил с солнцем «степенно»: *Слазь! Довольно шляться в пекло!* и т. п. Отметим это единственно ради пунктуальности.

бранные. Когда собирательное существительное в литературе относится к конкретному лицу, происходит не столько конкретизация, сколько развитие семантики репрезентативности (представительности). Человек начинает олицетворять собой общественный класс, слой, группу и т. п., к которым относится: *Все знали, что Пекалов **пьянь** и промотавшийся* (В. С. Маканин. *Утрата*); *Нету у Катерины Герасимовны родственников. Она у нас самый старый **контингент*** (В. П. Катаев. *Фиалка*).

Интерес для стилистики представляют также случаи отнесения собирательных существительных к объектам и/или ситуации, предполагающим иную стилистическую окраску – например: *Тогда в Кремле вся знать обитала: князья Черкасские, Трубецкие, Милославские и прочая **шантрапа*** (С. П. Антонов. *Васька*) – говорит профессор археологии. Действие происходит в 1934 г., так что иронически-презрительное отношение ученого к аристократии, ушедшей в небытие, более чем понятно.

3.1.5. Категория числа

В этом разделе мы сосредоточимся главным образом на тех случаях, когда единственное и множественное числа отклоняются от своих главных значений. Прежде всего отметим репрезентативное синекдохическое единственное число, характерное для научных текстов (точнее, для научных определений и описаний), когда единичный предмет олицетворяет собой класс однородных объектов, вид животных или растений и т. п.:

Ж. Хокканен из Хельсинкского университета рассчитал, что масса животного, существующего в условиях земного тяготения (и не в воде, а на суше), не может превышать 100 тонн. Брахиозавр (он же ультразавр, то есть «сверхящер» – А. Ф.) не дотянул до этого предела двух десятков тонн. Но, может быть, к нему еще ближе подойдет еще один супергигант, названный сейсмозавром, то есть ящером, сотрясающим землю.

А. М. Кондратов. *Шанс для динозавра*

Естественно, брахиозавр и сейсмозавр существовали не в единственном экземпляре. Единственное число в данном случае означает не «любой», а «типичный» брахиозавр и сейсмозавр. Однако если бы автор от описания этих динозавров перешел к повествованию об их повадках, то сменил бы единственное число на множественное. Так что предпочтение того или иного числа зависит не только от функционального стиля, но и функционально-семантического типа речи.

Репрезентативное единственное число типично и для определений в научных, научно-популярных и публицистических текстах. Для публицистики, особенно современной, характерны определения, взятые не из словаря, а данные автором:

Интеллигент, если это настоящий интеллигент, а не псевдоинтеллигент (статусный интеллигент, чиновник, клерк, "интеллектуал", то есть узкий специалист в непромышленной области (...)) – это творец, творческая личность, гений, человек, занимающийся поиском истины, рациональным (научным) или чувственным (художественным) познанием и освоением мира. Настоящий интеллигент понимает свою индивидуальную роль познающего субъекта и общественную роль просветителя и освободителя. Настоящий интеллигент – носитель критического мышления. Настоящий интеллигент противостоит конформизму и мещанству.

А. Н. Тарасов. Десятилетие позора

Репрезентативная сингуляризация, то есть употребление единственного числа в представительской функции, встречается и в разговорной речи, особенно в устах дилетантов, пытающихся делать «авторитетные» заявления примитивно-«социологического» характера. Они высказываются по поводу обществоведческих, политических проблем, в которых ничего не понимают:

Зато ее (*жены – А. Ф.*) отношение к русскому народу проделало все-таки некоторую эволюцию. В двадцатом году она еще говорила:

“Настоящий русский **мужик** – **монархист**”. Теперь она говорит: “Настоящий русский **мужик** вымер”.

В. В. Набоков. Отчаяние

Аналогичный пример из горьковской «*Жизни Клима Самгина*»: *Чтобы легче было любить **мужика**, его вообразили существом исключительной духовной красоты*. Единственное число является знаком не столько собирательности, сколько абстрактности объекта обсуждения. Оторванные, «страшно далекие от народа» интеллигенты желают видеть не многих и разных людей, а некоего условного «среднестатистического» «мужика».

Принятые в журналистике сингулятивы *зритель, читатель, потребитель, гражданин* и т. п. можно прочесть как знак почтения, превратившийся в стереотип. Говоря: ***Покупатель** всегда прав; **Зрителю** фильм не понравится*, мы как бы уважительно соглашаемся воспринимать безликую массу так же, как воспринимали бы отдельного человека, индивидуума, с его собственными вкусами и запросами. *На какие только затеи не идут хозяйственники, желающие лишь отвертеться от всё повышающихся требований **потребителя, читателя, покупателя, зрителя, пассажира!*** (И. А. Ильф, Е. П. Петров. *У самовара*). Для этого текста актуально противопоставление представителей противоположных лагерей (в известном смысле «антагонистических классов») не только по семантике, но и по числу (*хозяйственники*, то есть бюрократы, безответственные чиновники и т. п., – во множественном; они противостоят, по сути, всему народу).

Формулы официальной речи сохраняются и в речи бытовой. Например, Ф. Г. Раневская так объясняла халтуру в театре: *Дело в том, что халтурщиком стал **зритель***. Она сказала это в раздражении С. Юрскому²¹¹.

²¹¹ Согласно очень верному замечанию С. Юрского, пресловутые остроты Раневской нужно воспринимать именно в контексте, без которого они теряют свой смысл. Чтобы по-настоящему оценить ее остроумие, следует учитывать очень много нюансов. В передаче Юрского ее «монолог» был примерно таким: «Сергей, почему вы всё время халтурите? Мы

В поэме *А. Т. Твардовского* «*За далью – даль*» в явно собирательном значении употребляется слово *читатель*:

Читатель, снизу или сверху
Ты за моей следишь строкой,
Ты тоже – всякий на поверку
Бываешь – мало ли какой.
Но иногда это слово означает единичного человека:
Всего героев –
Ты да я,
Да мы с тобой (...)
Конца пути мы вместе ждали,
Но прохлаждаться недосуг.
Итак, прощай,
До новой дали.
До скорой встречи,
Старый друг!

Смысловая динамика слова *читатель* в данном тексте состоит в постепенном развитии конкретности, в сближении автора с его адресатом. Это сближение особенно выразительно проявляется по контрасту с удалением от исходной точки путешествия – от Москвы. Твардовский почти буквально идет (едет) в народ.

Сингулятивное собирательное употребление слов, относящихся к природе (чаще к растениям), возможно и в поэтических текстах – например, у *А. Н. Майкова*:

Кроет уж **лист** золотой
Влажную землю в лесу...
Смело топчу я ногой
Вешнюю леса красу.
(«*Осень*»)

же не халтурили. Нет, халтурили... Тогда в чем же дело? А, халтурщиком стал зритель!». Свою последнюю роль она сыграла в спектакле Юрского «Правда – хорошо, а счастье – лучше». Ей было уже около 90 лет. Однажды Раневская на сцене забыла текст и не услышала подсказок партнеров. Сверхусилием воли она его вспомнила и сыграла эпизод гораздо лучше, чем всегда. После этого она ушла из театра навсегда, потому что, Раневская, забывающая текст, – не та Раневская, на которую идет зритель, и не нужно его обманывать. Возможно, по ее мнению, зритель и стал «халтурщиком», но Раневская на это не была способна. В то же самое время она говорила, что «из театра ушел трепет». И это было сказано о театре эпохи, когда работали А. В. Эфрос, О. Н. Ефремов, Г. А. Товстоногов.

А ельник зелен и тенист;
Осинник желтый бьет тревогу;
Осыпался с березы лист
И, как ковер, устлал дорогу.
(«Пейзаж»)

и в разговорных:

Где ни взглянешь, – всюду камни,
Только камни да **сосна**...
Отчего же так близка мне
Эта бедная страна?

В. С. Соловьев. По дороге в Упсалу

Впрочем, в последнем случае сингулярная форма *сосна* передает еще и семантику однообразия. О таких формах можно сказать, что они создают не столько разговорную окраску текста, сколько придают ему простоту и естественность.

Приведу еще пример сингуляризации существительного в разговорной, хотя и литературно обработанной, речи:

У **рябчика** в снегу два спасения: первое – это под снегом тепло ночевать, а второе – снег тащит с собой на землю с деревьев разные семечки на пищу **рябчику**. Под снегом **рябчик** ищет семечки, делает там ходы и окошечки вверх для воздуха. Идешь иногда в лесу на лыжах, смотришь – показалась головка и спряталась: это **рябчик**. Даже и не два, а три спасения **рябчику** под снегом: и тепло, и пища, и спрятаться можно от ястреба.

М. М. Пришвин. Рассказы егеря

Выделены те употребления слова *рябчик*, когда оно выступает в обобщенном значении. В первом случае единственное число можно заменить множественным, во втором – нет.

Существует также **дистрибутивное** значение единственного числа в роли множественного, «когда указывается, что одинаковые предметы принадлежат каждому лицу или предмету из целой группы или находятся в одинаковом отношении к ним, например: *Повелено*

брить им бороду (А. С. Пушкин), *Он не знал, какое горе лежало на сердце чужих людей* (В. Г. Короленко). Люди как бы уравниваются общностью печальной участи²¹².

Теперь обратимся к противоположному явлению – к использованию множественного числа в различных стилистически значимых контекстах. Оно может обладать обобщающим, собирательным значением. При этом часто актуализуются и другие грамматические категории

– **одушевленность/неодушевленность:**

Коль божество, в **мясники** не лезь,
Как в **божества** не лезем.

М. И. Цветаева. Крысолов

– **собственность/нарицательность:** *Волин рядится в апостольские ризы и карабкается в Ленины от анархизма* (И. Э. Бабель. *Конармия*). Ослабление одушевленности в варианте – конечно, не придуманном Цветаевой – *в мясники (не лезь)* диктуется семантикой соответствующего существительного: оно означает не людей, а род их занятий. Точно так же *в Ленины (карабкается)* означает: в вожди. *Ленин* – это не имя собственное, и прописная буква здесь не обязательна: понятно, что Волин не хотел стать конкретно В. И Лениным, да и возглавить Совнарком вместо Ленина – тоже (поскольку он, как было сказано, «анархист»; вообще, конечно, Ленин и анархизм – «две вещи несовместные»). Впрочем, на именах собственных и нарицательных мы еще остановимся.

Постановка сингулярных вещественных существительных во множественном числе обычно происходит в разговорной речи, при этом возникает оттенок конкретности:

Я тебя чуждался, мать,

²¹² См.: Розенталь, Д. Э. Практическая стилистика русского языка / Д. Э. Розенталь. – М., 1974. – С. 131, а также: Гвоздев, А. Н. Очерки по стилистике русского языка / А. Н. Гвоздев. – М., 1952. – С. 89.

На **асфальтах**, на **гранитах** (то есть на городских тротуарах – А. Ф.).

В. Я. Брюсов. У земли

Впрочем, такие формы встречались и в речи вполне книжной – например, у М. И. Цветаевой в письме к Б. Л. Пастернаку: *И всегда, Пастернак, на всех вокзалах моей жизни, у всех фонарных столбов моих судеб, вдоль всех **асфальтов*** (то есть все тех же тротуаров – А. Ф.) (...) – *это будет: мой вызов. Ваш приход.* В стихотворении Поликсены Соловьевой (*Allegro*) плюрализация продиктована **прозопопеей** (одушевлением):

Умирают белые **сирени**.

Тихий сад молитвы им поет.

Собирательность переходит в конкретность, ибо сами сирени воспринимаются поэтессой как живые существа.

У И. А. Ильфа и Е. П. Петрова в «Двенадцати стульях» употребляется форма **мебеля**, причем в том же контексте дается и правильный вариант – **мебель**:

– Ого! – связал восхищенный Остап. – Полный архив на дому!

– Совершенно полный, – скромно ответил архивариус (...) – Живем мы, знаете, как на вулкане... все может произойти... Кинутся тогда люди искать свои **мебеля**, а где они, **мебеля**? Вот они где! Здесь они! (...) Всё здесь, (...) весь Старгород! Вся **мебель**!

Дело, конечно, не в малограмотности архивариуса Коробейникова. Скорее он подлаживается под речь окружающих «граждан», мимикрируя под безобидного старичка из простого народа. Но иногда он как будто забывает о «конспирации», переходя на вполне грамотную речь – возможно, из своеобразной «ностальгии» по старой жизни.

Плюральные формы вещественных существительных – *снега, дожди, туманы, воды, пески, льды* и т. п. – обладают семантикой

больших масс вещества. Они окрашены не столько функционально-стилистически, сколько экспрессивно:

Родили – дитё
И псов не угробили –
На льдине!
Эол
Доносит по кабелю:
– На **льдов** произвол
Ни пса не оставили!

М. И. Цветаева. Челюскинцы

Этот микротекст содержит разговорные и даже просторечные элементы (*дитё, псов не угробили, ни пса*), но его общий высокий поэтический строй не нарушается. Зато он ярко эмотивен. (Эмоциональным накалом порождаются и вульгаризмы, употребленные здесь.) Форма *льды* концентрирует в себе семантику бескрайних холодных, безжизненных пространств, но не только. Рядом с мифологическим Эолом льды, творящие «произвол», могут восприниматься тоже как мифологические существа – злые демоны, подобные скандинавским великанам «*хримтурсам*».

Подобные плюрализованные вещественные существительные (обычно подвергшиеся **прозопопее** и живописующие анимистически воспринимаемую природу) встречаются и в явно высоких поэтических текстах – например, у *Ф. И. Тютчева*:

Еще в полях белеет снег,
А **воды** уж весной шумят и т. д.

Зато такие формы, как *овсы, зелены* и т. п., тяготеют к разговорной речи. (И. Ильф и Е. Петров иронически пародировали стиль типичных «крестьянских» писателей: «Инда взопрели озимые». А брат одного из них – *В. Катаев* – вывел в комедии «*Понедельник*» «народного» писателя Евтихия Корнеплодова, который сочинил в том же стиле роман «*Овсы цветут*».)

Плюрализируя традиционно абстрактные существительные – *тоски, печали, отрады, влияния* и т. п., – мы не просто переводим их в разряд конкретных. Мы заменяем отвлеченные понятия указанием на тонкую дифференциацию, сложность, многообразие чувств и состояний. В слове «влияния», например, заключена констатация воздействия; «влияния» приглашают нас к размышлению: почему их много? в чем они состоят? чем отличаются друг от друга?

Влиянья Рудиных, Раскольниковых, Чацких
Гнетут!

К. К. Случевский

Чувство тоски тоже имеет свои оттенки – по крайней мере, тоска русской души:

И сейчас уже **Шарантоны**
Не вмещают российских тоск.

М. И. Цветаева. Несбывшаяся поэма

В обоих примерах встречаются **плюрализованные уникализмы** (то есть наименования объектов, существующих только в единственном числе) – имена собственные, – и на этом мы также остановимся. У Цветаевой далее читаем:

Мрем от них. Под шинелью рваной
Мрем, наган наставляя в бред.
Перестраивайте **Бедламы!**
Все малы – для российских бед!

Сначала оговорим переосмысление слова *Бедлам* через **парономазию** – созвучие с *бедами*. *Бедлам* у Цветаевой производится от *беды*: *Бедлам* осознается как вместилище бед. Изменив значение, он отчасти делается другим словом, с которым можно делать то, чего обычно не допускает слово *Бедлам* в своем буквальном значении, то есть перемена семантики способствует плюрализации. Но, с другой стороны, нельзя сказать, что у Цветаевой *Шарантон* и *Бедлам* совершенно изменили свое значение: иначе мы не поняли бы текста. *Шарантоны* и *Бедламы* – это сумасшедшие дома (французский и

английский), но не только. Это «классические», «эталонные» и самые страшные дома для умалишенных. Это экспрессивные образные гиперболы, эмблемы безумия. Они нужны Цветаевой именно в связи с их первоначальным, буквальным значением – поэтому, кстати, они и не утрачивают категории собственности. Даже самые страшные «западные» вместилища безумия несопоставимы с российским абсурдом – вот смысл данного микротекста. Здесь есть, конечно, и другой важный смысл: на «цивилизованном» Западе чувства и страдания гораздо мельче, нежели в России.

Плюрализуемые имена собственные обычно приобретают нарицательный смысл, хотя далеко не всегда реализуют его орфографически. В цитате из стихотворения Случевского *Рудины, Раскольниковы* и др. – это одновременно и литературные типы, и реальные живые люди, похожие на них.

Интересно, что плюрализованные фамилии довольно часто обладают резко отрицательной коннотацией, даже если это имена реальных положительных людей. Это ирония – **антифразис**:

Повернет –

Штраусы вальсы заводят (...)

Вся зала полна

Линкольнами всякими,

Уитмэнами,

Эдисонами

(«150 000 000»)

Шаля,

такие ноты наляпаны,

что с зависти

лопнули б

все **Шаляпины**.

(«Летающий пролетарий»)

Во всех этих примерах плюрализованные фамилии выражают общий смысл: «прислужники капитала».

Этот прием (плюрализации с негативным переосмыслением) характерен для публицистики или художественной литературы публицистического направления, но отрицательный оттенок при этом не обязателен: *Новые герои вспухают, как пузыри на дрожжевом тесте, они – властители чувств, **Минины** и **Пожарские**, витии, бросающие в толпу пламенные призывы и клятвы* (В. Личутин. *Год девяносто третий*).

Отметим еще одно лексико-грамматическое явление: двойную плюрализацию слов, заимствованных главным образом из английского – *баксы, джинсы* (впрочем, есть более «грамматичный» сленговый вариант *джины*) и т. п. (в английском языке флексия *-s* уже соответствует множественному числу). С другой стороны, итальянские слова типа *брави* (наемные убийцы), *мафиози, карбонари, тиффози* (футбольные болельщики) или *папарацци* – множественного числа (на что указывает флексия *-i*), но в современной речи – как правило, разговорной и публицистической – они употребляются в обоих числах. Говорящие, скорее всего, думают, что это начальная, то есть сингулярная, форма данных слов²¹³. Примечательно, что еще в «доперестроечные» времена, когда такие слова были экзотическими, то есть не проецировались на советскую (российскую) реальность, они употреблялись правильно – например: *«Вы не понимаете, что такое мафия... Они переломали кости несчастному **папараццо**, который тайком пробрался на съемки. Он еле выжил...»* (Е. Евтушенко. *Фуку!*; слово *папараццо* в 1985 г. было неизвестно советским читателям, и автор дал разъяснение: *фотограф, снимающий знаменитостей*²¹⁴); в пародии на того же Евтушенко «*Таганка-75*» Л. Филатов пишет:

²¹³ См., например.: *И меня объявили **мафиози** на весь мир (Кто назвал Кобзона **мафиози**? // А и Ф. – 2002. – № 43. – С. 10)*, но вполне адекватны употребления: *«Русских за границей все еще считают пьяницами и мафиози»* (А и Ф. – 2002. – № 37); *Характерный пример – вышедший недавно на экраны фильм «К-19», где русские – уже не пьяницы и **мафиози**, а герои-романтики* (А и Ф. – 2002. – № 43. – С. 18)

²¹⁴ Репортер скандальной хроники Папарацци – знаменитый персонаж фильма Ф. Феллини «Сладкая жизнь» (1960). Его имя сразу же стало нарицательным на Западе. Это, конечно, знали советские интеллектуалы, но, насколько я помню, в начале 1980-х гг. фильм не был

Потягивая свой аперитив,
Мне говорил знакомый **мафиозо**:
“Таганка, Женья, это грандиозно!
Мадонна, мне бы этот коллектив!..”

Впрочем, Фамусов у *Грибоедова* говорит о Чацком: *Ах! Боже мой! он карбонари!*, а не *карбонаро*.

3.1.6. Категория рода

Для русского языка актуальна проблема наименования женщин по профессии, а также роду занятий. Русский народ еще не настолько усвоил стандарты буржуазной толерантности, чтобы унифицировать их полностью. «В количественном отношении преобладает (...) группа, в состав которой входят номинации, образованные по традиционным продуктивным словообразовательным моделям с помощью суффиксов “женскости” -к(а), -ниц(а), -ушк(а), -их(а) на основе как исконно русских слов, так и заимствованных существительных мужского рода. Ср.: *владелец – владелица, телохранитель – телохранительница, корабейник – корабейница* (обычно *шутл.*), *богач – богачиха* (разг.), *богачка* (разг.); *бомж – бомжиха* (разг.), *бомжовка* (разг.); *бизнесмен – бизнесменка* (разг.), *бизнесменша* (разг.), *букер – букерша*, *юрист – юристка, боксер – боксерша, каратист – каратистка, наркоман – наркоманка* (мед., криминал.), *стриптизёр – стриптизёрка, стриптизёрша* (разг.)»²¹⁵. (В последнем случае – может быть, наоборот?) «Слово *стриптизёрша* утратило разговорную отмеченность и перешло в разряд межстилевой лексики. В Словаре XX в. для обозначения девушки или молодой женщины, показывающей стриптиз, указаны две лексемы – *стриптизёрка* (нейтр.) и

широко известен в СССР, так что слово «*напараци*» нуждалось в объяснении. Впрочем, общеизвестным оно стало много позже «перестройки», когда фильмы Феллини демонстрировались довольно широко, – в 1997 г., после гибели принцессы Дианы. В этом в очередной раз проявилась печальная закономерность: многие культурные концепты входят в массовое сознание через бульварные СМИ, а не через произведения искусства, в которых были созданы.

²¹⁵ Морозова, И. А. Активные процессы в сфере наименований лиц женского пола на рубеже XX-XXI вв. / И. А. Морозова // Русский язык в школе. – 2009. – № 1. – С. 81.

стриптизёрша (разг.), а в Словаре XXI в. уже только лексема *стриптизёрша*. Вероятно, одно из слов не прижилось в языке в силу ряда причин и постепенно утратилось (между тем пара *бизнесменка* – *бизнесменша* с пометой *разг.* фиксируется в обоих словарях). Расширила сферу функционирования лексема *феминистка*: если в Словаре XX в. она сопровождалась пометой *спец.*, то есть находилась за рамками обыденного языка, употреблялась в конкретной научной области, то в Словаре XXI в. данное слово, расширившее употребление, имеет помету *соц.*»²¹⁶.

Судя по этому тексту, варианты с суффиксом *-к-(а)* более ранние, чем с суффиксом *-ш-(а)*. Но, вполне возможно, бывало и наоборот.

Например, в Словаре В. И. Даля есть «*претендент*», но корреляции женского рода отсутствуют вообще – как если бы составитель не мог допустить, чтобы женщина могла претендовать на какую-то социально-политическую роль.

Зато у М. Е. Салтыкова-Щедрина встречается слово *претендентша*, явно отрицательно окрашенное: (...) *к полудню слухи сделались еще тревожнее (...)* В пригородной солдатской слободе объявилась еще *претендентша*, Дунька-толстопятая, а в стрелецкой слободе такую же претензию заявила Матренка-ноздря (...) Таким образом, приходилось отражать уже не одну, а разом трех *претендентш* («История одного города»). Это слово выглядит просто грубо в сравнении с нейтральной *претенденткой*, и хорошо соответствует безобразию описываемой ситуации. Но очень сомнительно, что слово претендентка в то время существовало.

Иногда, хотя и очень редко, в таких случаях значение «женского» варианта обладает спецификой, которую нужно оговаривать. Такой пример приведен в «Голубой книге» М. М. Зощенко: *Поэтесса Авдотья Панаева, то есть она не поэтесса, а подруга поэта Некрасова*. Уточнение «она не поэтесса» означает, что Панаева не писала стихов. (Хотя писала прозу в соавторстве с Некрасовым. Она

²¹⁶ Там же. – С. 86.

же оставила мемуары, обладающие несомненной культурной ценностью.)

Аналогичны по своей семантике слова *советница* и *бригадирша*, И. А. Морозова жены *советника* и *бригадира* в комедии Д. И. Фонвизина.

Но бывают и другие случаи. Например, в наше время слова *лейтенант* (офицерское звание) и *лейтенантша* (жена лейтенанта) могут относиться к женщине – в принципе, даже к одной и той же.

И, наконец, весьма интересный смысл наименования женщин приобретают в песне на слова Е. Долматовского «*Офицерские жены*», которую удивительно тонко исполняла М. Кристалинская:

Все равно – лейтенантши вы иль генеральши,
Есть в спокойствии вашем тревоги печать.
Вам ложиться поздней,
подниматься всех раньше,
Ожидать и молчать, провожать и встречать.

На первый взгляд, слова *лейтенантши* и *генеральши* однозначны – об этом говорит название текста. Но песня начинается так:

Низко кланяюсь вам, офицерские жены.
В гарнизонах, на точках, вдали от Москвы,
**Непреклонен устав и суровы законы,
По которым живете и служите вы.**

В этом контексте данные слова понимаются глубже. Офицерские жены – тоже военнослужащие, хотя, как правило, без официальных званий. Они подчинены общему уставу и общим законам. Они служат, причем их деятельности соответствуют два существительных, образованных от глагола *служить* – *служба* и *служение*.

Вернемся теперь к слову *поэтесса* в традиционном значении слова. Хотя и существуют общеупотребительные женские соционимы с суффиксами *-ис-* и *-есс-* (*актриса*, *принцесса*), большинство таких слов воспринимается как сниженные, иронические наименования.

Говоря или слыша слово *директриса*, мы нередко мысленно добавляем: «*придирчивая*», «*капризная*» и т. п., *критикесса* – «*агрессивная*», «*неумная*», а *поэтесса* – допустим, «*маленькая*» («*маленькая поэтесса с огромным бантом*» – сказала И. В. Одоевцева о себе). Впрочем, Е. А. Евтушенко стал избегать этого наименования, порой доходя до курьезов. Так, в стихотворении «Поэт на рынке» он сообщил, что «*поэт стояла*». З. Паперный откликнулся на это следующей эпиграммой:

Евтушенко писало,
Что стояла поэт.
Евтушенко считало,
Что родов больше нет.
Евтушенко старалось
Доказать – все равно
У народа осталось
Евтушенко одно.

Откровенно говоря, прием, использованный автором, остроумнее самой эпиграммы. Что до Евтушенко, то его фраза, чтобы сохранить вид, который он избрал, должна включать конкретное имя – например: поэт Ахмадулина стояла²¹⁷.

Однажды Евтушенко попытался (не очень галантно) объяснить, чем плохо слово *поэтесса*:

“Я рукопись хотела показать”.
Я с ужасом подумал: поэтесса.
Я их боюсь – и русских, и чилийских (...)
Поэтов-женщин единицы в мире,
но прорва этих самых поэтесс (...)
Но женщина, которая вошла,
была на поэтессу не похожа.
Я сразу понял: вроде, пронесло,
но снова испугался: неужели
мне подвернулся случай пострашней:

²¹⁷ Можно не сомневаться, что именно от Б. А. Ахмадулиной Евтушенко воспринял «феминистскую» мысль (вернее, заблуждение), будто слово *поэтесса* звучит унижительно. Ахмадулина сама о себе писала: «*Она была поэт*».

передо мною – женщина-прозаик?

Е. Евтушенко. Голубь в Сантьяго

Отметим, что для «прозаика» автор не дает «женского» коррелята, как бы подчеркивая: проза – настолько «не женское дело», что нет даже соответствующего слова. Прозы самого Евтушенко в то время тоже не было...

В заключение добавлю, что у Ю. П. Морц есть слово *Поэтика* – с прописной буквы.

Итак, «женские» корреляты наименований профессий чаще всего нейтральны или, гораздо реже, имеют негативный оттенок. И, пожалуй, только в слове *клоунесса* есть шарм (см. повесть В. Токаревой «Старая собака»). Впрочем, в популярной некогда передаче «АББГДейка» была «клоун Таня», а вовсе не *клоунесса*: видимо, из-за непривычности последнего слова. (Хотя, с другой стороны, детям его можно было объяснить.)

Красноречивый пример родового и гендерного смещения, связанного с социальной ролью, в том числе профессией (должностью) персонажа, дает М. А. Булгаков в «Собачьем сердце»:

Глаза женщины загорелись.

– (...) я, как **заведующий** культотделом дома...

– **За-ве-дующая**, – поправил ее Филипп Филиппович.

Напомню, что эта особа, по фамилии Вяземская, врывается к профессору Преображенскому в мужском одеянии (в кожаной куртке), и ее начальнику – Швондеру – ее реальная половая принадлежность безразлична.

– Во-первых, (...) вы мужчина или женщина? (...)

– Какая разница, товарищ? – спросил [Швондер] горделиво.

– Я – женщина, – признался персиковый юноша в кожаной куртке и сильно покраснел (...)

– В таком случае вы можете оставаться в кепке (...)

Вяземская, по-видимому, для солидности имитирует «мужскую» манеру поведения, что выглядит, конечно, неестественно. Преображенский, который в качестве хирурга корректирует половые изъяны своих пациентов, обращается и с ней как с потенциальной больной – уже как частное лицо, не забывающее, однако, о своей профессии. Он постоянно возвращает Вяземскую к ее истинной половой принадлежности.

Иногда существительные, относящиеся к женскому роду, распространяются на лиц мужского пола (*баба* – по отношению к истеричному и слабохарактерному человеку; таких примеров много, в частности, в «*Вишневом саде*» Лопухин так называет Гаева) или даже приобретают корреляцию по роду, чаще системно-оказиональную (например, *базарный баб* – так в одной миниатюре жена называла персонажа А. И. Райкина). Последний прием часто используется в игровых, пародийных текстах – например, в одном из сюжетов «КВН» действовали *Золушок* и его покровитель – «*добрый*» *фей* (впрочем, *фей* был у *И. Ильфа* и *Е. Петрова*, это же словечко приписывают *Ф. Раневской*) – сюжет появился на волне назойливого обыгрывания в так называемых юмористических текстах транссексуализма и прочих извращений. В передаче «*Городок*» (2000. № 74), посвященной писательству, к литератору, переживающему творческий кризис, приходит «*муз*» (правда, потом выясняется, что это муж его соседки, не выговаривающий [ж]). Из того же разряда примеров – «*усастый нянь*» (Милюков) у *Маяковского* в «*Хорошо!*» и «*Усастый нянь*» – название известного фильма *В. Грамматикова*.

Приведу выразительный пример грамматического солецизма, когда невежественный человек неправильно образует мужской род, стихийно подравнивая малознакомое слово под систему родного языка. Люди, говорящие: «*базарный баб*» или «*добрый фей*», понимают, что таких форм нет. Зато честный лакей Гаврила у Достоевского именно по невежеству называет Фому Опискина «*фурием*»:

Нет, сударь, Фома Фомич (...), вы хоть породой и енеральский сын, и сами, может, немного до енерала не дослужили, но такой злющий, как то есть должен быть настоящий фурий (...)

– Как, – кричал Фома, – раб! халдей! хамлет! (...) он осмелился назвать меня фурией!

Ф. М. Достоевский. Село Степанчиково и его обитатели

Отметим, что Фома настаивает на «женском» варианте соответствующего слова: то ли в силу большей «просвещенности», то ли желая усугубить «вину» Гаврилы – если бы тот сказал: «Ты, Фома Фомич, настоящая фурия», это выглядело бы воистину ужасно.

В разговорной речи встречается и мужской экспрессивный род «для выражения ласки, нежности по отношению к лицам женского пола»²¹⁸: *зайчик мой* и т. п.

Эта категория в художественной литературе связана прежде всего с семантикой пола, или, точнее, гендера²¹⁹, И. А. Морозова культурно, эстетически, психологически осмысленного пола. В только что романе *А. М. Горького «Жизнь Клима Самгина»* врач-гинеколог и феминист Константин Макаров утверждает:

– Все недоброе, все враждебное человеку носит женские имена: злоба, зависть, корысть, ложь, хитрость, жадность.

– А – любовь? А – радость? – обиженно и задорно кричала Варвара. Клим, улыбаясь, подсказывал ей (*между прочим, будущей жене, которую он хочет подразнить – А. Ф.*):

– Глупость, боль, грязь.

– Жизнь, борьба, победа, – вторил Маракуев.

Спокойно переждав, когда кончат кричать, Макаров сказал что-то странное:

– (...) Моя мысль проста: все имена злему даны силой ненависти Адама к Еве.

²¹⁸ Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. – М., 1983. – С. 137.

²¹⁹ О гендерологии см.: Кирилина, А. В. Гендер : лингвистические проблемы / А. В. Кирилина. – М., 1999.

(Заведомая глупость, хотя и очень распространенная: Адам всё-таки не говорил по-русски.) Этимология и гендерология не подтверждают этой «простой» мысли. Проблема решается гораздо проще, без обращения к мифическим чувствам Адама: большинство качеств, как негативных, так и вполне позитивных, оформляется абстрактным суффиксом *-ост'*, соотносимым с женским родом. Абсурдность доморощенных философствований Макарова очевидна, и Маракуев, характеризуя их, кричит: *Домостроевщина! Татарщина! Церковность!* В этом случае возникает парадокс, достойный Горького: отвергая взгляды оппонента, Маракуев косвенно «подтверждает» их своим поведением, заклеив эти взгляды словами все того же женского рода.

Метафорическое выражение через род семантики пола – по отношению к неодушевленным существительным – связано с **прозопопеей**, чаще всего антропоморфного типа, когда предмет или даже абстрактное понятие осмысливается по аналогии с человеком, например:

– Он (*дядя Яков – А. Ф.*) был веселый, танцор, балагур. И вдруг ушел в народ, к сектантам. Кажется, у него был неудачный роман.

Варавка вытер бороду (...)

– У них у всех неудачный роман с историей. История – это Мессалина, она любит связи с молодыми, но – краткие.

А. М. Горький. Жизнь Клима Самгина

В данном случае **олицетворение** истории облегчается прецедентной (то есть существующей и даже распространенной) **аллегорией: метонимическим** соотношением истории с ее музой Клио.

Когда грамматический род аллегорически передает семантику пола, могут возникнуть сложности при переводе художественных произведений, если в переводящем языке существительные распределяются по родам иначе. Хрестоматийным стал пример Л. В. Щербы с «Сосной» М. Ю. Лермонтова. Р. О. Якобсон

рассказывал о неприятностях, доставленных чешским переводчикам названием книги *Б. Л. Пастернака «Сестра моя – жизнь»*: в чешском языке соответствующее слово – мужского рода, но из-за этого в переводе нельзя делать его *братом* без разрушения образа.

И совсем курьезно выглядит *перевод А. Д. Радловой «Ромео и Джульетты»*, где слово *смерть* относится, как и положено, к женскому роду, тогда как его английский эквивалент *death* – к мужскому. Эта самая «смерть» сначала *женится* на Джульетте, становится *зятем* ее отца, а потом, что еще ужаснее, *совершает над Джульеттой надругательство*. Ромео говорит о Джульетте, которую считает умершей: *Цветок, поруганный бесстыдной смертью*. Воистину – бесстыдство этого лесбийско-некрофилического акта не поддается описанию. (Впрочем, автор этих строк, переводя «Ромео и Джульетту», вышел из положения просто: все перечисленные безобразия проделал бог смерти Плутон.)

Интереснейшие и тончайшие наблюдения над колебаниями рода делает Я. И. Гин – смотри его монографию «Проблемы поэтики грамматических категорий» (СПб., 1996). Например, Месяц в «Коньке-горбунке» *П. П. Ершова* оказывается то мужского, то женского рода (матерью Царь-девицы, или, вернее, *Царь-девице: Месяц ей как мать*), что можно объяснить принадлежностью героев к разным, отличным друг от друга, мирам, с точки зрения которых они воспринимают друг друга.

Остановимся на родовой корреляции при наименовании животных. «Русское слово *ослица* свидетельствует о том, что это животное женского рода, в то время как общее значение слова *осел* не содержит в себе никакого указания на пол данного животного. Говоря *осел*, я не уточняю, идет здесь речь о самце или о самке; но если на вопрос *это ослица?* я отвечаю *нет, осел*, то мой ответ уже содержит указание на мужской пол животного – слово употреблено здесь в более узком смысле. Не нужно ли в таком случае значение слова *осел*

без указания на пол понимать как более широкое? Нет! Ибо здесь отсутствует ощущение переносного значения»²²⁰.

В гендерном аспекте необходимо учитывать два нюанса: половую дифференцированность/недифференцированность в наименованиях животных, а также проявление/непроявление этого признака в различных языках. Например, именно из-за мужского рода слова *дрозд* перевод с английского: *голубизна глаз, сравнимая лишь с нежнейшей голубиной яич дрозда* воспринимается как шокирующе неприличный, тогда как в оригинале соответствующая фраза выглядит нормально²²¹.

Смещение пола и рода иногда наблюдается и по отношению к людям, соотносимым (явно или метафорически) с животными. Например, в «Жизни Клима Самгина» в ответ на заявление Лидии Варавки, что в «Анне Карениной» «все – лошади: и эта Анна, и Вронский, и все другие»²²²:

Сомова возмутилась:

– Бог мой, какая ты невежда, **какой урод!** Ты какая-то ненормальная!

На фоне существительного общего рода *невежда*, актуализованного в женском варианте (**какая невежда**), особенно выразительно выглядит мужской род слова *урод*: Сомова словно говорит, что Лидия – не женщина, то есть она не по-женски бездушна.

Присоединение к существительному экспрессивного суффикса с соответствующей флексией, как известно, не меняет рода, за исключением таких редких случаев, как *идолице поганое* (по аналогии со *страшилищем, чудищем* и др.). К таким случаям относится и пресловутая «зайка моя». Сатирик М. Задорнов с

²²⁰ Якобсон, Р. О структуре русского глагола / Р. Якобсон // Избранные работы / Р. Якобсон. – М., 1985. – С. 210.

²²¹ Бурукина, О. А. Гендерный аспект перевода / О. А. Бурукина // Гендер как интрига познания. – М., 2000.

²²² Замечание не лишено оснований, если вспомнить Маяковского (*все мы немножко лошади*), а также самого Л. Толстого – «Холстомера».

большим, но не идеальным знанием дела уличил ее создателей в безграмотности, говоря, что «зайка» должен быть только «мой» (как, между прочим, было в ныне забытой песне Ю. Визбора: *Ты мой зайка, я дед твой Мазай*). Безусловно, «Зайка» – сочинение отвратительное во всех отношениях, но форма «моя» – не самый большой порок этого шлягера, так как слово *зайка* здесь окказионально общего, а не мужского, рода (И. А. Морозова А. Пугачева – не маленький заяц, а – *по мнению авторов и исполнителя* – «лапочка» или нечто подобное), и этот общий род в контексте реализуется как женский.

В этой связи приведу еще один забавный пример. Одаренная поэтесса *Элла Крылова* посвятила своему возлюбленному весьма курьезные стихи:

Сереже

Ты – Лаура мой, лавром венчанный Лаура,
лавром, миртом, лозой виноградной, обильным плющом.
На меня никогда не посмотришь ты гневно и хмуро,
но всегда от ненастья укроешь широким плащом.
Я – Петрарка твоя. Воспевать мне тебя до скончанья
дней – моих, не твоих – дотянусь и до ангельских куш.
Я с тобой. Ты со мной. Нам иного не надо венчанья.
На челе не увянут ни лавр, и ни мирт, и ни плющ...

10 августа 2009 г.

В интернете тотчас же появилась блестящая пародия Ю. *Лифшица*:

Зайке моей

Ты – Зайчиха мой, лавром венчанный Зайчиха,
Лавром, солью, укропом обильным, перцовым дождём.
Ты меня упрекнуть не успеешь ни громко, ни тихо,
но однажды падёшь под моим огнемётным стволом.
Я – Охотник твоя. И стрелять мне в тебя до скончанья
дней – твоих, не моих – я пройду сто охотничьих троп.

Я – в тебя. Ты – в меня. Нам не надо иного свиданья.
Не окажется лишним ни перец, ни лавр, ни укроп.

(«Зайка моя»)

В приведенном ранее примере из «Самгина» Лидию Варавку называли «уродом» в мужском варианте. В другом эпизоде циничный отец Лидии употребляет слово *уродище*: *В его (Клима – А. Ф.) возрасте я был влюблен в родную тетку (...) Он не романтик и не глуп. Жаль, что у нас горничная – уродище.* Слово опять относится к женщине, однако можно не сомневаться, что здесь оно тяготеет уже к среднему роду. Если бы Варавка употребил местоимение, он мог бы сказать: *такое уродище, а не такой.* Фактически здесь имеется в виду, что горничная – не женщина, а существо неопределенного пола.

Тот же Варавка говорит Самгину о Елизавете Спивак: *А там бунтует музыкантша (...) Поезжай, брат, успокой ее. Бабец – вкусный.* Этот экспрессивно-оценочный вульгаризм амбивалентен в разных отношениях. С одной стороны, его коннотации явно положительны: мужской род косвенно говорит об уважении к отнюдь не дамскому характеру Спивак, но он употреблен именно в реплике о ее женских достоинствах. С другой стороны, эта «похвала» скаброзна, а сама фраза содержит «людоедский» оттенок – *Бабец вкусный*, как будто Варавка не отказался бы ее съесть (вспомним, что он умер от обжорства).

Оговорим и слово *музыкантша*. Оно может означать и музицирующую женщину, и жену музыканта. К Спивак относится и то, и другое. Варавка имеет в виду ее профессию, одновременно иронизируя по поводу того, что столь великолепная женщина допустила мезальянс – вышла за невзрачного музыканта.

Для категории рода актуальны архаические (или колеблющиеся, неустоявшиеся) формы в русских словах:

Лес стоячий под ногой,
Сбоку **облак** громовой;
Ходит **облак** и сверкает,

Гром по небу рассыпает.

П. П. Ершов. Конек-Горбунок;

Один лишний **брызг** крови что для вас может значить (Ф. М. Достоевский. *Бесы*); На столе около настольной лампы лежала раскрытая книга и около нее тарелка с недоеденной манной кашей, – за кашей – расстегнутый **кобур** кольта, с ременным шнурком, легшим змейкой (Б. Пильняк. *Повесть непогашенной луны*).

Впрочем, это еще не стилистика, а грамматика. Стилистика возникает там, где появляются варианты и отклонения от норм.

Например: одно и то же слово может употребляться в разных родах в одном и том же тексте – в мужском: *За теплушками ремонтной бригады попался первый вывороченный **рельс***; *Выяснилось, что произошел отлом головки **рельса*** и некоторые другие и в женском: – *Путя шибко плохая!* – *воодушевленно вскричал тонкошей.* – *Иной раз **рельсу** от старости в одиннадцати местах порвет, пра!* (Л. М. Леонов. *Дорога на океан*). Мужской род фигурирует как литературная норма в речи автора, а женский – как отклонение – в речи одного из персонажей.

Выбор рода может быть объяснен употреблением слова в особом смысле – например: (...) *если, например, взять **антитез** нормального человека, то есть человека, усиленно сознающего, вышедшего, конечно, не из лона природы, а из реторты (...), то этот ретортный человек до того иногда пасует перед своим **антитезом**, что сам себя со своим усредненным сознанием, добросовестно считает за мышь, а не за человека* (Ф. М. Достоевский. *Записки из подполья*). *Антитез* здесь означает не «противоположность», а «антипод»: человека (причем искусственного, «ретортного»). Человек ассоциируется с мужским родом – его антипод, соответственно, тоже.

Однако у К. Леонтьева семантическая ассоциация с мужским родом не мешает выбору грамматического женского: *Знаем, что византизм (как и вообще христианство) отвергает всякую надежду*

на всеобщее благоденствие народов; что **он** есть сильнейшая **антитеза** идее всечеловечества в смысле земного всеравенства, земной всесвободы, земного всесовершенства и вседовольства («Византизм и славянство») – итак, византизм – это **антитеза**, да еще и «сильнейшая».

Другой пример из него же: (...) эгалитарно-либеральный **процесс** есть **антитеза** процессу развития.

Но зато в пассаже, высмеивающем ненавистную ему идею прогресса, Леонтьев почему-то ставит это слово в мужском роде: *Лукавые происки властителей и преобладающих классов сделали то, что земля обращалась около солнца. Это невыгодно для большинства. Мы сделаем то, что земля будет обращаться отныне около Сириуса! Прогресс нарушит все основные законы природы (...) Все ячейки, все ткани будут однородны, все органы будут совершать одинаковые отправления и в полной гармонии (не **антитез**, а согласие!).*

Так что в одном и том же сочинении мы можем видеть оба варианта, причем выбор их объяснить трудно (разве что в последнем случае – иронией).

У В. Г. Белинского в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года»: *Поэзия Мильтона явно произведение его эпохи: сам того не подозревая, он в лице своего гордого и мрачного сатаны написал **апофеозу** восстания против авторитета, хотя и думал сделать совершенно другое.*

Особый случай – использование устаревших родовых форм в современных текстах, рассказывающих о прошлом, в целях стилизации: *Это была гигантская полутемная зала, потолка которой не достигало даже яркое сияние, исходившее от раскрытого старинного фолианта, лежащего на полу посреди залы. Зала полна была птицами (А. Тарковский. Гофманиана).*

Нестандартные употребления рода, конечно, встречаются и в юмористических текстах – такова, например, стилизация

грамматического солецизма (отклонения от нормы) в «Сказке про Федота-стрельца» Л. Филатова:

Кто ему на дно ковша
Сунул дохлого **мышя**?

Реставрация устаревших вариантов в современной речи может иметь иронический оттенок – например: *Он делает уже вторую фильму* (подразумевается, что халтурную).

Средний род часто употребляется в высоком стиле, когда речь идет о категориях, понятиях, абстракциях:

Он (*Филатр – А. Ф.*) явно намекал, и я вспомнил мои разговоры с ним о власти **Несбывшегося**. Эта власть несколько ослабела благодаря острой болезни, но я все еще слышал иногда, в душе, ее стальное движение, не обещающее исчезнуть.

Переезжая из города в город, из страны в страну, я повиновался силе более повелительной, чем страсть или мания.

Рано или поздно, под старость или в расцвете лет, **Несбывшееся** зовет нас, и мы оглядываемся, стараясь понять, откуда прилетел зов. Тогда, очнувшись среди своего мира, тягостно спохватываясь и дорожа каждым днем, всматриваемся мы в жизнь, всем существом стараясь разглядеть, не начинается ли сбываться **Несбывшееся**? (...) Между тем время проходит, и мы плывем мимо высоких, туманных берегов **Несбывшегося**, толкая о делах дня.

А. С. Грин. Бегущая по волнам

В знаменитом *блоковском* тексте

О, я хочу безумно жить:
Все сущее увековечить,
Безличное – вочеловечить,
Несбывшееся – воплотить!

происходит постепенная субстантивация. Первое слово – *сущее* – это еще прилагательное, бывшее причастие (глагольная форма перерастает в именную, на этом фоне общее для фразы движение к существительному выглядит еще отчетливее). Остальные слова,

дистанцируясь от слова *всё*, постепенно утрачивают атрибутивность, приобретая значение философских категорий и, соответственно, грамматическую субстантивность. Этому способствуют глаголы с семантикой реализации – *во-человечить*, *во-плотить* безлично и несбывшееся. Так дезадъективация, переходящая в субстантивацию, *на грамматическом уровне оформляет то, о чем Блок говорит на семантическом, – опредмечивание невыраженной, нематериализованной (до вмешательства Блока) природы*. Идея воплощения, то есть облечения абстракции «в плоть», выражается переходом к той части речи, которая эту «плоть» (субстанцию) и означает: к существительному (субстантиву).

Заметим, что «философские», «понятийные» субстантивы могут встречаться не обязательно в высоких текстах. Употребляются они и в юмористических произведениях – правда, чаще пародийных, как ирония над умствованиями «от лукавого». Иногда автор-юморист не столько смеется, сколько вполне серьезно и даже зло высказывается по поводу низких предметов:

Школа философов-стоиков утверждала, что ни одно произнесенное человеком слово не исчезает и что в мировом пространстве оно живет вечно.

Итак, как с тихим отчаянием заметил один из современных нам нефилософов, – мировое пространство заполнено человеческой брехней.

Мировое пространство беспредельно. Человеческая брехня также. **Предельное** насыщается предельным. Может быть, беспредельное заткнется когда-нибудь **беспредельным** и мы наконец успокоимся.

Н. А. Тэффи. В мировом пространстве

Едва ли автор здесь иронизирует над людьми, склонными к дилетантским «философствованиям» (в том числе над собой), употребляя от своего имени понятия *предельное* и *беспредельное*. Однако ирония, довольно злая, адресована далеким от всякой

философии обывателям. Она создается, по-видимому, за счет заведомо невозможной для настоящего философа аналогии: на самом деле о бесконечном нельзя судить по меркам конечного. Философия снижается здесь до «бытового» уровня, и это понятно: обыватели своей *безграничной* глупостью и умственной *ограниченностью* опошляют всё, о них невозможно говорить подлинно высокими словами. В отличие от них, автор осознает несопоставимость предельного и беспредельного, на чем и строится эффект данного фрагмента – эффект «фрустрации»: очень хочется, чтобы глупость и ложь если не исчезли, то были введены в какие-то рамки, но это нереально – совершенствоваться в плохом можно до бесконечности.

В заключение отметим, что отадъективные существительные (всех родов) в старинной литературе высокого стиля могли употребляться и в кратком варианте, причем, как ни парадоксально, это «прилагательное» свойство в таких случаях подчеркивало их субстантивную семантику, поскольку они приближались к внешнему виду существительных:

Проснитесь, негой усыпленны!

В великий испытанья миг.

О, горе! Вас глагол вселенны

В дремоте ленностной застиг.

С. П. Шевырев. Глагол природы

Вселенна – это явный предмет, а не признак, ибо она даже «глаголет», то есть взывает к людям. Соотнесение словосочетания *глагол вселенны* с заглавием стихотворения позволяет нам установить между ними синонимическую связь: *вселенна* – это природа.

Род аббревиатур имеет для стилистики значение прежде всего в аспекте культуры речи: как правильно употреблять сокращения в научной, официально-деловой, публицистической речи, гораздо реже – в художественной. Но там эта проблема вторична, потому что такие тексты имеют отношение к тематике, воплощаемой другими функциональными стилями – например, научным: **ВАК** на летние

месяцы *разъезжался*, в последний день мая диссертацию *он все-таки утвердил*, но документы от *него* в отдел кадров еще не поступили (А. Азольский. Кандидат).

3.1.7. Категория одушевленности/неодушевленности

Как уже было показано, данная категория тесно связана с грамматическим родом существительных. Согласно тонкому наблюдению Я. И. Гина, морфологическое проявление или не проявление одушевленности (через совпадение винительного падежа с родительным) зависит от степени полноты семантического олицетворения. Например, во фразе *Судорога вышла замуж за спазм* (П. И. Страхов. *Переписка моды*) речь идет не о людях, но о характерах. Мы не воспринимаем эти слова так, что человеческие состояния очеловечились сами и даже вступили в брак (подобно Тени у Андерсена), – это чистые аллегории.

В юмористическом тексте А. К. Толстого

Угораздило кофейник

С вилкой в роще погулять

действуют именно вещи, а не живые существа или души предметов, как у Метерлинка. Мир неживых предметов остается чуждым для нас, и вещи, даже поддаваясь **прозопопее**, «живут» какой-то своей собственной, а не настоящей человеческой «жизнью» (примеры взяты у Я. И. Гина; более подробное изложение вопроса см. в указанной монографии – С. 55-62).

Исключения редки – это чаще всего антропоморфные предметы (игрушки, изваяния и т. п.) или «очеловеченные» чувства и ощущения, как образ Царя-Голода:

В мире есть царь: этот царь беспощаден;

Голод – названье ему!

Н. А. Некрасов. Железная дорога

Этот Царь-Голод был подхвачен и публицистикой (вышла, например, одноименная брошюра *А. Баха*), и литературой (драма *Л. Н. Андреева*).

А. М. Горький в «*Жизни Клима Самгина*» цитирует проповедь полуграмотного «толстовца» Якова Платоныча:

(...) Все очень просто: мир этот, наш, весь – дело рук человеческих; руки наши – умные, а башки – глупые, от этого и горе жизни (...) мир есть земля, воздух, вода, камень, дерево. Без человека – все это никуда не надобно (...) Камень – дурак. И дерево – дурак. И всякое произрастание – ни к чему, если нет человека (...) От царя небесного спустимся к земному... делу.

Общительный сосед Клима радостно шепнул:

– Про Царя-Голода начнет...

Эта вульгарно-гилозоистская²²³ проповедь насыщена прозопопеями, но смысл их различен и проявляется по-разному. Некоторые из них просто употребляются с вместе «человеческими» определениями, причем «*дураки*» камень и дерево стоят в единственном числе, и это косвенно укрепляет прозопопею, придавая камню и дереву подобие «индивидуальности», но грамматически прозопопея не выражается. Олицетворение же *Царя-Голода* оформлено не только омонимией винительного падежа с родительным, но и прописными буквами, как будто это не просто одушевленное, но и очень важное лицо, в отличие от каких-то «дураков» – камня или дерева, – у него есть имя собственное.

В художественной литературе немало примеров одушевления машин, механизмов (например, «*Антилопа-Гну*» в «*Золотом теленке*»), однако возможно и другое: в различных профессиональных жаргонах наименования предметов бывают омонимичны человеческим именам, причем никакой прозопопеи не происходит – вещи не «оживают». Таковы, например, упомянутые в

²²³ Гилозоизм – оживление природы, в отличие от пантеизма – ее обожествления.

повести С. П. Антонова «Васька» метростроевские жаргонизмы «*мартын*» (деревянный молот) и «*филат*» (доска). В литературе такие лексемы нередко бывают источником *qui pro quo*, то есть забавной путаницы, возникающей из-за непонимания специфического значения слова. В той же «Ваське» начинающий журналист Гоша Успенский разговаривает с бригадиром Митей Платоновым о потенциальных героях своего первого очерка (героиней окажется Рита Чугуева, по прозвищу Васька). В разгар беседы появляется забойщик Петя Круглов и сообщает, что его чуть не завалило в шахте:

– (...) Запустил перфоратор, а кровля – бенц! С головой накрыла! Ладно, филат углом уперся, а то бы хана! (...) Руку прижало – спасу нет. Васька не выручила бы, хана бы (...)

Сцена, последовавшая за этим, полна такого грациозного юмора, что ее следует воспроизвести с минимальными сокращениями, хотя не все в ней прямо связано с нашей темой. Итак, Мите становится не до разговоров об очерке к 8 Марта, и он не без досады говорит Гоше:

– (...) Вам тут делать нечего. У меня бригада – одни мужики, если не считать Васьки.

– Простите, – возразил Гоша робко. – Я, кажется, недопонял. А кто Васька?

– Васька – женского пола (...) Крестили Риткой, а кличем – Васька.

– Так, так... И, насколько я уловил, этот Васька, простите, эта Ритка, выручила из беды землекопа? (...) Где-то там на льдине летчики спасают женщин (*имеется в виду спасение «Челюскина» – А. Ф.*). А здесь, в подмосковных недрах, женщина спасает героя. Символично, не правда ли? Если вы устроите мне беседу с Васькой и Филатом (...)

– С каким Филатом?

– Я недопонял... Круглов слишком лапидарно изъяснялся – хана, бенц, и я не уловил... По-моему, он упоминал какого-то Филата.

– Филат – это доска. Ясно?

– Ах, доска. Тем лучше! Филат отпадает. Достаточно побеседовать с Васькой.

– Пожалуйста. Только учтите, с ней говорить – все одно что с филатом (...)

– Я разговарю, – тонко улыбнулся Гоша. – Маяковский с памятником Пушкину ухитрялся беседовать.

Итак, автор остроумно разыгрывает целую «сюиту непонимания», причем обоюдного. Например, Гоша просит Митю найти ему для праздничного очерка девушку с шармом, а Митя отвечает: со шрамом никого нет, у нас техника безопасности соблюдается. И вполне вероятно, что Гошину реплику о разговоре Маяковского с памятником Пушкину Митя понял как-то по-своему. И, конечно, он не знает, что такое «лапидарно». Однако и всезнающий Гоша то и дело попадает впросак, и ему есть от чего прийти в изумление. Вундеркинд Гоша обнаруживает не меньшую наивность, принимая лучшего на шахте забойщика за землекопа, девушку за парня, а доску за человека. Здесь в лице Мити и Гоши сталкиваются два мира, внутри которых герои чувствуют и ведут себя естественно, при пересечении же границы между мирами оказываются – оба – в курьезнейшей ситуации. В структуре сюжета повести эта сцена имеет особый смысл, о котором мы сейчас говорить не будем. Подчеркнем лишь одну важную деталь: мотив непонимания в этом микротексте тотален. Лингвистически это проявляется в ряде несовпадений, из которых лишь одно связано с одушевленностью/неодушевленностью. Разные по значению приемы работают на достижение общей цели, дополняя друг друга, – в стилистике декодирования это явление называется **конвергенцией**.

Добавлю также, что за счет стирания граней между мужчиной и женщиной, человеком и предметом возникает смысл, актуальный для текста: *общее усреднение людей, уподобление их инструментам и просто неодушевленным предметам*, которые не живут, а функционируют, и которыми можно только манипулировать. Повесть Антонова вся подчинена опровержению этого расхожего мнения о людях 30-х годов. Кстати, Гоша Успенский – обаятельный и никчемный человек, эгоцентрик, конформист и бездельник – теоретически знает об уважении к личности, но сам относится к людям потребительски: для него они – средство его самоутверждения. Его вторжение в жизнь метростроевцев сыграет роковую роль в жизни той же Васьки, о которой он напишет сначала очерк, а затем повесть, романтические и лживые по содержанию. За видимой доброжелательностью Гоши стоит его глубочайшее равнодушие к людям. Для него, в сущности, безразлично, с человеком общаться или с доской, с Васькой или с «филатом». Сам он этого не признает (*Филат отпадает. Достаточно побеседовать с Васькой. Я разговариваю*), но фактически ведет себя именно так, почти полностью сочиняя и биографию своей героини, и ее интервью.

Интересно в этом контексте упоминание памятника Пушкину, с которым «разговаривал» Маяковский. Гений новой эпохи, правда, несколько раз подчеркнул, что он против памятников и т. п. «мертвечины», что он любит Пушкина «живого, а не мумию», но «разговор» на деле свелся к пространнейшему монологу Маяковского на фоне гробового молчания Пушкина, причем ненавистник «всяческой мертвечины» и чинопочитания с изящной скромностью – и совершенно справедливо – поставил себя рядом с Пушкиным (после смерти) и объявил, что достоин монумента (при жизни). Дело, разумеется, не в «дефектах личности» Маяковского и не в мании величия. Понятно, что подобные заявления – производные от его футуристической эстетики. Однако эстетика впечатляет. На уровне деклараций – уважение, интерес к чужой личности, вплоть до

желания оживить неживое, на деле – приглашение к разговору в виде бесконечного самоизлияния, так и не перерастающего в диалог. Гоша Успенский, условно говоря, ведет себя как «эпигон» Маяковского, сначала в общении с людьми, а затем и в творчестве. Маяковский не оживляет памятника Пушкину, Гоша фактически низводит живого человека до положения неодушевленного предмета.

Особо следует оговорить проявление одушевленности / неодушевленности у слов, соответствующих покойникам. Мы знаем, что существительные «покойник» и «мертвец» – одушевленные, а «тело» и «труп» – неодушевленные. Дело, по-видимому, в том, что у слова «покойник» двухфокусная ориентация, а у «тела» и «трупа» – однофокусная, то есть первое слово имеет два временных плана – прошлое и настоящее, а два последних слова – только настоящее. Тело и труп однозначно мертвы *сейчас*. Говоря же о покойнике, мы помним, кем он *когда-то* был:

Покойник был почтенный камергер,
С ключом, и сыну ключ умел доставить;
Богат и на богатой был женат;
Переженил детей, внучат
в «Горе от ума». И там же:
По матушке пошел, по Анне Алексевне;
Покойница с ума сходила восемь раз

Бесстыдница! где! с кем! Ни дать ни взять она,
Как мать ее, **покойница** жена.
Бывало, я с дражайшей половиной
Чуть врознь – уж где-нибудь с женщиной!

Кстати, всех этих (и еще некоторых) покойников поминает один и тот же персонаж – Фамусов: видимо, пристрастие к умершим и умершему – принципиально важная черта его личности: не некрофилия, конечно, а консерватизм, тяготение к отжившему.

У Н. Эрдмана в «Самоубийце» есть аналогичная игра слов (вернее, смыслов):

Первый мальчик. Что, покойник здесь живет?

Семен Семенович. Кто?

Первый мальчик. Здесь покойник живет или нет, я вас спрашиваю?

Это слишком нарочитый, откровенно претендующий на остроумие – и потому не остроумный – **оксюморон** оправдан в общем контексте пьесы. Его слишком лобовой характер в этом фрагменте искупается довольно изысканной игрой смыслов, в которую он вовлечен. Главный, если так можно выразиться, «герой» этой комедии – Семен Семенович Подсекальников – персонаж очень парадоксальный. Это низкое существо, Смердяков нового времени. Только с поправкой: этот «Смердяков» гораздо более ничтожен, глуп и не способен на самоубийство. Это «живой труп», изо всех сил цепляющийся за жизнь. Он сначала шантажирует близких суицидальными угрозами, потом увлекается идеей совершить самоубийство из «идейных соображений», хотя никаких идей у него никогда не было. Персонажи пьесы по разным причинам ждут его самоубийства – но напрасно. «Покойник», по-видимому, переживет всех, а кого-то и сживет со свету. Этот образ духовно мертвого, но чрезвычайно физически витального существа, игра семантикой живого / неживого (в том числе их превращения друг в друга) проходит через всю пьесу, и Н. Эрдман поддерживает этот сквозной мотив и разнообразными средствами воплощает его. (Кстати, в следующих репликах диалога он это делает весьма остроумно:

Семен Семенович. А вы кто же такие? Зачем вы? Откудова?

Второй мальчик. Мы из “Вечности”.

Семен Семенович. Как – из вечности?

Второй мальчик. Из бюро похоронных процессий “Вечность”.
Получите, пожалуйста.

Пьяный Подсекальников не понимает, на каком он свете, и земных мальчишек, доставивших ему венки, он принимает за ангелов. Хотя они такие же обитатели «того света», как и он сам.)

Иначе ведет себя слово «мертвец». Это одушевленное существительное, однако оно не двухфокусно, то есть, в отличие от «покойника», плана прошлого у него нет. В приведенных выше примерах «покойника» нельзя заменить «мертвецом»: *мертвец был почтенный камергер, женился на богатой, пережил детей и внучат* и т. д. В пушкинской балладе «Утопленник», где рыбацкие сети «притащили мертвеца», делается слабая попытка связать мертвого с его гипотетическим прошлым, но тут же пресекается:

Горемыка ли несчастный
Погубил свой грешный дух,
Рыболов ли взят волнами,
Али хмельный молодец,
Аль ограбленный ворами
Недогадливый купец?
Мужику какое дело?

Итак, мертвец принципиально лишен прошлого, истории. Поэтому следовало бы ожидать, что он столь же принципиально должен быть лишен жизни, сосредоточенной в этом прошлом. Однако этого не происходит, несмотря даже на то, что *мертвец*, в отличие от *покойника*, – не эвфемизм и с предельной откровенностью передает семантику отсутствия жизни. Тем не менее, в слове *мертвец* есть семантика жизни, только, в отличие от покойника, где живое относится к прошлому, а мертвое – к настоящему, здесь оба смысла сосредоточены в настоящем, на что и указывают, во-первых, невозможность употребить это слово в повествовании о прошлой жизни, во-вторых, его грамматическая одушевленность контрастирует с семантикой не-живого. Никакой прошлой – «живой», человеческой – жизни у мертвеца нет, но суеверия приписывают ему другую – метафизическую, характер которой нас не интересует (тело,

еще не расставшееся с душой, непогребенный или погребенный не по обряду труп, великий грешник, «двоедушник», то есть существо, чья душа после смерти разделяется – одна половина уходит в потусторонний мир, а другая остается на земле; зомби, вурдалак и т. п.). Пушкинский утопленник демонстрирует именно такую сверхъестественную «жизнь».

Аналогично проявляет себя и слово «*труп*», особенно в фантастической литературе, – с той разницей, что это существительное – неодушевленное, отчего оксюморонный эффект живого-неживого должен оказываться более острым. Настолько острым, что *Н. В. Гоголь* в своем «*Вице*» отказывается от него, избегая употреблять слово «*труп*» как прямое дополнение, когда речь идет о панночке.

Между прочим, в последних трех примерах **утрата одушевленности так или иначе сочетается с утратой дифференциации по роду**. Так, в отрывке из повести Антонова в общем контексте употребляются слова «*филат*» и «*Васька*» (все равно, с кем говорить – с Васькой или с филатом, от обоих ничего не добьешься), причем оба наименования формально совпадают с мужскими именами, обозначая объекты женского рода – девушку и доску. В «*Вице*» *Н. В. Гоголь* пишет о панночке, сначала как о женщине, употребляя местоимение *она*, а потом все больше отходит от семантики женственности, используя слова мужского рода – «*труп*» и «*мертвец*»: чем больше панночка удаляется от жизни, от человеческого облика, тем меньше остается в ней и женского.

3.1.8. Категория собственности/нарицательности

Имена собственные для художественной литературы представляют интерес и в семантическом аспекте, и в собственно грамматическом.

Первое имеет отношение к «говорящим» именам – чаще, впрочем, фамилиям:

– Простите, – звонко сказал он (*художник – А. Ф.*), – тут только что должен был пройти товарищ **Плотский-Поцелуев**. Вы его не встретили? Он здесь не проходил?

– **Мы таких никогда не встречаем**, – грубо сказал Балаганов.

Художник толкнул Бендера в грудь, сказал “пardon” и устремился дальше.

– Плотский-Поцелуев? – ворчал великий комбинатор, который еще не завтракал. – У меня самого была знакомая акушерка по фамилии **Медуза-Горгонер**, и я не делал из этого шума, не бегал по улицам с криками: “Не видали ли вы часом гражданки Медузы-Горгонер? Она, дескать, здесь прогуливалась”. Подумаешь! Плотский-Поцелуев!

И. Ильф, Е. Петров. Золотой теленок

а также псевдонимам и прозвищам:

Это был отличный ресторан с шашлыками, пельменями, поросенком, осетриной и художественной программой (...) Танцевальные номера, позволявшие артистам не обнаруживать своей национальности, исполнялись дамами самыми сверхъестественными именами: **Такуза Иука, Гутуф Яй-яй, Экама Юя**. Были среди них смуглые, почти черные экзотические женщины, с длинными зелеными глазами. Были и розово-золотые блондинки и огненно-рыжие, с коричневой кожей. Почти все они, вплоть до мулаток, были, конечно, русские.

Н. Тэффи. Время

За столиком сидели **Вава фон Мерзен, Муся Ривен и Гогося Ливенский**. Гогося был из высшего круга, хотя и дальней периферии; поэтому, несмотря на свои шестьдесят пять лет, продолжал отзываться на кличку **Гогося**. Вава фон Мерзен, тоже давно выросшая в пожилую Варвару, в мелкозавитых сухих букольках табачного цвета, так основательно прокуренных, что если их срезать и мелко порубить, то можно было бы набить ими трубку какого-нибудь невзыскательного шкипера дальнего плавания. Муся

Ривен была молоденькая, только что в первый раз разведенная деточка, грустная, сентиментальная и нежная, что не мешало ей хлопать водку рюмка за рюмкой, безрезультатно и незаметно ни для нее, ни для других. Гогося был очаровательным собеседником (...) Беседу прервал **Тюля Ропцын**. Он был из той же периферии круга, что и Гогося, поэтому и сохранил до шестидесяти трех лет имя Тюли. Тюля тоже был мил и приятен, но беднее Гогоси и весь минорнее.

Н. Тэффи. Время

Категория собственности / нарицательности связана с одушевленностью, нередко **антономазией**, то есть с обыгрыванием имен (нарицательные превращаются в собственные и наоборот):

Опустите, пожалуйста, синие шторы.
Медсестра, всяких снадобий мне не готовь.
Вот стоят у постели моей кредиторы
молчаливые **Вера, Надежда, Любовь**.

Б. Ш. Окуджава

В принципе, это могут быть три женщины (или души трех женщин), и лишь из дальнейшего текста делается ясно, что это чувства, состояния, высшие ценности человеческой жизни – впрочем, также антропоморфизированные через образ трех святых сестер.

В примере М. А. Булгакова переход нарицательных существительных в собственные мотивирован не антономазией или возвышенностью темы.

(...) у (...) Жоржа Скюдери была сестра Мадлена. Первоначально она была гостьей в салоне Рамбуйе, а затем основала свой собственный салон и, будучи уже в зрелом возрасте, сочинила роман под названием “Клелия (Римская история)”. Римская история была в нем, собственно, ни при чем. Изображены были под видом римлян видные парижане. Роман был галантен, фальшив и напыщен в высшей степени. Парижане зачитывались им, а для дам он стал просто настольной книгой, тем более что к IV тому его была приложена такая прелесть, как аллегорическая **Карта Нежности**, на которой были **изображены Река**

Нежности, Озеро Равнодушия, Селения Любовные Письма и прочее в этом роде. Громадный воз чепухи въехал во французскую литературу, и галиматья совершенно заполонила драгоценные головы.

М. А. Булгаков. Жизнь господина де Мольера

Абстрактные (= бессодержательные) понятия здесь настолько отрываются от подлинной реальности, что переходят в свою противоположность: перемещаются в другую «реальность» и «материализуются» там в виде рек, озер и проч.²²⁴

Если говорить об антономазии, то возможна и противоположная направленность: употребление собственных имен как нарицательных. Общий смысл этого процесса – вкладывание в слово уничижительной семантики – как правило, наряду с обобщающим значением. Такие формы обычно плюральны (*всякие чубайсы, абрамовичи, дерипаски*), хотя это не обязательно – в частности, при их использовании в функции определения: *Мало-помалу открылось, что он* (Валентин – А. Ф.) *отчаянный донжуан, несмотря на свои пятьдесят лет с лишком* (И. А. Гончаров. *Слуги старого века*).

Интересный – и вполне классический – пример нарицательной антономазии дает А. В. Вампилов в «Утиной охоте»:

Саяпин [*Вере – А. Ф.*]. Слушай, что это ты всех так называешь? (...) Все у тебя алики. Это как понимать? Алкоголики, что ли?

Зилов. Да она сама не знает.

Саяпин. Может, это твоя первая любовь – Алик?

Вера. Угадал. Первая – алик. И вторая алик. И третья. Все алики.

²²⁴ Прототипом для таких «топонимов» были наименования из романа Дж. Беньяна «Путь паломника», где есть и другие антономазии, не связанные с «географией»: «Вот вижу я, что пилигримы, пройдя Пустыню, оказались в Городе по имени Суета. Там круглый год проводится Ярмарка, именуемая ярмаркой Суеты... Когда-то шли этим путем и Веельзевул, Аполлион и Легион со своими товарищами. Когда они поняли, что Дорога, ведущая в Небесный Град, проходит через Город Суету, они сговорились устроить там Ярмарку, где бы круглый год шла торговля всевозможными предметами Суеты. Купить там можно все: Дома, Имена, Фирмы, Ремесла, Должности, Почести, Титулы, Чины, Звания, Страны, Царства, Страсти, Удовольствия и всякого рода Плотские Наслаждения... Круглосуточно можно созерцать всевозможные Зрелища, и притом бесплатно, – Воровство, Убийство, Прелюбодеяние, Клятвопреступление. Освящена же Ярмарка зловещим багровым светом».

В другой сцене (в воображении Зилова) Вера, узнав о его покушении на самоубийство, говорит: *Такого я от него не ожидала. Он был как алик из аликов.* Это, по-видимому, следует понимать в сугубо отрицательном смысле (ничтожнейший из ничтожных, циник из циников и т. п.). А в кульминационной сцене скандала в ресторане уже Зилов кричит своим мнимым (как считает автор) друзьям: *Подонки!.. Алики!..* Таким образом, словечко «алик» получает в тексте несколько мотивировок. Оно соотносится с «алкоголиками» и «подонками», но, скорее всего, Вера сама его объясняет. То есть, возможно, ее первым любовником был некий ничем не замечательный Алик, а прочие «алики» – уже с маленькой буквы – не отличались от него. Алик – это образ человеческого измельчания, инфантильности (это неподходящее имя для взрослого почтенного человека) и трафаретности. Сама эта форма – идеальное воплощение усредненности: Аликом может оказаться и Александр, и Алексей, и Альберт – все равно кто.

Сингулярное употребление имен собственных, не обладающих обобщающим значением, относящихся именно к конкретным лицам, является крайней формой оскорбления. Однако возможны и другие проявления нарицательности имен собственных в единственном числе, порою весьма экстравагантные. Например, в титрах фильмов К. Г. Муратовой имена членов съемочной группы, включая режиссерское, пишутся только со строчной буквы, что, конечно, не является самоуничижением. Можно воспринять это как «формулу скромности», если бы не характер постановщицы, знающей себе цену. Скорее, это «формула нескромности», изощренного самовыделения по принципу «Мы работаем лучше большинства кинематографистов, но (а может быть, «и поэтому») не претендуем на брэнную мирскую славу» и т. п. Кстати, А. А. Тарковский в картинах «Сталкер» и «Ностальгия» прибегнул к аналогичному дизайну титров. Ранее аналогичный прием использовал американский поэт Э. Камингс.

Названия исторических событий (чаще трагических и/или позорных) легче становятся нарицательными – например, *ходынка* (давка), *панама* (афера), *ватерлоо* (поражение), *уотергейт* (скандал) и др.

Следует подчеркнуть, что в реальных литературных и публицистических контекстах эти тенденции могут и не проявляться. Мы можем написать: *Юрий Петрович Власов – настоящий человек*, не прибегая к орфографии с прописной буквой (иное дело: «*Ю. П. Власов – Человек с большой буквы*»). Мы можем написать: *раскольниковы глядят в Наполеоны* – теоретически в четырех вариантах, когда одно или оба слова – собственные или нарицательные. По-видимому, легче сделать нарицательным имя литературного персонажа, чем исторического лица. Можно написать о каком-нибудь провалившемся политическом деятеле: *это было его личное Ватерлоо* (то есть его «наполеоновские» амбиции так и не реализовались) или *ватерлоо*. Законов здесь нет, есть закономерности.

Иногда имена в явно нарицательном смысле употребляются как собственные: *Теперь времена изменились, и партградские писатели предпочитают считаться местными Хемингуэями, Ионесками, Дюрренматтами, Стейнбеками, Гринами, Апдайками, Есть даже претенденты на местные Агаты Кристи, причем – это главным образом мужчины* (А. А. Зиновьев. *Катастрожка*). Скорее всего, автор просто соблюдает узуальное написание имен, не задумываясь над смысловыми нюансами, но сохранение прописных букв объективно подчеркивает завышенные претензии захолустных литераторов (жителей некоего Партграда). Каждый из них по отдельности мнил себя, конечно, Хемингуэем, Апдайком, Дюрренматтом и т. д. – в единственном числе и с большой буквы.

Наконец, в одном и том же тексте орфография подобных слов может быть различной в зависимости от их смысла, их функции, как, например, в поэме Е. А. Евтушенко «Фуку!». Слово, ставшее

заглавием поэмы, Евтушенко услышал в Доминиканской Республике, жители которой остерегались называть имя Колумба.

Фуку – не так наивно
Фуку – табу на имя,
которое несчастье принесло.
Проронишь имя это –
беда придет как эхо:
у имени такое ремесло.
Как ржавчина расплаты,
фуку съедает латы,
но первое наложено фуку
здесь было повсеместно
на кости генуэзца,
истлевшего со шпагой на боку.

Прибегая к перифразу вместо прямого упоминания Колумба, Евтушенко символически присоединяется к этому доминиканскому обычаю. В дальнейшем он объявляет анафему фашистам, тиранам, мещанам и т. п. «Фуку» Евтушенко проявляется не только в перифразах (то есть в отказе от употребления имен), но и в употреблении собственных имен как нарицательных. Однако Евтушенко делает это не механически, подобные употребления контекстуально обоснованы:

“Хайль Гитлер!” – обезумевшие **гретхен**
визжат в кудряшках, взбитых, словно крем,
и Гитлер говорит с пожатьем крепким:
“Какая ночь, партайгеноссе Рем...”

Фамилии Рема и Гитлера употребляются как собственные существительные. Наричательность «*гретхен*» – знак не просто усредненности, безликости, а утраты человеческого облика «добропорядочными домохозяйками».

В финале поэмы Евтушенко обращается с категорией собственности / нарицательности весьма дифференцированно:

Забыли мы имя строителя храма Дианы Эфесской,

но помним, кто сжег этот храм.
Непомерный почет фашистенку, щенку.
Всем вам,
геростраты,
кастраты,
сажавшие,
вешавшие, –
фуку!
Достойны ли славы
доносчики и лизоблюды?
Зачем имена стукачей позволять языку?
А вот ведь к Христу присоседилось липкое имя Иуды –
фуку!
За что удостоился статуй
мясник Александр Македонский?
А Наполеон – Пантеона?
За что эта честь окровавленному толстяку?
В музеях куда ни ткнешься –
прославленные подонки...
Фуку! (...)
А ты за какие заслуги
еще в неизвестность не канул,
еще мельтешишь на экране,
хотя превратился в труху,
ефрейтор, **колумб** геноцида,
блицкрига и газовых камер?
Фуку!
А вам, кровавая мелочь,
хеопсы-провинциалы,
которые лезли по трупам –
лишь бы быть наверху,
сомосы и **пиночеты,**
банановые генералы –
фуку!

В этом фрагменте, в отличие от предыдущего, Евтушенко переводит в разряд нарицательных наименование Гитлера – правда, через имя Колумба, перифрастическим способом («*колумб геноцида,*

блицкрига и газовых камер»)). По отношению к Герострату Евтушенко словно исполняет древний приговор эфесского суда – забыть поджигателя великого храма. Хотя наименование «геростраты» и употребляется в тексте, но как нарицательное обозначение вандалов всех времен, а вовсе не этого конкретного злодея, который тоже (то есть подобно Гитлеру) обозначен описательно. Что до «хеопсов», «сомос», «пиночетов», то причина их нарицательности названа недвусмысленно: «кровавая мелочь». С другой стороны, даже именуя Наполеона и Александра Македонского «прославленными подонками»²²⁵, то есть отнимая у них величие (кстати, оба они именовались и до сих пор иногда именуются «Великими», Евтушенко демонстративно игнорирует это определение), автор вынужден признать: их имена не забыты и не будут забыты – так же, как «липкое» имя Иуды, чья «собственность» в данном контексте особенно выразительна, поскольку это слово часто функционирует как имя нарицательное, синонимичное «предателю» вообще.

Кроме того, отметим тенденцию, которая четко обозначилась в последние годы: слова *Президент*, *Премьер-Министр* и т. п. стабильно сохраняют свою собственность только в официально-деловом стиле. В публицистике правописание таких слов колеблется, авторы склонны делать их нарицательными. Это явление в комментариях не нуждается.

Указание на профессию, должность персонажа может выступать в роли квази-имени, употребляясь как имя собственное: *Президент*, *Министр*, *Директор* и т. п. Они обычно бывают знаком безликости (бесчеловечности) их носителей. Таковы в большинстве своем персонажи пьесы *Е. Л. Шварца «Тень»*: *Принцесса*, *Министры*, *Доктор* и др., а также *Тень* главного героя, причем этот герой именуется: *Ученый*, а не *Христиан-Теодор*, как его зовут на самом деле. Возможно, причина в том, что он – личность в высшей степени благородная и духовно развитая, но все же «призрачная», – как и его *Тень*. *Ученый* – это не столько человек, сколько человеческая душа,

²²⁵ Одно из особо значимых для Евтушенко словечек.

противопоставленная Тени. У этого героя есть формальное имя *Христиан-Теодор* (его ожившую Тень зовут, разумеется, *Теодор-Христиан*), однако оно подчеркнуто условно, ибо отсылает к именам великих сказочников – Андерсена и Гофмана. *Христиан-Теодор* – не «настоящее» имя, а скорее аллегория. Это именно Ученый, так он и обозначается в тексте.

Если автор имеет в виду, что в его персонажах умирает или ослабляется человеческое начало, что их роль, социальная функция важнее их характера, он, как уже было сказано, может делать «именами» их **соционимы**. Однако в той же функции можно использовать слова, не являющиеся настоящими социальными терминами: *Чин, Шеф, Значительное лицо* и т. п. В сатирической литературе могут фигурировать наименования, далекие от соционимов – не наименования профессий (по крайней мере, не официальные). Например, в романе *А. А. Зиновьева «Зияющие высоты»*, кроме *Вождя, Претендента, Заведующего, Академика, Члена, Действительного Члена* и т. п., действуют *Карьерист, Болтун, Мазила, Шизофреник, Клеветник* и др., причем оба ряда семантически и стилистически диффузны, взаимопроницаемы. Слова первого типа несут на себе печать авторского сарказма – понятно, какова цена этим «Вождям» и «Действительным Членам» (наименование почти непристойное). В словах второго ряда ощутимы намеки на профессии, а также на социальные роли, фактически равнозначные профессиям (например, диссидентство; можно сказать: это «профессиональные диссиденты»).

Именами собственными часто оказываются особо значимые для говорящего (пишущего) вещи. В идеологической системе личности собственность/нарицательность не только выражает градацию ценностей, но и служит дифференциальным признаком:

У Бетховена нет “бога”; у него есть **Бог**. Он Его феноменологически утверждает своим созерцанием, в котором могучие порывы духа гармонизированы слитностью их с Божеством.

У Вагнера есть Бог. Он Его утверждает грандиозностью и величием духовного подвига (...) У Скрябина **нет** Бога. У него есть дух и – вселенная, где этот дух мечется.

А. Ф. Лосев. Два мироощущения

Значение слова «*бог*» со строчной буквы – «дух» (исходя из данного текста), то есть, в сущности, «демон». «*Бог*» с прописной буквы – это Творец и Вседержитель.

3.1.9. Падеж и склонение

При анализе категорий **падежа** и **склонения** прежде всего следует обращать внимание на падежные значения, на варианты флексий, допустимые в грамматической системе, к которой относится текст (например, форма *на побережьи*, вероятно, выглядит более книжной, чем *на побережье*, за счет своей орфоэпической полноты: чтобы произнести этот вариант, требуется больше «аккуратности»), флексии, которые по тем или иным причинам можно считать отклонениями от нормы (например, форму *на побережьи*, которая встретила бы в современном тексте, следует квалифицировать как еще более книжную, чем даже только что названные, за счет ее архаичности).

В следующем пассаже:

Новоселы моей страны!
Из-за ягоды бузины,
Детской жажды моей багровой,
из-за дерева и из-за слова:
Бузина (по сей день – **ночьми...**)
яда, всосанного **очьми**.

М. И. Цветаева

комментариев заслуживают прежде всего формы творительного падежа. *Ночьми* обладает темпоральным (временным) значением, *очьми* – инструментальным. Форма *ночьми*, в отличие от *по ночам*, означает бóльшую регулярность, повторяемость – в данном случае состояния ностальгии. Флексия *-ьми* вместо *-ами* вряд ли может

читаться как знак разговорности (у Цветаевой разговорные флексии нередки, но они обычно соответственно мотивируются). Вероятно, это экспрессивный вариант, эффектный именно за счет своей ненормативности: он под стать почти шокирующему образу глаз, сосущих яд.

Варианты флексий бывают профессионально-значимыми, как знаменитое:

Мы говорим не “штормы”, а “шторма”.

Слова выходят коротки в смачны.

Ветра – не ветры сводят нас с ума,

Из палуб выкорчевывая мачты.

В. С. Высоцкий

Однако это сигнал не определенной профессиональной принадлежности слова, а скорее – его не-вхождения в литературный язык в данной форме. И. Б. Голуб констатирует: «Составители словарей обычно указывают на закрепление таких форм в профессиональной речи: “высылайте *запчасть*, *фюзеляж* и *плоскоствя*”. Однако стилистические пометы к вариантным окончаниям этого типа могут быть разные. Например, в “Опыте частотно-стилистического словаря вариантов” Л. К. Граудиной в других ряд слов выделены как (спец.): *боцмана*, *веса*, *дросселя*, *промысла*, *рапорта*, *ротора*, *хода*, (судовые); иные – как (техн.): *дизеля*, *кожуха*, *конуса*, *пресса*, *сахара*, (морск.): *лоцмана*, (проф.): *мичмана*, *щелока*; немало вариантов имеют помету (разг.): *ветра*, *диспетчера*, *договора*, *инструктора*, *свитера*, *трюфеля*, *шофера*, реже (прост.): *слесаря*, *токаря*»²²⁶.

Такое многообразие стилистических помет отражает не столько функционально-стилистическое расслоение в употреблении этих форм, сколько недостаточную научную разработанность проблемы. С этим трудно не согласиться.

В следующем примере:

²²⁶ Голуб, И. Б. Грамматическая стилистика / И. Б. Голуб. – М., 1989. – С. 46.

Кто не склонял **колени** (и **колена**!)
Пред той, что выглядит, как идеал.

И. Северянин. Шопен

флексия *-а*, напротив, оказывается книжным вариантом (как более архаичный – рудимент двойственного числа). Конечно, человек – не настолько «членистоногое» существо, чтобы у него (примерно как в комедии Мольера), кроме одних колен, были еще и «другие». Фраза И. Северянина означает, что перед музыкой Шопена преклоняется не только физическая природа человека (ему хочется пасть на колени в буквальном смысле), но и высшая, духовная.

М. Л. Гаспаров в «*Записках и выписках*» приводит забавный пример надписи на поздравительной открытке 1964 г.: «**Наилучших пожеланий** в Новом Году!». Эта заметка озаглавлена: «**РОДИТЕЛЬНОГО ПАДЕЖА**» (намек на то, что это грамматический «одессизм»²²⁷). Эта ошибка порождена метонимическим сдвигом: отождествлением самого факта пожеланий с их содержанием. Некто говорит: *наилучших вам пожеланий* – в том же смысле, как говорят: *здоровья вам, счастья и успехов*.

Употребление грамматических солецизмов, то есть ненормативных форм, чаще всего связано со стилизацией – например, эпохи:

Кавалер по кабинету
Быстро ходит, горд и зол,
Не напудрен, **без жилету**,
и забыт цветной камзол.

М. А. Кузмин. Кавалер

Зато в сказке *Л. Филатова* «*Про Федота-стрельца*» таких форм немало (например:

Нешто я да не пойму
При моем-то **при уму?**)

²²⁷ СРАВ.: *Папаша, – ответил Король пьяному отцу, – (...) пусть вас не волнует этих глупостей* (И. Э. Бабель. *Король*).

Они имитируют не какую-нибудь древнюю эпоху (разве что условную древность), а утрированно-разговорную, «простонародную» речь – курьезную и орнаментальную. Аналогичный пример: *Вот царь замкнул их в верхнем этажу, ключ в контору сдал* (Б. Шергин. *Золоченые лбы*).

Общая закономерность современного правописания флексий у вещественных существительных I склонения в род. пад., ед. ч. состоит в следующем: -у/ю в партитивном (частичном) значении:

а) если есть указание на какую-то меру вещества: *стакан чаю, ложка меду* – то есть будет выпит не весь чай и съеден не весь мед;

б) если нет никаких количественных указаний и только подразумевается, что речь идет не о полном объеме вещества: *Жена вдруг вспоминает, что я еще не пил чаю, и пугается* (А. П. Чехов. *Скучная история*).

Флексия -а/я употребляются в сочетаниях с прилагательными: *Калина Иванович, как бы извиняясь за суровый прием жены, предложил гостям по стакану горячего чая* (Ф. А. Абрамов. *Дом*)²²⁸; в непартитивном значении: *Было тихо, и в открытые окна несли из сада аромат табака и ялпны* (А. П. Чехов. *Черный монах*); в партитивном значении в редких (обычно заимствованных) многосложных словах – *таблетка пирамидона*.

Кроме того, следует различать разные значения:

а) вещество: *ложка сахару*;

б) компонент другого вещества или химическое соединение: *В липовом меде содержится сорок пять процентов виноградного сахара*, – *сообщил Алтынов* (Д. А. Гранин. *Иду на грозу*). В обоих случаях слова (а это фактически разные слова) используются в партитивном значении, но окончания разные. Впрочем, во втором случае флексия -а все равно предпочтительна, поскольку здесь есть

²²⁸ Или, в том же романе, очень экспрессивный пример: *День пришлось начинать со стакана черного, как деготь, чая*.

прилагательное: *виноградного*. Однако и без него следовало бы употребить ту же флексию.

Однако это именно современные нормы. У писателей первой половины XX в. эти закономерности могут не проявляться. Например: *Если жена Дегтяренко варила варенье, то всегда вызывала Софью Петровну в кухню попробовать: довольно ли сахару?* (Л. К. Чуковская. *Софья Петровна*, 1940). Ситуация аналогичная: сахар в составе другого продукта.

Другие примеры с тем же словом: *Марья Павловна не отвечала, а Ипатов, оборотясь через спинку стула, заметил с добродушным смехом, что она не только стихов, но и сахару не любит и вообще ничего сладкого терпеть не может* (И. С. Тургенев. *Затишье*); – *У нас сколько много теперь сахару будет!* – мечтательно сказал Оська (Л. Кассиль. *Кондуит и Швамбрания*).

У М. А. Булгакова родительный падеж вещественных существительных обычно совпадает с дательным – вне зависимости от партитивного или непартитивного смысла. Шариков в «*Собачем сердце*» наглотался *зубного порошку* (хотя здесь есть прилагательное, да и значение, возможно, непартитивное: Шариков мог проглотить и весь зубной порошок – с него стало бы). В «*Мастере и Маргарите*» одна и та же форма с флексией -у соответствует партитивному и непартитивному употреблению одного и того же слова:

– Дайте **нарзану**, – попросил Берлиоз.

– **Нарзану** нету, – ответила женщина в будочке и почему-то обиделась.

В первом случае имеется в виду стакан напитка, во втором – что нарзана нет вообще (я, кстати, пишу: *нарзана*).

В этом же романе слово *коньяк* пишется неизменно с флексией -у в любом варианте: непартитивном (*запах коньяку, от коньяку зашумело в голове*) и партитивном (*налила коньяку, стопочка коньяку*).

Прочитую в этой связи один интересный фрагмент:

– О мой друг Азazelло! – простонал кот, истекая кровью, – где ты? – кот завел угасающие глаза по направлению к двери в столовую, – ты не пришел ко мне на помощь в момент неравного боя. Ты покинул бедного Бегемота, променяв его на **стакан** – правда, очень **хорошего** – **коньяку!** Ну что же, пусть моя смерть ляжет на твою совесть, а я завещаю тебе мой браунинг...

(...) – Единственно, что может спасти смертельно раненного кота, – проговорил кот, – это **глоток бензина...** – И, воспользовавшись замешательством, он приложился к круглому отверстию в примусе и **напился бензину.**

Как видим, Булгаков и здесь пишет слово коньяк в той же форме, хотя его контекст допускает разные варианты: партитивный смысл (**стакан коньяку**) предполагает окончание -у, зато прилагательное (да еще в превосходной степени: **очень хорошего коньяку**) делает предпочтительной флексию -а, тем более что данный контекст – ближайший.

Мы могли бы предположить, что Булгаков пользуется только этой флексией, но в том же тексте вещественное существительное *бензин* пишется у него по-разному. Сначала: *глоток бензина*, хотя значение слова – явно партитивное. Зато во втором случае – *напился бензину*. Судя по глаголу, кот Бегемот выпил далеко не глоток, хотя, как следует из дальнейшего сюжета – не всё содержимое примуса, так как после этого он еще поджег квартиру. Оба значения – партитивные, хотя во втором случае этот смысл проявлен меньше. Флексию -у следовало употребить в обоих случаях.

У Булгакова там же дважды повторяется реплика: *Яду мне, яду!* (у Понтия Пилата и потом у рассказчика).

Наконец, слово *пирамидон*, которое в любом значении – партитивном или непартитивном – должно иметь флексию -а (как заимствованное многосложное), у Булгакова имеет окончание -у:

Итак, Степа застонал. Он хотел позвать домработницу Груню и потребовать у нее **пирамидону**, но все-таки сумел сообразить, что это глупости... Что никакого **пирамидону** у Груни, конечно, нету.

(«Мастер и Маргарита»)

В классических русских текстах XIX в. и первой половины XX в. мы встречаем разные написания – например, *-а* в партитивном значении: *Выпивши положенное число **стаканов нарзана**, пройдясь раз десять по длинной липовой аллее, я встретил мужа Веры, который только что приехал из Пятигорска* (М. Ю. Лермонтов. *Герой нашего времени*). У вещественных существительных преобладает флексия *-у* – чаще всего в собственно партитивном значении: – *Эй!* – крикнул он. – *Дайте мне чаю...* (И. С. Тургенев. *Затишье*) или даже: *Наталья Дмитриевна воспользовалась обстоятельствами и хоть **капельку**, да подлила **еще яду*** (Ф. М. Достоевский. *Дядюшкин сон*).

Примеров можно было бы привести очень много, но остановимся на некоторых случаях, в которых проявляются некоторые нюансы.

В следующем высказывании: *Я очень хорошо помню, **сколько** у меня **осталось сахара** в серебряной сахарнице: она была **совершенно полна*** (Ф. М. Достоевский. *Дядюшкин сон*) – контекст противоречивый: и партитивный (*сколько осталось сахара*) и непартитивный (*сахарница была совершенно полна*).

Иногда вариант с этой флексией неверно возникает из-за смешения вещественного и невещественного значения слова: *Тут были всевозможные цветы, встречающиеся в малороссийских садиках: высокие розы, яркие петунии, **кусты** высокого **табаку** с небольшими розовыми цветами* (В. М. Гаршин. *Красный цветок*). Здесь смешиваются растение табак и вещество.

У одного и того же писателя в одном и том же тексте существительные в партитивном значении могут писаться по-разному. Приведем примеры из текстов начала 1920-х гг.:

ругательному солдату сказать “ваши благородие” и дать **восьмушку табаку** – побежит вслед, как собака (М. М. Пришвин. *Мирская чаша*, 1920), но: если на случай рассчитывать, как это бывает, **фунт керосина** дадут, или **стакан сахара**, или фунтов десять овса, – приятная мысль (М. М. Пришвин. *Мирская чаша*).

Иногда это касается даже одного и того же слова: *Вдохновитель, верный помощник дам, не выносящих светского безделья, Хуренито способствовал организации многих полезных учреждений: в одном – “Возвращенный очаг” (...), в другом – “Кусочек сахара” – всем младенцам, отцы которых были ранены не менее трех раз, выдавали совершенно бесплатно раз в неделю кусок сахара* (И. Г. Эренбург. *Необычайные похождения Хулио Хуренито*, 1922); *29-го – фабриканту Смитсу переслали фунт сахару, и он дал займы три кусочк* (И. Г. Эренбург. *Необычайные похождения Хулио Хуренито*).

Зато в тексте второй половины XX в. мы видим другую тенденцию: отказ от флексии -у в партитивном значении: *Но быт московских людей стал здесь совершенно иным, – леди Крипс, жена чрезвычайного и полномочного посла Великобритании, уходя после ужина, который она получала по талону в гостиничном ресторане, заворачивала недоеденный хлеб и кусочки сахара в газетную бумагу, уносила с собой в номер* (В. Гроссман. *Жизнь и судьба*, 1960); *Он подошел к теленку, привязанному на пустыре, и протянул ему кусочек сахара, – окаменев от счастья, увидел милые глаза огромного младенца* (В. Гроссман. *Жизнь и судьба*).

И, наконец, экзотические (в том числе односложные), непривычные современному читателю слова даже в партитивном значении обычно имеют флексию -а, но в современных текстах о прошлом для стилизации может употребляться окончание -у:

Хозяин деревенской гостиницы со свечой в руке провожает Гофмана в его комнату.

– И, пожалуйста, **пуншу**. Три порции.

А. Тарковский. Гофманиана

В приведенных примерах в том или ином варианте проявляется контаминация разных типов склонения – современного и архаического (точнее, реликтовой флексии древнего склонения). Но объединяются и одновременно функционирующие склонения – например, первое и нулевое (появление русских флексий у заимствованных несклоняемых слов). Чаше всего с их помощью стилизуется неграмотная речь: *Сиди в девках со своим **сопранном*** (Н. Эрдман. *Мандат*). См. также: *В общем, у Муссолини вид **шимпанзы*** в «Маяковской галерее». У Маяковского же склоняется слово *крупье*:

Столы.

За каждым,
сладкий, как патока,
человечек.

У человечка небольшая лопатка.

Выроют могилку и уложат вас в яме.

Человечки эти называются “**крупьями**”.

Чуть войдешь,
один из “**крупей**”

прилепливается, как репей (...)

Глазки у “**крупьи**” – две звездочки-точки.

(«*Стих резкий о рулетке и железке*»)

В последнем случае вульгарное склонение мотивируется экзотичностью (= чуждостью) азартных игр для советских людей. Точно так же чужеродно – для русского языка – и данное слово.

Приведу еще почти экзотические примеры, когда заимствованное слово в общем контексте употребляется как литературное несклоняемое и бытовое разговорное склоняемое:

Окончив письма, Степан Аркадьич придвинул к себе бумаги из присутствия, быстро перелистовал два дела, большим карандашом сделал несколько отметок и, отодвинув дела, взялся за **кофе**; за **кофеем** он развернул еще сырую утреннюю газету и стал читать ее.

Л. Н. Толстой. Анна Каренина

В этом случае слово *кофе* имеет разные грамматические значения и лексические смыслы. Сначала имеется в виду объект – он обозначен неизменяемой формой *кофе*; затем следует метонимическое – временное – употребление слова: *за кофеем* = когда пил кофе.

Но, по-видимому, для Л. Н. Толстого имеет значение не эта причина, то есть грамматико-семантическая, а формально-грамматическая. В другом фрагменте слово не меняет своего смысла и лишь употребляется в разных падежах. В именительном слово дается в неизменяемой форме, в творительном (как и в предшествующей цитате) – в изменяемой:

Одевшись, Степан Аркадьич (...) вышел, слегка подрагивая на каждой ноге, в столовую, где уже ждал его **кофе** и, рядом с **кофеем**, письма и бумаги из присутствия.

В принципе, неграмотно говорить может и очень хороший человек: *Я занимался неуловимыми нейтринами, размышлял, седловидной или сферической является форма Вселенной (В. Тендряков. Покушение на миражи)* – «нейтринами» здесь означает: элементарными частицами вообще. Но писатели заставляют искажать слова, в том числе несклоняемые существительные, главным образом отвратительных персонажей, например:

– Что же вы делаете с этими... с убитыми котами?

– На **польты** пойдут, – ответил Шариков, – из них белок будут делать на рабочей кредит.

М. А. Булгаков. Собачье сердце

Итак, писатели часто используют безграмотную речь для характеристики отрицательных персонажей.

Но в виде особой оригинальности автор может прибегнуть к прямо противоположному средству – подчеркнуто грамотной речи. Таков, например, сержант Ренат Хузин из повести Ю. М. Полякова

«Демгородок» – подпольный мафиозо. Он отличается от сослуживцев тем, что читает в подлиннике Сен-Жон Перса и говорит: *согласно приказу*, а не *согласно приказа*, как все остальные.

Однако это именно необычные, крайне редкие случаи. Желательно, чтобы нормой была обратная закономерность – чтобы хорошая речь соответствовала красоте мыслей и чувств. Ведь эта гармония – и есть идеал стилистики.

Итак, существительные живописуют не только предметный и понятийный мир, в котором мы живем, но и передают самые сложные, интересные и тонкие отношения к этому миру и человеку.

3.2. Имена прилагательные

3.2.1. Основные функции прилагательных в тексте

Сам факт употребления прилагательных в художественном тексте может внести новые нюансы, переакцентировать, даже радикально изменить его семантику и стилистическую окраску²²⁹. Прилагательное может даже обладать концептуальной силой, когда в нем сосредоточивается, сгущается весь смысл эпизода. Слово оказывается моментальным снимком ситуации – как, например, в следующей сцене из драмы А. М. Горького «Мещане». Татьяна Бессеменова, влюбленная в своего названного брата Нила, застаёт его с Полей – девушкой, которую любит он, – и пытается покончить с собой, выпив нашатырный спирт. Едва успокаиваются первые страсти, происшедшее принимаются обсуждать квартиранты Бессеменовых – церковный певчий алкоголик Тетерев и актриса Елена. Это не совсем посторонние люди для хозяев: Тетерев тайно влюблен в Полю, а Елена – явно – в брата Татьяны – Петра. Итак, вот что они говорят:

Елена. (...) Бедная Таня... как, должно быть, больно ей... (Морщится и вздрагивает.) Ведь это больно? Очень? Страшно?

Тетерев. Не знаю. Я никогда не пил **нашатырного** спирта...

Елена. Как вы можете шутить?

Тетерев. Я не шучу...

В знаменитом спектакле Г. А. Товстоногова Тетерев произносит не выделенное Горьким слово *нашатырного* с иронической интонацией, а Елена в ответ смеется, а потом игриво спрашивает: «Как вы можете шутить?». Горький – мастер «черного юмора», и этот диалог у него построен блестяще. Одно слово у него многослойно, эмоционально и семантически насыщено. Во-первых, понятно, что

²²⁹ См. очень интересную и полезную работу: Донецких, Л. И. Реализация эстетических возможностей имен прилагательных в тексте художественных произведений / Л. И. Донецких. – Кишинев, 1980.

Тетерев имеет в виду: я пил всякий спирт, но не нашатырный – я предпочитаю спиваться, но не сводить счеты с жизнью, да еще таким диким способом. Во-вторых, он вообще презирает Бессеменовых, как «образцовых мещан». Татьяны ему не жаль, ее истерический поступок несколько его не трогает. Он думает: я только что пережил такое же крушение, мне даже еще хуже, но я ведь не позволяю себе таких выходов! Любовь к Поле была его единственной надеждой на спасение, теперь он понял, что пропал. Но всего этого он никогда никому не скажет, а будет мужественно иронизировать – в том числе над собой. В-третьих, Тетерев, человек обостренной честности, искренности, не приемлет никакого лицемерия и отказывается поддерживать игру Елены в жалость к подруге (на самом деле Елена ждет Петра – и через несколько минут соблазнит его). С другой стороны, Елена нравится Тетереву жизнелюбием и цельностью характера, и он словно говорит ей: «Бросьте, со мной вам нет нужды притворяться». Вся эта сложная гамма чувств воплощена Горьким в одной реплике и сфокусирована в одном слове.

Художественный текст может почти целиком строиться на прилагательных. Можно предположить, что они передают богатство и многообразие качеств или эмоций, но, как правило, их легко привести к общему знаменателю. Возьмем текст *З. Гиппиус*, красноречиво озаглавленный «*Всё кругом*»:

Страшное, грубое, липкое, грязное,
Жестко-тупое, всегда безобразное,
Медленно рвущее, мелко-нечестное,
Скользкое, стыдное, низкое, тесное,
Явно-довольное, тайно-блудливое,
Плоско-смешное и тошно-трусливое,
Вязко, болотно и тинно застойное,
Жизни и смерти равно недостойное,
Рабское, хамское, гнойное, черное,
Изредка серое, в сером упорное,
Вечно лежачее, дьявольски косное,

Глупое, сохлое, сонное, злостное,
Трупно-холодное, жалко-ничтожное,
Непереносное, ложное, ложное!
Но жалоб не надо; что радости в плаче?
Мы знаем, мы знаем: всё будет иначе.

Гиппиус могла бы добавить еще много определений, но общий смысл текста не изменился бы ни на йоту. Это признание в ненависти к миру, и заключительные строки ее не отменяют. Впрочем, если Гиппиус таким образом формулирует свое впечатление от российской действительности накануне революции 1905 г. (от «России, которую мы потеряли»), то с ней трудно не согласиться. Перед нами поток проклятий в адрес действительности, «недостойной существования».

3.2.2. Разряды прилагательных

Для стилистики актуальны **разряды** прилагательных. Например, **аккумуляция** в тексте относительных прилагательных может обладать смыслом классифицирования предметов и понятий – причем не исключено и ироническое использование данного приема: *Передовая наука считает, что существует совесть буржуазная и совесть пролетарская. Как показала резня в Хиосе, имеется совесть христианская и магометанская (...)* У Осипа не было совести никакой: ни пролетарской, ни буржуазной, ни магометанской, ни христианской (С. П. Антонов. Васька).

Еще более стилистически значимы случаи перехода прилагательных из одного разряда в другой, обычно относительных – в качественные: (...) *в литературных делах надо проявлять арктическое мужество* (И. А. Ильф, Е. П. Петров. Любовь должна быть обоюдной), т.е. мужество полярников; (...) *телефона в квартире не было. Свою биографию художник мог бы начать фразой, полной глубокого содержания: “Я родился в 1901 году. Телефона у меня до сих пор нет”*. Эта **спартанская краткость** дает возможность пропустить длительные описания того, как художник

подавал заявления в абонементное бюро, подговаривал знакомых, интриговал и ничего не добился (И. А. Ильф, Е. П. Петров. *Равнодушие*).

При этом определение нередко приобретает экспрессивно-гиперболическое значение, например: с *марсианской жаждою творить* (Н. С. Тихонов); довольно часто встречаются слова с семантикой дикости, «первобытности», нецивилизованности: *правительство ответило на него* (выстрел Соловьева – А. Ф.) *азиатскими репрессиями* (А. М. Горький. *Жизнь Клима Самгина*)²³⁰; *Я слышал, вы прекрасно разбираете мой варварский почерк*, – сказал он (директор издательства – А. Ф.) *ей и улыбнулся. Софья Петровна вышла из кабинета гордая его властью, польщенная его доверием. Воспитанный молодой человек. Про него рассказывают, будто он рабочий, выдвиженец, – и действительно, руки у него, кажется, грубые, – но в остальном...* (Л. К. Чуковская. *Софья Петровна*)²³¹; *Курбатов* (тоже, кстати, редактор-выдвиженец – А. Ф.) *встретил Гошу скифским гоготом* (С. П. Антонов. *Васька*); см. также реплику разъяренной Мачехи в финале фильма «Золушка» Н. Кошеверовой: *Какое сказочное свинство!* (здесь работает еще и

²³⁰ Впрочем, следует помнить, что в открытом (незавершенном) культурном контексте любое слово может переосмысливаться, вплоть до энантиосемии, то есть до развития у него прямо противоположного смысла. Так, например, критик В. Бушин комментирует высказывание режиссера С. Говорухина «*Нельзя показывать родину дикой, невежественной, азиатской*»: «Но она на самом деле становится невежественной и дикой. 60% взрослого населения, как отметил сам Медведев, ничего не читает (...) Но – “показывать Россию азиатской”? В сверхмиллиардном азиатском Китае почти ликвидирована неграмотность (...) Ничего подобного российской похабщине (телевизионной – А. Ф.) нет и в азиатской Индии, и в азиатском Вьетнаме, и в других азиатских странах. Говорухин всё ещё живет представлениями времен России, которую он, не видя её, потерял» (Бушин, В. С. *Лилипутство / В. С. Бушин // К барьеру! – 2010. – № 13*). Здесь, как видим, слово *азиатский* приобретает смысл: цивилизованный, по-настоящему культурный.

²³¹ Но такой семантики, по-видимому, нет в строках

*Вот и прожили мы больше половины.
Как сказал мне старый раб перед таверной,
“Мы, оглядываясь, видим лишь руины”.*
Взгляд, конечно, очень варварский, но верный.

И. А. Бродский. Письма римскому другу

так как при этом прилагательном стоит наречие *очень*, создающее форму компаратива. В данном случае мы имеем дело с **амфиболией**. Но и здесь совмещаются не только лексические, но и грамматические значения слова *варварский*: принадлежащий варвару (относительное) и грубый, примитивный, жестокий (качественное).

амфиболия, сочетание разных смыслов, так как действие происходит в сказке)²³² и т. п. Семантика гиперболизма создается за счет перехода за предел: и репрессии правительства, и жажда творить выходят за рамки «нормы» и за рубежи реальности, о которой идет речь в тексте.

Приведу примеры перехода притяжательных прилагательных в качественные: *«Особенности литературы XVIII в. ограничивали соблазнительную для историка возможность пользоваться “реалистическими типами”, взятыми у писателей – современников событий. Мы можем говорить о “пушкинской России”, “гоголевской”, “чеховской”, но невозможно в том же ключе представить Россию “державинскую” и “фонвизинскую»* (Н. Я. Эйдельман. *Грань веков*). Выделенные прилагательные, образованные от писательских фамилий, являются качественными, поскольку выражают не отношение к эпохам, когда жили эти авторы, а определенные стили мышления, мировосприятия, жизни, (вос)созданные ими.

Такие же прилагательные могут соответствовать качествам, чертам характера, наиболее ярко проявившимся у конкретных личностей:

Ни ахматовской кротости,
Ни цветаевской ярости –
Поначалу от робости,
А позднее от старости

М. Петровых

Во фразе В. В. Маяковского:

Не вам –
образцу машинного гения –
здесь таять от **аполлинеровских** вирш
Париж

(«Разговорчики с Эйфелевой башней»)

²³² Реплика, видимо, принадлежит Ф. Г. Раневской.

Выделенное прилагательное (особенно по контрасту с «*Эйфелевой башней*», адресатом Маяковского), видимо, означает стихи не столько Г. Аполлинера, сколько «*вирши*», написанные в том же духе. В противном случае уместнее был бы вариант «*аполлинеровых*».

С другой стороны, в выражении, относящемся к Маяковскому «*с настойчивостью Леонардо да Винчевою*» («*Пятый Интернационал*») прилагательное тоже употреблено в качественном значении, но тесно связано с именем Леонардо да Винчи, тогда как Аполлинер в предыдущем примере, упоминается, по-видимому, в условно-обобщенном смысле.

Существуют экстравагантные случаи перехода относительного прилагательного в качественное – например, из «*Жизни Клина Самгина*»: *Когда-то давно он (Клим – А. Ф.) спросил Варавку: – Почему у тебя такая насекомая фамилия? Ты – не русский?* Поскольку «*насекомое*» – это, собственно, не прилагательное, а субстантив, то здесь происходит реадъективация. Слово опять становится прилагательным, причем качественным. Маркером качества служит указательное местоимение *такая*.

Качественность подобных прилагательных проявляется и по-другому – например, посредством замены краткой формы на полную: *антихристовый* (то есть крамольный) – вместо *антихристов: храм антихристовый* – в поэме А. А. Вознесенского «*Мастера*»; *эоловый* (воздушный, легкий) – вместо *эолов (эолова арфа)*: в сонете И. Северянина – *эоловый Россини*.

У бывшего относительного прилагательного может развиваться краткая форма:

Был осязателен без фраз,
Вещественен, телесен, резок,
Уклад подвалов без прикрас
И чердаков без занавесок.

Б. Л. Пастернак. Перемена

Здесь есть и другой показатель качества: вовлечение слов в общий сочинительный ряд с явно качественным прилагательным – *резок*.

Еще один пример того же типа:

Липы обруч золотой,
Как венец на новобрачной.
Лик березы под фатой
Подвенечной и прозрачной.

Б. Л. Пастернак. Золотая осень

Окказиональная качественность проявляется и в возникновении компаративных форм:

Что мне поступь Железной Маски?
Я еще **пожелезней** тех...

А. А. Ахматова. Поэма без героя

Первое употребление слова *железный* (*Железная Маска*) – буквальное, второе – переносное; первое прилагательное поэтому относительное, второе – качественное.

3.2.3. Употребление полных и кратких форм

Краткие формы считаются скорее книжными, чем общеупотребительными, причем не только высокими, но и ироническими:

Без загадок –
Город, – **гладок**:
Благость, Навык –
город, – Рай –
город...
Божья заводь
Гаммельн, **гадок** –
Бесу, **сладок** –
Богу (...)
Кто не **хладен**
и не **жарок**,

прямо в Гаммельн
поез-
жай-город.

М. И. Цветаева. Крысолов

Книжное звучание последней фразы усиливается благодаря аллюзивности – отсылке к библейской (из Откровения Иоанна Богослова) формуле «*ни холоден, ни горяч*». Богу таковые особенно неуютны. Он из «извергает» из уст своих, а Данте не принимает их даже в ад. Место для них находится в мещанском «раю» – в Гаммельне.

Краткие формы прилагательных с семантикой человеческих качеств как правило передают значение постоянного признака, а с семантикой человеческих состояний – значение признака переменного. Например, фраза *Терсит зол* говорит о характере данного персонажа, а фраза *Ахилл зол на Агамемнона* – лишь об аффекте. Антоним первого слова – «добр», второго – «доволен».

Кроме того, при выражении постоянных признаков могут употребляться полные формы, если в речи есть различные разговорные коннотации. Допустим, герои говорят друг с другом доброжелательно и укоряют друг друга не всерьез – вспомним широко распространенные и многократно процитированные примеры А. М. Пешковского из «*Трех сестер*»: «*Ты, Машка, злая*», «*Ты, Маша, глупая*», «*О, глупая ты, Оля*»²³³.

В предложении, взятом из романа А. Г. Битова «*Пушкинский дом*»: «*Он (Лева – А. Ф.) был чист и необучен, тонок и невежествен, логичен и неумен*» не имеется в виду неизменность данных качеств – напротив, форма «*был*» указывает на то, что они изменились. Скорее здесь стабилизируется определенный момент прошлого, «останавливается мгновение». Перечисленные качества не могут долго оставаться в таком сочетании даже в характере очень

²³³ См.: Пешковский, А. М. Русский синтаксис в научном освещении / А. М. Пешковский. – М., 1938. – С. 222.

молодого человека. Разумеется, фраза иронична, и книжная окраска речи, создаваемая в том числе краткими формами, откровенно пародийна.

Наконец, возможны и случаи, аналогичные *цветаевскому* «Я глупая, а ты умен», где сама ситуация противопоставления как будто должна предполагать употребление одинаковых грамматических форм, только полных или только кратких – например: «Да, я глупа, а ты умен». Технически это было бы вполне возможно, однако в тексте противопоставлены не только лексические, но и грамматические значения прилагательных. Данную строку можно было бы прочесть так: влюбившись в тебя, я «поглупела», а ты никогда не теряешь головы, то есть никого не любишь. Подчеркивается не только различие человеческих свойств, но и состояний – полное несовпадение. Правда, в следующей строке – «Живой, а я остолбенелая» – такого противопоставления нет.

В предложениях со значениями инструктивности, долженствования и т. п. (то есть тяготеющих к бюрократическому стилю) предпочтительнее полные формы прилагательных в постпозиции: *Первым действием (...) должен быть суровый вид, от коего обыватели мгновенно пали бы на колени. При сем: речь должна быть отрывистая, взор обещающий дальнейшие распоряжения, походка неровная, как бы судорожная* (М. Е. Салтыков-Щедрин. *История одного города*).

Для стилистики релевантны и некоторые другие аспекты полноты/краткости.

А) Краткие варианты в роли определений типичны для поэзии высокого стиля XVIII-XIX вв.:

Там **огненны** валы стремятся
И не находят берегов;
Там вихри **пламенны** крутятся,
Борющись множество веков.

М. В. Ломоносов. Утреннее размышление...

Смело, братья! Ветром полный,
Парус мой направил я:
Полетит на **скользки** волны
Быстрокрылая ладья!

Н. М. Языков. Пловец

Б) В народно-поэтической речи краткие прилагательные могут выступать в роли определений. Использование их в художественной литературе – знак стилизации:

Как пошли наши ребята
В красной гвардии служить –
В красной гвардии служить –
Буйну голову сложить.

А. А. Блок. Двенадцать

В) Явно книжные формы образуются от таких качественных прилагательных, которые не склонны к проявлению этой корреляции, например, от бывших относительных:

Только, талант непризнан,
Ратсгерр от Романтизма,
Новорожденчески-**розов**
И Филомелой прозван.

М. И. Цветаева. Крысолов

К этому персонажу Цветаева питает особую неприязнь, ибо он ренегат: омещанившийся лирик. Малотипичная форма *розов* подчеркивает саркастическую окраску прилагательного. Элемент *новорожденчески*, выражающий семантику степени, подчеркивает активизированную качественность прилагательного *розов*.

Маловероятны краткие формы от таких прилагательных, как *инфракрасный* и *ультрафиолетовый*, поскольку это относительные прилагательные: они означают не цвета, а волновые диапазоны. Поэтому, когда *П. Г. Антокольский* в стихотворении «Зазывала» пишет:

Я, слагатель басен и куплетов,
Инфракрасен, ультрафиолетов,

это означает широту художественного спектра, *выход за рамки* тривиальных тем, образов и т. п., впрочем, и открытие новых «поэтических красок».

Г) Краткие формы мужского рода, образованные от многосложных прилагательных, бывают вариантными. Д. Э. Розенталь, ссылаясь на В. И. Чернышева и Словари Д. Н. Ушакова и С. И. Ожегова, констатирует следующее: «путь развития форм на **-ен** и на **-енен** был таким; от более древней формы на **-ен**, восходящей к старославянскому языку, к форме на **-енен**, а затем возврат к форме на **-ен** в языке наших дней, в чем можно видеть частный случай проявления характерной для современной эпохи тенденции к «экономии» языковых средств»²³⁴. Розенталь считает, что в современном русском языке формы на **-ен** скорее нейтральны. Однако в наше время они выглядят книжными – как, впрочем, краткие формы вообще: варианты на **-ен** более «строги» и «лаконичны». В частности, в *пастернаковском* тексте:

И вечер явно не про нас
Таинственен и черномаз –

стилистически приподнятом, но всё же разговорном, уместна именно пространная форма. Впрочем, для Пастернака вообще характерны именно такие формы.

Д) В. В. Виноградов указывает на книжность кратких форм, образуемых от «окачественных причастий»: *Евграф Жмакин, учитель танцев, был неизменно весел и летающ* (Л. М. Леонов. Барсуки), у Ф. М. Достоевского в «Идиоте»: *Взгляд (...) был что-то уж слишком пристален и испытующ*²³⁵. Добавлю примеры из других текстов – между прочим, тоже значительно отстоящих друг от друга по времени: *Боже, как велик и светло сияющ* стоит с нотами в руках огромный Ахилла! (Н. С. Лесков. Соборяне); *Надтреснутых гитар так*

²³⁴ Розенталь, Д. Э. Практическая стилистика русского языка / Д. Э. Розенталь. – М., 1974. – С. 140.

²³⁵ См.: Виноградов, В. В. Русский язык / В. В. Виноградов. – М., 1947. – С. 273.

дребезжащи звуки (Э. Г. Багрицкий. *Конец Летучего Голландца*). Встречается эта форма – как высокий архаизм – и в ультрасовременной поэзии – например:

Романтик в классицизм пошел. В неброских
вещах ведь больше правды. **Некричащ**
и питерский ландшафт для тех, кто **зрящ** (...)

Э. Крылова

Е) В разговорной речи в составных именных сказуемых краткие формы прилагательных заменяются полными в препозиции (сказуемое стоит перед подлежащим и, кроме того, именная часть перед связкой), особенно при наличии усилительных слов – «вместе они составляют ударное звено»: *Очень интересная была статья; Это очень заманчивая для меня была мысль*²³⁶; возможны и другие случаи, например: *Здоровые эти парни. – Парни здоровы́*» (с ударением на последнем слоге – ответная реплика)²³⁷. Особо следует отметить прилагательные с модальным значением (или в модальном значении), употребляемые в литературном языке в краткой форме (*рад, счастлив, доволен, виноват* и т. п.), а в разговорной речи – в полной: *он радый* (в нескольких романах В. В. Личутина), *я вами довольный, я виноватая перед вами* (срав. в фильме «Ширли-мырли»: *Ой, как я виноватая перед вами!*).

Ж) Краткие формы могут использоваться как средство иронии по отношению к «экзотическим» словам – например:

Что
толку
в **лордовой** морде нам?!
Лорда
рисую
по делам
по **лординым**.

В. В. Маяковский. *Керзон* (Маяковская галерея)

²³⁶ Лаптева, О. А. Русский разговорный синтаксис / О. А. Лаптева. – М., 1976. – С. 225.

²³⁷ Там же. – С. 227.

Поскольку слово *лорд* чуждо русскому языку и русскому сознанию, поэт как бы пробует оба варианта: не только *лордов(а)*, но и *лордин(ы)*.

Основное значение **степеней сравнения** состоит в том, что в них «дается своеобразная градация признаков»²³⁸. Весьма выразительно употребление в общем контексте прилагательного и его же сравнительной степени – например: *Всё человеческое имеет великий смысл, а творчество – величайший* (А. Ким. *Белка*). Такие высказывания приобретают концептуальный, философский смысл.

Воспроизведем семантику основных сравнительных форм.

Позитив, то есть **положительная**²³⁹ степень сравнения: качество просто проявлено (*умный* – по контрасту с *неумным*). Назвать качество – значит уже сравнить, отличить одно от другого.

Интенсив – качество проявлено сильно (*архумный, очень умный* – по контрасту с просто *умным*).

Компаратив, или **сравнительная** степень: качество проявлено сильнее у одного объекта, чем у другого (*умнее, более умный* – по сравнению с просто *менее умным*).

Суперлатив, или **превосходная** степень: качество проявлено у данного объекта сильнее, чем у всех, которые с ним сопоставляются (*умнейший, самый умный, умнее всех* – в зависимости от контекста). Смысл суперлатива: предмет превосходит все известные предметы.

Элятив – невозможно представить, чтобы качество было проявлено сильнее (*наумнейший, умнее всех* – в зависимости от контекста – и некоторые другие). Элятивы де-факто не являются точными характеристиками каких-либо реальных предметов, они условны и употребляются как гиперболы. Смысл элятива: этот предмет *в принципе* немислимо превзойти (чего в реальности быть не может: например, этот человек не только умнее всех в мире, но никогда не родится более умный).

²³⁸ Ефимов, А. И. *Стилистика русского языка* / А. И. Ефимов. – М., 1969. – С. 156.

²³⁹ О «положительной степени сравнения» см.: Виноградов В. В. *Русский язык* / В. В. Виноградов. – С. 243.

Проиллюстрирую это следующим примером. Когда царица в сказке *А. С. Пушкина* спрашивает:

Я ль на свете всех милее,
Всех румяней и белее? –

и получает аналогичный ответ, это следует понимать буквально: пока царевна не подросла, ее мачеха действительно превосходила всех на свете. Это суперлатив, так как мачеха сравнивается со всеми существовавшими в то время людьми.

Но когда в *«Мертвых душах»* Собакевич аттестует губернатора как *«первого разбойника в мире»*, это элятив, то есть абсолютное, нереальное преувеличение.

Книжными считаются аналитические формы компаративов, особенно в составе сказуемых (срав.: *Эта проблема интереснее* и *Эта проблема более интересна*), а также синтетические элятивы типа *наипрекраснейший*.

Разговорные, то есть образуемые с нарушением литературных норм, сравнительные степени могут употребляться не только в непринужденном обиходном общении, но и во вполне высокохудожественных текстах. Например, у *И. А. Бродского* Мария в пустыне поет колыбельную младенцу Христу:

Привыкай, сынок, к пустыне,
как щепоть
к ветру, чувствуя, что ты не
только плоть.

Привыкай жить с этой тайной:
чувства те
пригодятся, знать, в бескрайней
пустоте.

Не **хуже** она, чем эта:
лишь длинней,
и любовь к тебе – примета
места в ней.

(«Колыбельная»)

Обычно такие формы, как *хужей*, употребляемые в поэтических текстах, объясняются стремлением поэтов к «искренности», «естественности интонации».

Разговорные формы – это прежде всего подгонка непродуктивных форм под более продуктивные (*хужее* вместо *хуже*), игнорирование супплетивизма (*плоше* вместо *хуже* – впрочем, в древнерусском языке такая форма употреблялась; в знаменитом вопросе *Маяковского*, обращенном к лошади: *Почему вы думаете, что вы их плоше?* она выбрана не только для рифмы к слову *лошадь*; вариант *хуже* скорее всего означал бы, что люди хороши, тогда как из контекста явствует, что ни поэт, ни лошадь не заблуждаются насчет этих «еху», то есть людей – вернее, мещан, которые как раз плохи; *плоше* означает у *Маяковского*: *еще хуже, чем они*).

Разговорными являются и **плеоназмы** (*самый высочайший* – по отдельности элементы этой формы не разговорны, а книжны; разговорность проявляется в неумелой попытке говорить «возвышенно»): *В заключение этой главы позвольте мне сказать собственно о моих личных отношениях к дяде и объяснить, каким образом я вдруг поставлен был глаз на глаз с Фомой Фомичом и нежданно-негаданно внезапно попал в круговорот самых важнейших происшествий из всех, случавшихся когда-нибудь в благословенном селе Степанчикове; Я уже сказал, что перед словом “наука” он (дядя – А. Ф.) благоговел самым бескорыстнейшим образом, тем более бескорыстным, что сам решительно ничего не знал; Вот краткая ее (Татьяны Ивановны – А. Ф.) биография, собранная мною впоследствии по самым вернейшим источникам (Ф. М. Достоевский. Село Степанчиково и его обитатели); И вдруг... и вдруг я отомстил самым простейшим, самым гениальнейшим образом!* (Ф. М. Достоевский. *Записки из подполья*). У Достоевского таких употреблений гораздо больше. Отметим, что они едва ли являются специальным средством речевой характеристики персонажей, потому что так говорят самые разные люди, а также

повествователь и автор. Скорее это черта идиостиля Достоевского (в системе других деталей, придающих этому идиостилю «шероховатость» и «неправильность»).

К разговорным относятся смягченные формы с приставкой *по-* (*Вы уж будьте поосторожнее*), иногда этот префикс обладает усилительной семантикой (как в цитированной фразе А. А. Ахматовой *Я еще **пожелезней** тех*), особенно в сочетании с глаголом *будет*, реализующим семантику потенциальности (*Этот новый начальник будет покруче* – разумеется, не в том отвратительном значении, которое появилось у последнего слова в последние годы).

Здесь отметим, что форма *(по)железней* не обязательно относится к окачественным относительным прилагательным с переносным значением, но и к собственно относительным – правда, с качественным оттенком²⁴⁰: в данном сплаве содержится больше железа, чем в другом (и поэтому он прочнее и т. д.).

Слова с той же приставкой могут употребляться и в иронической публицистике: *Иноземная мысль – она каверзная. Давно уж утратила она руководящий компас и всегда норовит измыслить что-нибудь **поядовитее, пооскорбительнее** для человеческой природы* (Л. Д. Троцкий. «Русский Дарвин»), то есть происхождение от обезьяны. Троцкий смеется над антидарвинистами.

Сравнительные степени передают значение признаков не только в их стабильности, стационарности (относительно других предметов, с которыми сопоставляется данный предмет) – как в предшествующих случаях, но и в динамике (относительно прежних состояний самого объекта):

Всё **выше** и **выше** поднималось небо, **шире** расплывалась заря, **белее** становилось матовое серебро росы, **безжизненнее** становился серп месяца, **звучнее** – лес...

Л. Н. Толстой. Холстомер

²⁴⁰ Такие случаи рассматриваются в I главе монографии: Воротников, Ю. Л. Степени качества в современном русском языке / Ю. Л. Воротников. – М., 1999.

Здесь компаративы живописуют процесс преобразования мира.

Употребление сравнительных степеней может быть психологически мотивированным:

“Макаров прав: люди – это икра. Почему не я сказал это, а он? И Диомидов прав, хотя и глуп: людям следует разъединиться, так они виднее и понятней друг другу. И каждый должен иметь место для единоборства. Один на один люди **удобопобеждаемее...**”

Самгину понравилось слово, он вполголоса повторил его:

“**Удобопобеждаемее... да!**”

А. М. Горький. Жизнь Клима Самгина

Самгин презирает религиозного мракобеса Диомидова, но едва вспоминает о нем, как во внутренней речи Самгина возникают типичные для Диомидова старославянизмы (Самгин словно копирует его манеру выражаться): *разъединиться, единоборство* и, наконец, *удобопобеждаемее*. Этим дополнительно подчеркивается «хвостизм» Самгина, неспособность его к самостоятельному мышлению.

Аналогичная форма – но в принципиально ином (положительном) контексте – встречается у *Б. Л. Пастернака*, пишущего о творчестве художника:

Преображенной из его красильни

Выходят жизнь, действительность и быль

(«*После грозы*») –

не просто «прекраснее»: она преобразается именно через *действие*, что и подчеркивается сравнительной степенью.

Особый эффект производят экстравагантные компаративы, образованные от адъективированных слов – существительных (в разговорной речи: *Она змея, а сестра еще змеее*; фиксируются и такие формы, как *овцее, свинее, козлее, ослее* и т. п., причем во взрослой, а не детской, речи, см. также «взрослую» фразу «*Она дылдее нас с тобой*» в сравнении с «детской» – «*Моя мышь*

мышастее»²⁴¹; добавим пример А. М. Пешковского – иронический текст «из газеты»: «*Место службы – в центре. Москва, чего уж центрее*»²⁴²), местоимений – у К. И. Чуковского в книге «*От двух до пяти*» дети спорят, кто «самее», то есть главнее: папа или мама. В основе этого сравнения лежат выражения «сам папа» и «сама мама». Устами младенцев – как всегда – глаголет истина, которой они сами не осознают, но с которой солидарна Академическая Грамматика: такие местоимения, как «сам», она относит к прилагательным.

В идиостиле А. П. Чехова присутствуют окказиональные качественные прилагательные, образованные от имен собственных с суффиксом *-ист-* и обладающих значением «в манере...; имеющий внешнее сходство...». Например: *левитанистая природа* – похожая на пейзажи Левитана. Но Чехову недостаточно таких экстравагантных слов, он еще усиливает их сравнительными степенями. Эффект заключается в том, что сам факт существования компаративов свидетельствует о «законности» прилагательных: ведь сравнительные степени могут образовываться от слов, действительно существующих в языке. То есть прилагательные, придуманные Чеховым, ведут себя так, будто они давно и прочно укоренены в русском языке. «*Природа здесь гораздо левитанистее, чем у вас*», – писал он (Чехов – А. Ф.) в одном из писем. *Даже картины Левитана различались, – одни были более левитанистыми, чем другие* (К. Г. Паустовский. *Исаак Левитан*). Стилистический смысл таких словоформ очевиден – они разговорные и шутливые, сниженные, но не без оттенка уважения. Это еще более заметно в следующем примере: *Умер один из наших, сейчас его на тот свет отправляем, так надо, братец, сказать на прощанье какую-нибудь чепуховину (...)* *Поедем, душа! Разведи там на могиле какую-нибудь мантифолию поцицеронистей* (А. П. Чехов. *Оратор*). Словечко *чепуховина* (да еще *какая-нибудь* – содержание не имеет

²⁴¹ Последние два примера см. в статье: Фрумкина, Р. М. Вокруг детской речи : методологические размышления / Р. М. Фрумкина // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – 2001. – Т. 60. – № 2. – С. 35.

²⁴² Пешковский, А. М. Русский синтаксис в научном освещении / А. М. Пешковский. – М., 1956. – С. 28.

значения) и оборот *разведи мантифолию* подчеркивают несерьезное, ироническое до цинизма отношение говорящего к ситуации, в которой нет ничего веселого. Жанр надгробной речи характеризуется как ритуальная фикция, формальность и даже бессмыслица²⁴³. Говорящий легкомысленно, даже весело относится к чужой смерти, но испытывает невольное уважение к дарованиям местного оратора – доморощенного цицерона.

Перейдем теперь к превосходным степеням.

Если мы сопоставим варианты **суперлативов**: *Тамань – самый скверный городишко из всех приморских городов России* (М. Ю. Лермонтов. *Герой нашего времени*) и *Тамань – сквернейший городишко из всех приморских городов России*, то «аналитическая» форма (первая) по отношению к «синтетической»²⁴⁴ (второй) выглядит более объективно – видимо, за счет своей стилистической нейтральности. Вторая – книжная – выглядит чужеродно в сниженном разговорном контексте (городишко).

Однако есть прецеденты употребления именно книжных форм в неподходящих для них вульгарных контекстах – так что они производят очень яркое художественное впечатление именно за счет контраста между претензиями персонажей на торжественность (даже высокопарность) речи и фактической неприглядностью ситуации.

Например, *Ф. М. Достоевский* широко использует превосходные степени – суперлативы и элятивы (последние – с приставкой *наи-*; впрочем, это не обязательно). Элятивы часто возникают в речи экзальтированных, эксцентричных персонажей, особенно в сценах скандалов – как, например, в кульминации «*Села Степанчикова*»:

– Фома! – вскричал дядя в исступлении. Если ты распространишь эту тайну, то ты сделаешь **самый подлейший** поступок в мире!

– Я распространю эту тайну, – визжал Фома, – и сделаю **наиблагороднейший** из поступков! Я на то послан самим богом,

²⁴³ Семантика бессмысленности передается двумя способами: явно – словом «*чепуховина*» – и косвенно – словечком «*мантифолия*», не имеющим никакого определенного значения (семантика отсутствия смысла воплощается в лексеме, отсутствующей в языке).

²⁴⁴ Эти формы лишь условно можно назвать аналитической и синтетической. Они обе состоят более чем из одного слова: первая – *самый скверный из...*, вторая – *сквернейший из...*, то есть строго говоря, они обе – аналитические, но первая – в большей степени.

чтоб изобличить весь мир в его пакостях! (...) Да, знайте все, все, что вчера, ночью, я застал его с этой девицей, имеющей **наиневиннейший** вид, в саду, под кустами!..

– Ах, какой срам-с! – пропищала девица Перепелицына.

– Фома! не губи себя! – кричал дядя, сжимая кулаки и сверкая глазами.

– ...А он, – визжал Фома, – он, испугавшись, что я его увидел, осмелился завлекать меня лживым письмом, меня, честного и прямодушного, в потворство своему преступлению – да, преступлению!.. ибо из **наиневиннейшей** доселе девицы вы сделали...

– Еще одно оскорбительное для нее слово, и – я убью тебя, Фома, клянусь тебе в этом!..

– Я говорю это слово, ибо из **наиневиннейшей** доселе девицы вы успели сделать **развратнейшую** из девиц!

(...)

– А! Теперь я припоминаю! – вскричал Фома. – Боже! я припоминаю! О, помогите, помогите мне припоминать! – просил он, по-видимому, в ужасном волнении. – Скажите: правда ли, что меня изгнали отсюда, как **шелудивейшую** из собак? (...)

Плач и вопли дамского пола были **красноречивейшим** ответом Фоме Фомичу.

Тотальность этого скандала, всеобщая взвинченность передается не только аккумуляцией превосходных степеней, но и тем, что они употребляются в речи разных людей, а также повествователя. Все *без исключения* вовлечены в происходящее и остро его переживают.

Как было сказано, своеобразными степенями сравнения по своей семантике, а иногда и по форме бывают интенсивы, передающие не максимальную и исключительную (как суперлативы и элятивы), а сильную степень качества безотносительно к другим качествам и предметам. Таковы, например, высказывания «у него *самые наивные представления о жизни*» (то есть очень наивные, при этом не исключается, что кто-то может оказаться еще наивнее); губернатор в «*Мертвых душах*» – «*препочтеннейший и прелюбезнейший человек*»

(очень почтенный и очень любезный, и для нас не существенно, можно ли оказаться еще любезнее и почтеннее).

Эти употребления обладают положительной коннотацией, но возможна и отрицательная (особенно когда она связана с **антифразисом**):

Сейчас же,
вздымая **культурнейший** вой,
патент старье коммуне выдало

В. В. Маяковский. IV Интернационал

то есть «приговорило» коммунизм к бездуховности.

И, наконец, приведу пример парадоксального использования сравнительной степени (суперлатива), которая теряет свой буквальный грамматический смысл в юмористическом контексте:

– Теперь перехожу к **наиглавнейшей** мысли, – объявил Король.

– Ты уже переходил к наиглавнейшей мысли! – крикнул один из кроликов в толпе.

– То была **первая наиглавнейшая** мысль, а теперь **вторая**, – не растерялся Король.

Ф. Искандер. Кролики и удавы

Наиглавнейшая здесь не может означать: *самая главная* из всех мыслей, высказанных Королем. Считается, что речь монарха должна быть торжественной и весомой: «не должен царский голос на воздухе теряться понапрасну». А в этой ситуации она теряет всякую важность, *обесценивается*. Но, кроме этого (сугубо этического) смысла, здесь есть и другой (лингвистический): если «*наиглавнейших мыслей*» может быть несколько, то сама эта формулировка теряет семантику элятива («главнее быть не может»), и выражение превращается в интенсив («просто важная мысль, одна из многих»).

Интенсивные значения иногда выражаются словообразовательными средствами: аффиксацией (*архискверный, ультрамодный, экстраординарный, сверхлегкий* – книжные слова, *развеселый, пренеприятный, тяжеленный, здоровущий* – разговорные), редупликацией, иногда в сочетании с аффиксацией (*хитрый-хитрый* или *хитрый-прехитрый*). В качестве интенсивов

функционируют и эпитеты – как правило, относительные прилагательные, перешедшие в качественные (упомянутая «*марсианская жажда творить*» Н. С. Тихонова). Интересны примеры из записной книжки А. В. Вампилова: «*зачуханный день*», «*вода сволочного цвета*».

Интенсивы бывают весьма своеобразными, когда внимание заостряется на серости, невыразительности человека. В таких случаях часто используется **тавтология** или **плеоназм**:

– Расскажи, – что такое она (*Никонова – А. Ф.*)? – спросил он (*Самгин – А. Ф.*) Сомову.

– **Хороший** человек.

– А – подробнее?

– Очень хороший человек.

– Тебе нечего сказать?

А. М. Горький. Жизнь Клима Самгина

Здесь нужно дать комментарий в перспективе текста. Никонова – женщина незаметная, и сказать о ней, действительно, почти нечего. Впоследствии она окажется – ни больше ни меньше – агентом охраны. Знай об этом большевичка Любовь Сомова, она едва ли назвала бы Никонову «очень хорошим человеком». Но есть одна тонкость: характеристика, пусть даже ошибочная, вложена в уста бескомпромиссной Сомовой, о которой товарищи говорят, что она «человек морально грамотный», то есть безукоризненно чуткий ко всякого рода «негодяйству». В Никоновой она не заметила фальши, и Никонову это характеризует определенным образом, хотя и косвенно – как женщину скорее заблудшую и несчастную, чем по-настоящему плохую. Здесь используется тавтология.

Интересно еще и **парадоксальное**, «обратно пропорциональное» построение этого фрагмента: чем больше в речи Сомовой нарастает градус комплиментарности: *хороший человек – очень хороший человек*, тем худшее впечатление это происходит на Самгина. Вернее, даже так: чем больше хвалебных слов, тем более пустой в итоге оказывается характеристика (*Тебе нечего сказать?*).

Итак, имена прилагательные, характеризуя объект, вносят в текст множество деталей, обогащают его художественными и эмоциональными нюансами. Эмотивный компонент в их использовании почти обязателен. Он передается и просто употреблением точных и образных прилагательных, и сосредоточением их в тексте, переходом в другой лексико-грамматический разряд (*арктическое мужество, азиатские репрессии*), и краткими (реже полными) формами, и очень усиливается за счет степеней сравнения.

3.3. Имена числительные и нумеративы

Слова, обозначающие количество, очень активно используются в различных сферах коммуникации, однако стилистика не уделяет им большого внимания. Они обойдены молчанием в большинстве учебников. «Практическая стилистика русского языка» Д. Э. Розенталя рассматривает этот вопрос скорее с точки зрения морфологии, нежели стилистики. О них очень кратко написано в «Стилистике русского языка» под ред. Н. М. Шанского. И, пожалуй, только в «Грамматической стилистике современного русского языка» И. Б. Голуб²⁴⁵ был сделан прорыв в этой области. В этом учебном пособии много ценных данных и точных замечаний, но вопрос далеко не исчерпан. Автор этих строк также посвятил числительным небольшой раздел в своем лекционном курсе «Стилистика»²⁴⁶.

Прежде всего числительные стилистически значимы в аспекте речевой культуры. Соблюдение или несоблюдение (знание или незнание) правил склонения числительных – довольно яркая черта, характеризующая человека. Правда, эта деталь характеризует разных людей по-разному, в том числе и не лучшим образом – даже если он верно склоняет числительные:

Сейчас вообще мало кто говорит правильно; среди молодежи это особенно редко. Например, манера склонять числительные почти утрачена. Когда Олег Раков в докладе на студенческой конференции четко отчеканивал какое-нибудь “четырьмя тысячами восемьюстами семьюдесятью пятью”, старые профессора настораживались, кивали лысынами и расцветали улыбками. И на экзаменах красивая, правильная речь тоже помогала Олегу. Любой экзаменатор, услышав первые его фразы, уже настраивался на пятерку. **И в самом деле, правильно и красиво трудно нести чепуху.** Олег чепухи и не нес. Знания у него были не всегда глубоки, но всегда блестящи.

И. Грекова. Кафедра

²⁴⁵ Голуб, И. Б. Грамматическая стилистика русского языка / И. Б. Голуб. – М., 1989; позже – Голуб, И. Б. Стилистика русского языка / И. Б. Голуб. – М., 2001.

²⁴⁶ Флоря, А. В. Стилистика / А. В. Флоря. – Орск, 1997. – С. 115-118.

Выделенная фраза передает именно стилистический смысл грамотного склонения: *правильно и красиво трудно нести чепуху* – то есть форме, по идее, должно соответствовать содержание. Подразумевается, что «грамотное» автоматически означает: «умное». Однако еще более отчетливый стилистический смысл заключается в иронии – то есть в *несоответствии* содержания форме. Форма была безупречной, а содержание – поверхностным²⁴⁷.

Другой вопрос, значимый для речевой правильности, – корректное употребление собирательных числительных в зависимости от грамматического рода. Например, в русском тексте популярного мюзикла «Нотр-Дам де Пари» много погрешностей, в том числе курьезных. Так, капитан Феб де Шатопер, разрывающийся между невестой и Эсмеральдой, настойчиво повторяет, как ему трудно любить «двоих». Это похоже на «оговорку по Фрейду», словно он на самом деле не любит ни ту, ни другую, а вожделеет к мужчинам.

Но это, как было сказано, относится скорее к речевой культуре. Зато возможны случаи, когда человек формально не нарушает грамматических правил, но сама ситуация требует употребления других вариантов. Это уже сфера чистой стилистики. Например: «Газета “Московский университет” в связи с очередным присуждением Государственных премий писала о *пятерых* новых лауреатах – профессорах и научных сотрудниках Московского университета имени М. В. Ломоносова. Казалось бы, все верно. Среди правил относительно собирательных числительных есть и такое: они употребляются с существительными, обозначающими мужчин, например, *улицу переходили двое мужчин и три женщины* («*трое женщин*» – нельзя). В то же время, когда говорят о лицах высокого, престижного положения в обществе, имеющих важные, почетные звания и т. п., рекомендуется использовать количественные

²⁴⁷ Кстати, эта закономерность довольно типична для стилистики: формальный блеск и пустота содержания. У Ф. Искандера есть очень верное замечание: «По высочайшей аккуратности изложения угадывается подлог».

числительные. Особенно, если есть намерение подчеркнуть уважение к тем, о ком идет речь. В данном случае следовало бы сообщить о *пяти лауреатах*²⁴⁸.

В этой лекции мы подробнее остановимся на нумеративных словах в художественной литературе.

Прежде всего числа обладают устойчивыми символическими значениями, которые могут быть важны для художественного текста: «Этот второй, сакральный аспект чисел, противопоставленных профаническим числам, годным лишь для “низкой жизни”, (...) возвращает нас к архаическим схемам мифомышления и, в частности, к практике ритуальных *измерений* основных параметров мира»²⁴⁹.

Писатели не всегда могут знать о настоящих сакральных, укорененных в истории, культуре смыслах, связанных с числами, но чувствуют в числах мистический, метафизический смысл. В художественных произведениях он бывает

- а) традиционным, культурно-историческим;
- б) стихийно-интуитивным, порожденным естественным положением вещей (природными, в том числе астрономическими, циклами, парностью человеческих органов и др.);
- в) окказиональным, зависящим от обстоятельств жизни автора или героев и их фантазии.

Например, число 4 в «Преступлении и наказании» реализуется в четырехчленной вертикальной структуре, «семантически приуроченной к мотивам узости, ужаса, насилия, нищеты» (четыреэтажные дома, четвертый этаж старухи и т. д.), «противопоставленной четырехчленной горизонтальной структуре (на все четыре стороны [*Сонечка предлагает Раскольникову выйти на перекресток, поклониться на все четыре стороны и покаяться – А. Ф.*]), связываемой с идеей простора, доброй воли, спасения»²⁵⁰.

²⁴⁸ Бельчиков, Ю. А. Стилистика и культура речи / Ю. А. Бельчиков. – М., 2002. – С. 66.

²⁴⁹ Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ / В. Н. Топоров. – М., 1995. – С. 211.

²⁵⁰ Там же. – С. 211.

Основной «порок» символа заключается в его семантической стабильности, а художественная литература предпочитает ситуации, далекие от однозначности, узости. Мы это видим и на предыдущем примере, где семантика числа 4 ярко амбивалентна, то есть *символ расширен до образа*. Упрощенно говоря, четыре означает в романе Достоевского и ад, и спасение от (или *из*) него.

Количественное слово (нумератив) часто используется в литературных произведениях как образное (неоднозначное, мотивированное контекстом) средство:

Двое еще не стая,
Но понадежней стай...
Я тебя не оставлю,
Ты меня не оставь.
Тьму пережив годин,
Пожив свое с лихвою,
Понял: **один плюс один**
Меньше куда, чем **двое**.
В цифре той смыслов столько,
Что захватило дух...
Радостно, гордо, горько
Быть **одному из двух**.
Двое – **сперва** как счастье
И как печаль – потом:
Сразу ведь, в **одночасье**,
Не разлучась, **вдвоем**,
Разом, одновременно –
Вряд ли кому суметь...
И потому измены
Нету страшней, чем смерть (...)
Но мы еще **вдвоем**
По воле волшебства,
Но мы еще живем,
Жаль, только **однова**...

В. Корнилов. *Двое*

Автор использует много слов с числовыми значениями, но это не «бухгалтерия» жизни и не ее «арифметика». Над этой «арифметикой» поэт как раз иронизирует: *один плюс один меньше куда, чем двое*. Миром правят числа, но не в мистическом (пифагорейском), а в более житейском смысле. Но быт не отменяет и высоких бытийных смыслов: образное осмысление чисел происходит в контексте фундаментальных понятий – жизни, смерти, любви. Числовые значения настолько аккумулятивны в тексте, что проявляются даже в словах, не являющихся числительными (*тьма, сразу, сперва, в одночасье, вдвоем, разом, одновременно*, редкое наречие *однова*, даже нумеративное местоимение *столько*). Всё здесь проникнуто семантикой количества, потому что человеческая жизнь – не абстракция: это всегда счет и плата по счетам. Для автора важны *конкретные* количественные измерения слов, то есть «математика» в ее точном смысле: *двое* нельзя заменить на *трое*, можно сказать только *одновременно*, а не *двувременно* и т. д. Но, с другой стороны, жизнь не укладывается в рамки элементарной «математики», она выше всяких мер: $1+1$ не равно 2^{251} . Двое – это бесконечность.

Такое использование числительных, когда их формальное арифметическое значение входит в противоречие с ситуативным значением, вообще становится источником сильных эстетических эффектов. Например, в комедии А. В. Вампилова «*Старший сын*» есть блестящий диалог между героем и его сыном:

Васенька. Папа, у нас гости, и необычные гости... Вернее, так: гость и еще один...

Сарафанов. Васенька, гость и еще один – это два гостя.

Смысл этой деликатнейшей ситуации не сводится к простой арифметике. Васенька осторожно пытается подготовить отца к тому, что к ним в гости приехали два человека, один из которых называет

²⁵¹ Между прочим, это верно не только с философской, но и с обыкновенной, житейской точки зрения. Если дважды выдавить из пипетки по капле, реальный объем жидкости не будет ровно в 2 раза больше, чем одна капля.

себя внебрачным сыном Сарафанова. Это, конечно, значительно больше и серьезнее, чем «два гостя». Это очень разные гости, то есть, если говорить «математическим» языком, эти две «единицы» не равны друг другу. (Сарафанов саркастически спрашивает: «Второй тоже хочет, чтобы я его усыновил?». Нет, второй на это не претендует.) Общее значение этого приема состоит в том, что жизнь опровергает трафаретные, примитивные представления человека о ней. Над нехитрой житейской «арифметикой» торжествует «алгебра» сложных человеческих отношений.

(Между прочим, этот микродиалог гармонирует с главной коллизией пьесы, где «арифметика» представлений о жизни тоже посрамляется «алгеброй». Упомянутый Васенькой «еще один» – это не сын, а самозванец и, с точки зрения обыденной морали, – участник не просто обмана, а кощунства. Но именно он, в силу своей глубинной порядочности, спасает сарафановскую семью от наметившегося распада, то есть ведет себя как настоящий сын. Вся эта пьеса – опровержение житейского стереотипа *дважды два – четыре*).

Семантика числительных может быть неоднозначной, совмещать в одном контексте различные смыслы, иногда систему однородных смыслов:

Ахматовой и Пастернака,
Цветаевой и Мандельштама
Неразлучимы имена.
Четыре путеводных знака –
Их горный свет горит упрямо,
Их связь таинственно ясна.
Неугасимое созвездье!
Навеки врозь, навеки вместе.
Звезда в ответе за звезду.
Для нас **четырёхзначность** эта –
Как бы **четыре края света,**
Четыре времени в году.
Их правотой наш век отмечен.

Здесь крыть, как говорится, нечем
Вам, нагоняющие страх.
Здесь просто замкнутость квадрата,
Семья, где две сестры, два брата,
Изба о четырех углах...

М. Петровых

Устойчивая символика числа может подчеркивать тривиальность, посредственность человека, оперирующего «знаковыми» нумеративами. Так, в романе *А. М. Горького «Жизнь Клима Самгина»* заглавный герой (как известно, олицетворяющий посредственность и даже глупость) узнает о выходе сборника «Вехи» и рассуждает по этому поводу:

Семь епископов отлучили Льва Толстого от церкви. Семеро интеллигентов (*авторы «Вех» – А. Ф.*) осудили, отвергают традицию русской интеллигенции – ее критическое отношение к действительности.

Тут почему-то вспомнилась поговорка “Один с сошкой, семеро – с ложкой”, сказка “О семи Семионах, родных братьях”. Цифра семь разбудила десятки мелких мыслей, они надоедали, как мухи, и потребовалось значительное усилие, чтоб вернуться к “Вехам”.

Герой преувеличивает значение события – не столько судьбоносного для России, сколько скандального. Он пытается осознать это «великое» событие через сакральную символику числа «семь» (которой сам точно не знает), но это число, как бы смеясь над Самгиным, возвращает его к тому, что действительно важно: к народу, который презирают «семеро с ложкой», то есть «семеро интеллигентов», питаемых этим народом.

Числительное настолько заряжено выраженной в чистом виде семантикой гармонии, (миро)порядка, (миро)устройства, что они в сознании человека неизбежно сакрализуются вне зависимости от того, помнит (знает) он о символических значениях чисел, о «мистике числа» или нет. Мы назовем это явление **ресимволизацией** и

ресакрализацией числительного. Человек при этом вкладывает в числа свой смысл, независимый от их традиционного значения, но числа все равно воспринимаются им как священные сущности. Например, в романе *С. П. Антонова «Васька»*, действие которого происходит во время строительства Московского метрополитена, рассказывается о том, что Сталин «предложил» завершить работы к 7 ноября 1934 г.

Пришлось думать всерьез. За все прошлые годы было выполнено около пятнадцати процентов работ. На остальные восемьдесят пять процентов отводилось чуть больше десяти месяцев. Быстро подсчитали: для того чтобы уложиться в намеченный срок, надо ежедневно вынимать 9 тысяч кубометров грунта и укладывать 4 тысячи кубометров бетона. **Эти арабские цифры – 9 и 4 – стали на стройке чем-то вроде роковых огненных словес “мене, текел, перес”, начертанных на валтасаровом пиру.** Про девятку и четверку постоянно печатали в заголовках “Ударника Метростроя”. Девятка и четверка мерещились в темноте, являлись во снах.

Отметим по этому поводу важный момент, вообще связанный с числительными: безусловно, имеет значение способ их обозначения – словами или цифрами. В данном случае цифры 4 и 9 на фоне слов резко выделяются и уподобляются роковой надписи “мене, текел, перес”. Кстати, чтобы оценить точность этого сравнения, напомним, что “мене, текел, перес” означает: исчислено, взвешено, разделено, то есть все слова связаны с оперированием числами.

Если в этом случае ресимволизованные числа оказываются заданными свыше (Сталиным, то есть «земным богом») и значимы для большого числа людей, то в следующем примере новую символику числа задает сам человек по отношению к своей собственной жизни. Герой романа *Итало Звево «Самопознание Дзено»* рассказывает, как много лет он пытался бросить курить, то есть начать новую жизнь. Понятно, что «новая жизнь» должна иметь

дату своего начала, и он искал подходящий день до самой старости²⁵².

Некоторые даты были избраны мною из-за гармонии цифр. Помню одну дату из прошлого века, словно **созданную для того**, чтобы навсегда опечатать гроб, в котором я желал похоронить свой порок: “Девятый день девятого месяца 1899 года”. Выразительно, не правда ли? Новый век принес мне даты, по-своему музыкальные. “Первый день первого месяца 1901 года”. Мне до сих пор кажется, что если б эта дата могла повториться, я сумел бы начать жизнь сначала. Но календарь полон дат, и, при некотором усилии воображения, каждая из них годится для принятия очередного решения.

В обоих случаях люди самостоятельно наделяют числа произвольным значением, но оно неизменно связано с символикой строительства, имманентно присущей числу: человеку с самых древних времен свойственно приурочивать свои созидательные начинания к подходящим датам. В первом случае строится новый мир, во втором – человеческая судьба.

Возможны и противоположные случаи, когда начало нового приурочивается к откровенно неподходящей дате. Из самой не-символичности парадоксально извлекается самый символический – *ни с чем не сопоставимый* – смысл:

– Главное, что гениально? Если бы кому-нибудь задали задачу создать новый мир, начать новое летоисчисление, он бы обязательно нуждался в том, чтобы ему сперва очистили соответствующее место. Он бы ждал, чтобы сначала кончились старые века, прежде чем он приступит к постройке новых, ему нужно было бы круглое число, красная строка, неисписанная страница.

А тут, нате пожалуйста. **Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины,**

²⁵² Это автобиографический мотив. И. Звево так и не бросил курить и стал жертвой этой привычки, вызвавшей болезнь сердца. Он не выжил после автомобильной аварии.

без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальнее. **Так неуместно и несвоевременно только самое великое.**

Б. Л. Пастернак. Доктор Живаго

Герой романа говорит это об Октябрьской революции.

Эстетика числа может быть принципиально иной, когда оно выражает неуравновешенность и дисгармонию, как у Ф. Рабле: «Все его числа беспокойны, двусмысленны и незавершимы, как черти в средневековых дьяблериях. В структуре числа отражена, как в капле, структура всего раблезианского мира. На таком числе нельзя построить гармонической и завершенной вселенной»²⁵³.

Гротесковое, абсурдистское использование числа встречается в текстах *Д. Хармса*, особенно в «считалочках». Например, в одной из них на вопрос «*Что такое МИЛЛИОН?*» дается такой развернутый ответ:

Раз, два,
Три, четыре.
И четырежды
Четыре
сто четыре
на четыре,
полтора
на четыре,
двести тысяч на четыре!
И еще потом четыре!

Между прочим, *миллиона* здесь не получается: сумма всех этих составляющих дает 801040 – вполне «раблезианское» число: незавершенное и негармоничное. Причем дисгармонична и последовательность его слагаемых – идет лавинообразное нарастание

²⁵³ Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М., 1990. – С. 514.

количеств, но из этого невозможно составить прогрессию, т.е. определить логику их употребления – почему фигурируют именно эти числа, а не другие. М. Б. Ямпольский так комментирует этот микротекст: «В первой строке поэт воспроизводит маршевое движение колонны: “раз, два, три, четыре”. Но затем происходит какое-то странное замирание марша на цифре «четыре», которая почему-то оказывается главной составляющей МИЛЛИОНА (как раз это понятно: через “четыре”, соответствующее главному структурному звену маршевого ритма, объединяются движение колонны и ее численность – А. Ф.). Миллион, конечно, в данном случае – это не число, это собирательное понятие вроде “легион”. Но Хармс подвергает событие марша некой числовой деконструкции, в результате которой обнаруживается не смысл события, не смысл слова “миллион”, а нечто иное – числовая абстракция, не имеющая смысла. При этом безостановочное скандирование слова “четыре” привод[ит] к совершенному остранению этого слова»²⁵⁴. Иными словами, в художественном тексте число может отделяться не только от своего символического, но и от своего количественного (количественного) значения.

Наконец, возвращаясь к семантике дат, отметим еще один интересный и широко известный пример из *И. А. Бродского*: «*Ниоткуда с любовью, надцатого мартобря...*». Кроме типичных смыслов, запечатленных здесь: для Гоголя это – образ безумия (упоминание «*мартобря*» из «Записок сумасшедшего», а также отсутствие дат – оттуда же: «Никакого числа. День был без числа»), для Бродского – «абстрактный хронотоп» («*пространство в чистом виде*» и такое же время), – в этой строке выражено еще одно значение. Эмиграция – это «выпадение из привычного контекста», «отрыв от почвы», «зависание» в пустоте, но не только. Это попадание в зону *усредненности*.оборот *надцатое мартобря* как раз и обозначает что-то неопределенное между началом и концом месяца

²⁵⁴ Ямпольский, М. Б. *Беспамятство как исток* / М. Б. Ямпольский. – М., 1998. – С. 379.

где-то посередине между весной и осенью (причем летом это назвать тоже нельзя). Место обозначено тоже весьма красноречиво: «*Ниоткуда*».

Для стилистики имеет несомненную актуальность явление **конверсии**, то есть функционального сближения (числительных) с другими частями речи. Субстантивация концентрирует квантитативную (количественную) семантику до предела – это своеобразная форма актуального членения: важно именно количество, а не единицы его измерения. Например, когда человек, говоря о своем возрасте, просто называет число, не добавляя: *лет*, он тем самым как бы констатирует власть этих лет над его мироощущением и самоощущением: *Мне уже 20; Мне только 35; Мне как-никак 80*. Именно количеством, выражающим возраст, определяется модус отношения человека к жизни.

Субстантивированные количественные слова предельно выразительны в заглавиях: «*Двенадцать*» А. А. Блока, «*150 000 000*» В. В. Маяковского, «*Трое*» А. М. Горького; у него же «*Двадцать шесть и одна*» – здесь релевантно также наличие / отсутствие категории рода: 26 рабочих противопоставляются одной прекрасной женщине как безликая и «бесполая» масса.

В следующем тексте экспрессивно обыгрывается полисемантическая субстантивация числительного:

И профессор **нуль** ему как выдаст!
Долго ждал счастливой той поры:
на тебе за твой орловский выезд,
на тебе за все твои бобры.
Нуль Толстому! Выискался гений!
Нуль Толстому! Жирный! Вуаля!
Тем, кто выше всяких измерений,
нуль поставить – праздник для **нуля**.

Е. А. Евтушенко. Казанский университет

Речь идет о студенте Л. Толстом, проваленном на экзамене по истории. *Нуль* здесь – и отметка, и обозначение профессора Иванова

(чья фамилия, конечно, условна, и это тоже знак ничтожности). Иванов уравнивается с низшей оценкой: профессор истории выставляет ее Толстому, но История (в лице Евтушенко) сводит к нулю его самого.

Стилистически значимо и противоположное явление – **нумерализация**, т.е. употребление существительных в количественном значении. В весьма экстравагантном примере из романа *Б. Л. Горбатова «Мое поколение» коммуна номер раз* существительное *раз* полностью адекватно числительному. Но в большинстве других случаев существительные не меняют своего морфологического статуса, так и остаются существительными: *тройка, семерка* (карты), *единица, пятерка* (отметки); *полтинник* (50 лет), *лимон* (миллион) – кстати, одно из распространенных заблуждений состоит в том, что последнее «слово» появилось в последние 10 лет. Оно было известно уже в 1920е гг. (и нередко встречается, например, у *М. А. Булгакова*).

Из архаических субстантивных обозначений количества по сей день функционируют слова *тьма* и *легион*. *Тьма* чаще всего встречается в разговорной речи как экспрессивная **гипербола**, поскольку относится к количествам, намного меньшим, нежели 10 000 (например: *В магазине тьма народу*). В поэтической речи это слово, напротив, соответствует количествам, во много раз большим, нежели 10 000. *Тьма* и *тьмы* – фактически синонимы бесконечности:

Где был ты, как передо мною (*Богом – А. Ф.*)
Бесчисленны **ТЬМЫ** новых звезд,
Моей возженных вдруг рукою
В обширности безмерных мест
Мое величество вещали.

М. В. Ломоносов. Ода, выбранная из Иова

Легион употребляется обычно в книжной речи в составе оборота *имя им – легион*. Буквально это означает: сатана и его служители. В таком смысле этот оборот употребляется в следующем фрагменте

из публицистического произведения – эссе А. М. Горького «Заметки о мещанстве»:

Этот натиск энергии снизу вверх возбуждает в мещанстве жуткий страх пред жизнью, – в корне своем это страх пред народом, слепой силой которого мещанство выстроило громоздкое, тесное и скучное здание своего благополучия. На тревожной почве этого страха, на предчувствии отмщения у мещан вспыхивают торопливые и грубые попытки оправдать свою роль паразитов на теле народа – тогда мещане становятся Мальтусами, Спенсерами, Ле-Бонами, Ломброзо – **имя им легион**... В будущем, вероятно, кто-то напишет “Историю социальной лжи” – многотомную книгу, где все эти трусливые попытки самооправдания, собранные воедино, представят собой целый Арарат бесстыдных усилий подавить очевидную, реальную истину грудами липкой, хитрой лжи.

Однако первоначальный смысл оборота давно уже не осознается – даже людьми, хорошо помнящими о нем:

Повеял вихрь – и разметал Россию.
Где вы, друзья, чье **имя – легион**?
Одни пошли изображать Осию,
Других киты сглотнули, как Ион.

В. Я. Брюсов

Здесь *легион* соответствует просто большому, но не огромному количеству. В тексте Брюсова оборот *имя – легион* имеет вполне выраженную негативную коннотацию. К друзьям, которые привыкли витийствовать и пророчествовать, автор (не избежавший тех же пристрастий) относится весьма неодобрительно. В контексте упоминания библейских пророков, в принципе, должен был бы актуализоваться библейский смысл выражения *имя им – легион*, но в данном случае этого не происходит: оно основательно отделилось от первоисточника.

Тем более отсутствует этот смысл в замечании философа А. В. Гулыги: «Русский характер – это не только “маленький

человек”, Акакий Акакиевич, но и “большой человек” – древний князь, гордо бросающий “Иду на вы”, победитель Мамая Дмитрий Донской, казачий атаман Ермак, императрица Екатерина Великая, Суворов – **имя им легион**» (Гулыга, А. В. *Русская идея и ее творцы* / А. В. Гулыга. – М., 1995. – С. 18). Хотя, конечно, здесь этот оборот в любом случае употреблен неудачно: даже если он не отсылает к дьяволу и бесам, он все равно сохраняет негативную – ироническую – коннотацию, которая в данном случае неуместна.

В составе фразеологизмов числительные могут обладать смыслом **литоты**: без пяти минут (он мастер), (отозвать) на два слова, (выпить по) пять капель и т. п. Например: – *По пять капель будешь? Эти вечерние пять капель случались нечасто – раза два в месяц, – но почти всегда превращались в мощный гудеж, когда из тумбочки доставался все новый коньяк или водка* (Р. Сенчин. *Лед под ногами*).

Числительные могут использоваться **прономинативно**, то есть уподобляться местоимениям. Те и другие семантически отвлечены и неполны, потому что имеют смысл в приложении к чему-то: они абстрагируют что-то конкретное. Обычно мы не можем довольствоваться словами *пять* или *это*, но должны уточнить: что именно – *это* или *пять* – чего.

Максимальная функциональная близость обеих частей речи проявляется в «заумном» тексте Л. Кэрролла из «Алисы в Стране Чудес», в сцене суда над Валетом. Последний обвиняется в краже пирожных, и в качестве основной «улики» приводится стихотворение, где Валет якобы сознается в преступлении. Текст состоит в основном из местоимений, но в нем встречаются и числительные:

Я дал им **три**, они нам – **пять**,
Вы **шесть** им посулили.
Но все вернулись к вам опять,
Хотя моими были.

(Перевод Д. Г. Орловской)

Король (он же Судья) берется истолковать это стихотворение: «Я дал им три, они нам – пять...»: *Так вот что он делал с пирожными! – Но там сказано: “все вернулись к вам опять”, – сказала Алиса. – Разумеется, вернулись! – закричал Король, указывая на блюдо с пирожными. – Это очевидно!*

Стихотворение трактуется произвольно. Мы видим, что оно само по себе совершенно бессмысленно, и бессмысленность эту передают «пустые формы» – местоимения и ни к чему не относящиеся числительные. На первый взгляд, под них можно подставить что угодно (чем и занимается Король). Обе части речи функционально тождественны, потому что указывают на предметы, не называя их: кто такой *я*? три – *чего?* и т. д. Но их эффект заключается в другом: в парадоксальном сочетании предельной абстрактности с предельной же конкретностью. Даже в самой отвлеченной форме эти слова указывают на определенную, а не любую ситуацию. Мы не знаем, что означает: *Я дал им три*, но уверены в том, что это не означает: *Они дали мне четыре*. Из-за этой бессодержательной «конкретности» всё стихотворение и производит эффект «документа», который при желании можно использовать в качестве «улики» – если угодно, зашифрованного рассказа.

В связи с явлением прономинализации числительных отметим, что нумеративы могут, напротив, конкретизироваться и подвергаться **конверсии**, то есть переходу в другие части речи – например, в прилагательные. В знаменитом стихотворении *Д. С. Самойлова* «Сороковые» слово, вынесенное в заглавие, не воспринимается как числительное. В заголовке это – субстантив (*сороковые годы*), но в самом тексте данное слово приближается к прилагательным – первое из которых как бы спрятано в нем: *Сороковые, роковые*; и далее: *Военные и фронтовые*; потом: *Свинцовые, пороховые*. И это не единственный пример такого рода. У *Р. И. Рождественского*: «сорок

трудный год», «в сорок первом, сорок памятном году»; у *Н. И. Глазкова* есть поэма «Сорок скверный».

Числовой или цифровой ряд может быть использован как принцип текстового монтажа, как, например, убывающая прогрессия, которая, по мнению *А. А. Вознесенского*, склонного к «мистике» всякого рода, запечатлена в номере года 1987 (10 – 9 – 8 – 7):

10

Что за смысл летит над всем:
Убывающий код цифр?
Десять, девять, восемь, семь...
Старт? Взрыв?

9

Вспять летящий Вифлеем?
Убыванье чувств живых?
Десять, девять, восемь, семь:
старт, взрыв?

8

Десять, девять, восемь, семь...
Антисчетчик побежал.
Форман, Пушкин, Будда. Зен.
Скоро ль время обезьян?

7

Сталин. Петр. Наоборот
счетчик сброшенный такси.
Остается только год
до Крещения Руси²⁵⁵ и т. д.

Для стилистики имеет значение также способ обозначения количеств – словами или цифрами. Иногда этот способ обладает метатекстовой функцией, то есть указанием на чужой текст, а также – на то, что перед нами не цитата из него, а другой текст с иным смыслом. Например, воспоминания *Вознесенского* о *Б. Л. Пастернаке*

²⁵⁵ Эффект последнего предложения состоит в том, что здесь объединяются движения в двух направлениях: назад, к 988 г., когда Русь была крещена князем Владимиром, и, косвенно, вперед – к 1988 г. (ведь Крещением Руси метонимически можно назвать и 1000-летний юбилей этого события).

называются «Мне 14 лет». Это воспроизведение строки из поэмы Пастернака «Девятьсот пятый год», но там *четыре*надцать написано словом. Вознесенский, с одной стороны, отсылает нас к пастернаковским воспоминаниям о детстве, с другой – обозначает различие между этими воспоминаниями и своими.

В этой связи вспомним фрагмент из *пушкинского* «Бориса Годунова», где встречаются, на первый взгляд, довольно странные вещи.

Григорий

(...) А лет ему вору Гришке от роду... (смотря на Варлаама) за 50. А росту он среднего, лоб имеет плешивый, бороду седую, брюхо толстое...

Все глядят на Варлаама.

Первый пристав

Ребята! Здесь Гришка! держите, вяжите его! Вот уж не думал, не гадал.

Варлаам (вырывая бумагу)

Отстаньте, сукины дети! что я за Гришка? – как! 50 лет, борода седая, брюхо толстое! нет, брат! молод еще надо мною шутки шутить. Я давно не читывал и худо разбираю, а тут уж разберу. Как дело до петли доходит. (Читает по складам.) “А лет е-му от ро-ду... 20”. – Что, брат? где тут 50? видишь? 20.

Второй пристав

Да, помнится, двадцать. Так и нам было сказано.

Обращает на себя внимание резкое различие в написании числительных. Один и тот же возраст – двадцать лет – записывается то цифрами, то словом. Цифры по отношению к эпохе пьесы выглядят как явный анахронизм: в России они появились более чем через столетие. Поэтому, на первый взгляд, логично было бы ограничиться словами, поскольку цифр в эпоху Годунова не было. Впрочем, можно было бы оставить цифровую запись, но для всех

случаев: принимая это как условность – например, просто как более удобную сокращенную запись. Тогда мы не обратили бы на цифры никакого внимания. Но когда Пушкин для одного и того же количественного значения прибегает к двум системам записи, это говорит о том, что цифры ему для чего-то нужны. Число *двадцать* в устах пристава обозначено словом, в остальных случаях числа обозначаются цифрами. Это можно объяснить так: слово *двадцать* относится к устной речи, а цифровые обозначения 20 и 50 – к письменной (причем 50 – даже к *условной* письменной речи, поскольку в реальном тексте документа его нет). Варлаам фактически говорит Григорию: где тут *написано* 50? видишь? *Написано* 20. Кроме того, персонажи говорят не от себя: даже когда Григорий придумывает свой текст, это искажение *какого-то первоисточника*. Различие в обозначении количеств соотносится еще и с *характером первоисточника их реплик*: для Григория и Варлаама это письменный текст грамоты, для не умеющего читать пристава – устный приказ начальства.

Однако в употреблении цифр есть еще один смысл. Варлаам, как мы помним, читает по складам, и Пушкин это показывает: «*А лет ему от ро-ду... 20*». В настоящих грамотах XVI в. числа обозначались не словами, а буквенными знаками. Разумеется, данный текст выглядел так же (с буквой «К»). Поэтому Варлаам запинаясь на каждом слове, затем доходит до числа, делает большую паузу, вспоминая, что это значит (паузе соответствует многоточие), но, вспомнив, произносит число без запинок. Так что пушкинская запись дает актерам точные указания, как нужно произносить слова, а как – числа. Плохие актеры наверняка произносят по инерции: *два-дцать*.

Стилистически значимыми являются фразеологизмы – устойчивые сочетания с числительными с традиционной семантикой выхода за пределы, нового качества. Фразеологизмы с порядковыми числительными в большинстве своем – книжные: *второе “я”, третий глаз, четвертое измерение, пятый угол, шестое чувство*,

восьмое чудо света. Вспомним, например, цветаевское посвящение стихотворения «*Рас-стояние...*»: *Моему брату в пятом времени года, шестом чувстве и четвертом измерении – Борису Пастернаку*.

Особое впечатление производят в тексте просторечные архаизмы *сам-друг* (вдвое больше), *сам-третьей* (втрое больше), *сам-десять* (в десять раз больше) и т. п. наречные сочетания: *Ведь ежели ты, на свою беду, вычитал в книге “ошибку”, то ты не только не исправил ее, а, напротив, еще больше будешь на ней настаивать, проведешь ее до конца, потому что эта ошибка обещает тебе сам-десять; Это воображение рисует ему урожаи сам-десять и сам-двенадцат (в “книжке” они доходят и до сам-двадцат)* (М. Е. Салтыков-Щедрин. *Убежище Монрепо*; в данном тексте вообще немало таких нумеративов).

У таких слов есть и другое значение: *вдвоем, втроем, вдесятером* (с нами):

Моцарт

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мной повсюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами **сам-третьей**
Сидит.

А. С. Пушкин. Моцарт и Сальери

(Заметим, что в этой цитате слово *сам-третьей* несет традиционный для нумеративов «мистический» смысл.)

Таким образом, одна из главных функций числительных и нумеративов – внесение в текст символики числа (и традиционной, и окказиональной), выражение идеи гармонии, порядка. Но, как мы убедились, и грамматические возможности этих слов имеют стилистическую актуальность – хотя и в меньшей степени.

3.4. Местоимения и местоименные слова (прономинативы)

3.4.1. Употребление местоимений в речи

Начнем, как обычно, с уяснения самого общего, самого типичного эффекта, возникающего от одного факта употребления определенной части речи – в данном случае местоимения.

Вспомним известное стихотворение *Е. Евтушенко*:

Б. Ахмадулиной

Со **мною** вот **что** происходит:
ко **мне мой** старый друг не ходит,
а ходят в праздной суете
разнообразные не **те**.

И **он**.

не с **теми** ходит **где-то**
и тоже понимает **это**,
и **наш** раздор необъясним,
и **оба** мучаемся с **ним**.

Со **мною** вот **что** происходит:
совсем не **та** ко **мне** приходит,
мне руки на плечи кладет
и у **другой меня** крадет.

А **той** –

скажите, бога ради,
кому на плечи руки класть?

Та,

у **которой я** украден,
в отместку тоже станет красть.

Не сразу **этим** же ответит,
а будет жить с **собой** в борьбе
и неосознанно наметит
кого-то дальнего себе.

О, сколько

Нервных

и недужных,

ненужных связей,

дружб ненужных!
Во мне уже осатаненность!
О, кто-нибудь,
приди,
нарушь
чужих людей соединенность
и разобщенность близких душ!

Этот текст изобилует местоимениями. Кроме того, здесь немало слов с предельно обобщенной, неконкретной семантикой: *происходит, будет жить, дальнего, близких, разнообразные*. Формально это не местоимения, но по своему значению близки к ним или даже синонимичны. Вот самые очевидные примеры: *дальнего* означает: «*другого, чужого*»; *близких* – значит «*своих*», *разнообразные* – «*всякие*». *Происходит* – это глагольный аналог местоимения, потому что это абстрактное обозначение практически любого действия (процесса). Аналитическая форма *будет жить* столь же абстрактна: как именно он будет жить? что делать? Такие неконкретные, обобщенные слова можно назвать не местоимениями, а прономинативами, а сосредоточение в тексте семантики неопределенности назовем *прономинализацией*. В данном стихотворении она выражает безотчетную тоску автора о чем-то неясном.

Перейдем теперь к разрядам местоимений.

3.4.2. Разряды местоимений

Личные местоимения. Принято считать, что частое употребление местоимения «я» – знак нескромности. В целом это верно, однако возможны и другие случаи. «Я» – откровенно вызывающе «эгоцентрическое» – может быть не признаком самомнения конкретного человека, а деталью эстетической системы – например, эгофутуризма:

Я, гений Игорь-Северянин,
Своей победой упоен:

Я повсеградно оэкрашен!
Я повсесердно утвержден!
От Баязета к Порт-Артуру
Упорную черту провел.
Я покори́л Литературу!
Взорлил, гремящий, на престол!
Я, – год назад, – сказал: “**Я** буду!”
Год отсверкал, и вот – **я** есть!
Среди друзей **я** зрил Иуду,
Но не его отверг, а – мечь.
– **Я** одинок в своей задаче! –
Прозренно **я** провозгласил.
Они пришли ко **мне**, кто зрячи,
И, дав восторг, не дали сил и т. д.

И. Северянин. Эпилог

Это не бесстыдное самопревознесение (вплоть до отождествления себя с Христом), а литературный манифест школы, сосредоточенной на индивидуальности автора.

В «*Марбурге*» *Б. Л. Пастернака*, тоже похожем на манифест, местоимение «**я**» встречается так часто, что выглядит назойливым:

Я вздрагивал. **Я** загорался и гас.
Я трясса. **Я** сделал сейчас предложенье, –
Но поздно, **я** сдрейфил, и вот **мне** – отказ,
Как жаль ее слез! **Я** святого блаженней!
Я вышел на площадь. **Я** мог быть сочтен
Вторично родившимся. Каждая малость
Жила и, не ставя **меня** ни во что,
В прощальном значенье своем поднималась (...)
Чего же **я** трушу? Ведь **я**, как грамматику,
Бессонницу знаю. У нас с ней союз.
Зачем же **я**, словно прихода лунатика,
Явления мыслей привычных боюсь? (...)
И тополь – король. **Я** играю с бессонницей.
И ферзь – соловей. **Я** тянусь к соловью.
И ночь побеждает, фигуры сторонятся,

Я белое утро в лицо узнаю.

В этом тексте многочисленные «я» воспринимаются как знак не столько сосредоточенности на своих переживаниях, сколько смятения. Автору как бы не до красоты слога, он повторяется и словно не замечает этого. Тавтологическое «я» – это реалистическая деталь. Но это можно трактовать и как деталь психологическую: стихотворение показывает, как из страдания рождается поэт, рождается личность – то есть рождается человеческое «я» Пастернака.

Многочисленное употребление «я» может свидетельствовать о сильнейшем волнении, нервном возбуждении литературного персонажа, неуверенности в себе, закомплексованности и т. п.:

Я хотел изобразить моему слушателю, как сверкают искорки на золотом крупе коня. Как дышит холодом и своим запахом сцена, как ходит смех по залу... Но главное было не в этом. **Раздав в азарте блюдечко, я страстно** старался убедить Бомбардова в том, что я, лишь только увидел коня, как сразу понял и сцену, и все ее мельчайшие тайны. Что, значит, давным-давно, еще, быть может, в детстве, а может быть, и не родившись, я уже мечтал, я смутно тосковал по ней. И вот пришел!

– Я новый, – кричал я, – я новый! Я неизбежный, я пришел!

Тут какие-то колеса поворачивались в **горящем мозгу** (...)

М. А. Булгаков. Театральный роман

Знаком нескромности с таким же успехом может стать опущение местоимения «я». Например, у *Ф. М. Достоевского* чиновник Иван Матвеевич был проглочен крокодилом, однако не погиб, а ощутил себя пророком, наподобие Ионы, и заговорил из чрева крокодила:

(...) Стану поучать праздную толпу. Наученный опытом, представлю из себя пример величия и смирения перед судьбою! Буду, так сказать, кафедрой, с которой начну поучать человечество (...)

Всего более обозлило меня то, что он почти уже совсем перестал употреблять личные местоимения – до того заважничал.

Ф. М. Достоевский. Крокодил

Поэты часто употребляют «я» как знак реабилитации личности. Например, *М. И. Цветаева* в поэме «*Крысолов*» слагает гимн местоимению «Я» – но только такому, которое пишется с большой буквы: «*в аршин*». В противном случае *я* означает: *всяк*. И еще категоричнее:

*(...) в пожирающем большинстве
я означает: все.*

В. В. Маяковского однажды спросили: «Почему вы считаете себя коллективистом, а сами всё время повторяете *я?*». *Маяковский* ответил: *А что, по-вашему, Николай II был коллективистом? Он писал: Мы, Николай Второй.*

Мы вместо *я* произносят не только монархи, но также ученые, и даже иногда журналисты. Последний вариант, правда, архаичен, но первый – с учеными – вполне распространен. Это сомнительная формула скромности; лучше говорить в третьем лице: *автор полагает, по мнению автора* и т. п. Курьезнейшие (с точки зрения современного читателя) примеры употребления *мы* в журналистике можно встретить, например, у *В. Г. Белинского*: *Не спорим, общество Лариных очень мило, особенно в стихах Пушкина; но нам, хоть мы и совсем не светские люди, было бы в нем не совсем ловко, – тем более что мы решительно неспособны поддержать благоразумного разговора о псарне, о вине, о сенокосе, о родне* («*Сочинения Александра Пушкина*»).

Столь же курьезно выглядят аспиранты, которые на защите диссертации случайно говорят: *Я полагаю*, а затем, стремясь соблюсти «политес», поправляются: *Мы полагаем*, – видимо, считая, что вторая формула скромнее первой. На взгляд автора этих лекций, в данной ситуации лучше говорить: *я*, поскольку соискатель выражает

свое мнение, которого он *не навязывает другим*. Это именно его точка зрения, а слушатели (читатели) вправе разделять или не разделять ее. «Я-формулу» можно считать «неприличной» только в том случае, когда самостоятельное мышление считается дурным тоном.

«Мы» как заглавие романа *Е. И. Замятина* семантически прозрачно: безликая масса.

Но в гражданской поэзии слово *мы* обладает позитивными значениями: народ, человечество.

Что же такое
“мы”?
Мы –
из лесов безбрежных.
Мы –
из блокадной тьмы.
Мы –
из стихов сгоревших.
Из невысоких изб.
Песенного всесилья.
Мы –
из бессмертья.
Из
плоти твоей,
Россия!
Мы от свинцовых розг
Падали в снег с разбега.
Но –
поднимались в рост,
Звонкие,
как победа!
Как продолженье дня,
шли
тяжело и мощно...
Можно
убить
меня.

Нас
убить невозможно!

Р. И. Рождественский.

В этом стихотворении *мы* обладает **гентильным** (родовым) значением, то есть этим местоимением обозначается огромная, даже глобальная общность людей – в пределе это род человеческий (разумеется, это все *честные* люди мира).

В «Скифах» *А. А. Блока* оно тоже употреблено в гентильном значении (как и местоимение *вы*), но гораздо более замечательно изменение семантики местоимения *мы* в одном и том же контексте:

Придите к **нам!** От ужасов войны
Придите в мирные объятия!
Пока не поздно – старый меч в ножны,
Товарищи! **Мы** станем – братья!

Первое *мы* (*Придите к нам!*) относится к «скифам» (то есть к русским, к славянам), и оно противостоит местоимению *вы* («цивилизованному» буржуазному миру). Второе *мы* следует читать: *мы вместе с вами*.

Значение местоимений *ты* и *вы* комментариев не требует. Понятно, что первое фамильярно, второе уважительно или официально. Можно только заметить, что их обыгрывание бывает весьма забавным в детской речи – за счет непонимания контекста их употребления:

Прочтя письмо, император (*придуманной детьми страны Швамбрании* – *А. Ф.*) сердился. Он снимал со стены саблю и звал точильщиков. Потом он посылал бальвонскому обидчику “телеграмму с нарочным и заплоченным обратом”. В телеграмме было написано: “ИДУ НА ВЫ”.

В учебнике русской истории подобные предупреждения посылал своим врагам **не то Ярослав, не то Святослав**. “Иду на вы” – **телеграфировал** великий князь **каким-нибудь там печенегам** или

половцам и мчался “отмстить неразумным хозарам”. Но с таким нахалом, как бальвонский царь, не стоило говорить на “вы”, поэтому швамбранский император зачеркивал в сердцах “иду на вы” и писал: “иду на ты”. Потом царь приглашал на визит поставщика медицины двора его величества, лейб обер-доктора, и начинал призываться.

Л. Кассиль. Кондуит и Швамброния

Дети по наивности думали, что какой-то «великий князь» (наверняка и это словосочетание они понимали в смысле своего времени: член царской семьи) вежливо обращался на «вы» к вождю печенегов или хозар, чего в реальности, разумеется, не было.

Общеизвестно также, что «случайный» переход на «ты» в поэзии фактически равнозначен признанию в любви. В простейшей форме об этом пишет *А. С. Пушкин*:

Пустое **вы** сердечным **ты**
Она обмолвясь заменила.

Как бы отвечая поэту, *А. А. Ахматова* объясняет, что иногда на самом деле скрывается на самом деле за такими «оговорками»:

И как будто по ошибке
Я сказала: “**Ты...**”.
Озарила тень улыбки
Милые черты.

От подобных оговорок
Всякий вспыхнет взор...
Я люблю тебя, как сорок
Ласковых сестер.

(«Читая “Гамлета”»)

Герой думает, что ему признались в любви, не зная, что эта любовь – сестринская. Героиня фактически не сближается с ним, а, напротив, отдаляется, переходит не на *ты*, а на *он*: ведь фраза *Я люблю тебя, как сорок ласковых сестер* адресуется не ему. Это сама героиня для себя объясняет, какие чувства питает к нему в

действительности: я люблю *его*, как сорок ласковых сестер. Это не диалог с ним, а **солилоквиум** – диалог с собой. Ахматова «играет Гамлета», как Сара Бернар: она пропускает гамлетовскую реплику через женское сознание. Герой думает, что она искренне объясняется ему, она же играет роль.

Переход на «*вы*» в большинстве случаев соответствует смене тональности с фамильярной на официальную:

Тебе ясны твои обязанности? [Вот они: быть в курсе всех военных событий, держаться при оперативном отделе штаба армии, всегда знать, где и в каком положении дивизия, и привозить нам распоряжения и приказы.] – Переходя на “*вы*”, чтобы **подчеркнуть серьезность новых обязанностей лейтенанта**, подполковник Сомов закончил, вставая: – Вам поручается весьма важное дело. Можете следовать.

(Э. Казакевич. *Двое в степи*)

Колебание местоимений *вы* и *ты* свидетельствует также о неуверенности человека в характере отношений с другим человеком:

Корзухин.

Вы... Ты, генерал, так и по Парижу **шли**, по улицам?

М. А. Булгаков. Бег

(в знаменитой экранизации «Бега» А. Алова и В. Наумова эта фраза, озвученная Е. Евстигнеевым, звучит еще более курьезно: **Вы и по Парижу так... шел?**).

Местоимение – не просто заместитель знаменательной части речи, почти бессодержательный в сравнении с денотатом; местоимение добавляет нечто к нашим знаниям о предмете²⁵⁶.

Например, допустим, что Шерлок Холмс дедуктивным путем установил, что эфир существует, и поделился эти заключением с

²⁵⁶ См.: Петрова, О. В. Местоимения в системе функционально-семантических классов / О. В. Петрова. – Воронеж, 1989.

А. Эйнштейном. Тот восклицает: «И вы *об этом* говорите мне?!». Референциальное, то есть предметное, значение этой фразы таково: «Вы, Шерлок Холмс, о существовании эфира говорите А. Эйнштейну», однако можно ли считать такую расшифровку точным переводом нашей реплики? Разумеется, нет, потому что в ней главным является эмоциональный компонент, связанный с актуальным членением, с логическим ударением, падающим на то или иное местоимение. Допустим, выделяется *вы*. Тогда фраза может означать: «Конечно, вы – скрипач, как и я, но вы все-таки не физик (вы химик)» или «Вы такой пронизательный человек, а говорите вздор». Если выделено *об этом*, смысл может быть такой: «Вы пытаетесь опровергнуть мое самое знаменитое открытие». Наконец, логическое ударение на местоимении «*мне*» означает: «Мне ли не знать, существует эфир или нет!». Разумеется, все эти смысловые приращения содержатся не в самих местоимениях, но именно местоимения нужны для того, чтобы мы выбрали подходящие семантические оттенки.

Интонационное актуальное членение с выделением местоимений особенно выразительно, когда одно и то же местоимение относится к разным объектам:

– (...) посудите сами, Егор Ильич..., ваш поступок в моем доме... и, наконец, я вам кланяюсь, а вы даже не хотите мне и поклониться, Егор Ильич...

– Ваш поступок в **моем** доме, сударь, был скверный поступок, – отвечал дядя, строго взглянув на Обноскина, – а это и дом-то не ваш. Вы слышали: Татьяна Ивановна не хочет оставаться здесь ни минуты. Чего же вам более?

Ф. М. Достоевский. Село Степанчиково и его обитатели

Местоимения могут иметь устойчивые значения – например, *он* и *она* как возлюбленные – см. в «*Селе Степанчикове*» *Ф. М. Достоевского*:

Богатства неслыханные, красота неувядаемая, женихи изящные, богатые, знатные, все князья и генеральские дети, сохранившие для нее (*Татьяны Ивановны – А. Ф.*) свои сердца в девственной чистоте и умирающие у ног ее от беспредельной любви, и, наконец, **он – он**, идеал красоты, совмещающий в себе всевозможные совершенства, страстный и любящий, художник, поэт, генеральский сын – всё вместе или поочередно, всё это начинало ей представляться не только во сне, но даже почти наяву.

Ах, друг мой! они теперь просто выгонят **ее** (*Настеньку – А. Ф.*), в наказание, что не удалось, понимаешь?

Правда, смысловые оттенки, выделенных мною слов различны: *он* относится к неизвестному, в котором воплощены все мыслимые добродетели, *она* – к конкретной женщине, но эмоциональная окраска у этих местоимений одинакова – глубокое почтение, преклонение перед человеком, о котором идет речь.

Местоимения часто выступают в роли эвфемизмов (в последней цитате тоже), но такие замены чаще используются для повышения экспрессивности. Ярчайший пример тому – сцена «поисков предателя» из повести *В. К. Железникова «Чучело»*. Сюжет этого произведения хорошо известен по экранизации Р. А. Быкова, и нет необходимости подробно излагать его. Итак, школьники-садисты требуют, чтобы одноклассник, выдавший их классной руководительнице (когда они сбежали с уроков), признался в этом публично, а сами обозначают гипотетического «предателя» местоимением третьего лица. «*Так ты не знаешь “его”?* – **хриплым голосом** спросил Димка (...) Она (Шмакова – А. Ф.) **почти танцевала между рядами и пела**: “Мы всё-всё постепенно узнаем... И как “его” зовут... И что “он” сказал Маргарите... И зачем “он” это сделал”».

Напомним, что *он* – это Димка, о чем не знают ни лидер класса – Железная Кнопка, – устроившая эту экзекуцию, ни большинство

остальных учеников. Свидетельницей «предательства» была подлая Шмакова. Она не собирается выдавать Димку, но не упускает случая насладиться его страхом и унижением. Эту тягостную сцену пересказывает своему дедушке Лена Бессольцева, влюбленная в Димку и взявшая на себя его вину:

– Дедушка, – сказала Ленка, – а знаешь, я бы никогда не тянула так время, как Железная Кнопка, если бы знала про кого-нибудь страшную тайну (...) А ты?

– Я бы не тянул, – строго ответил Николай Николаевич. – Никогда. Зачем зря мучить людей, зачем над ними издеваться и выворачивать и без того слабые их души наизнанку, если они даже виноваты?

Этот комментарий исчерпывающе передает эмоциональную атмосферу данной сцены, и особую издевательскую интонацию, с которой произносится слово *он* (напомню, что Шмаковой, интригующей одноклассников и Димку, этот *он* известен). Всё это вполне тривиально и в объяснениях не нуждается.

Но дальше писатель делает действительно талантливый художественный ход. Лена продолжает рассказ и уже от своего имени называет Димку местоимением третьего лица:

Но когда я поняла, что **ему** страшно, что **он** погибал на моих глазах, то я вдруг перестала бояться (...) Взяла **его** руку в свою и крепко сжала. Ну, чтобы **он** знал, что **он** в этом мире не один. И мне показалось, что **он** понял это и вроде бы кивнул мне.

Местоимение *он* употребляется здесь очень часто, и больше, чем нужно, до тавтологии. Лена только что описывала поведение жестоких и низких душой одноклассников, и в этом речевом фрагменте были сконцентрированы местоимения, произносимые злорадно, с садистским удовольствием. На письме они заключаются в кавычки. Лена произносит их иначе. Она никого не дразнит и не интригует, не

угрожает превратить местоимение в существительное – то есть в имя «предателя». Лена как бы подчеркивает свое стремление оставить местоимение местоимением, *она словно боится выдать Димку даже сейчас*, перед дедушкой, который всё знает. И в этом фрагменте отсутствие кавычек на фоне их употребления при цитировании речи Шмаковой оказывается значимым элементом. Кавычки подчеркивают условность, относительность местоимения «он». Шмакова говорит: *мы всё-всё узнаем* – то есть внесем ясность – и устраним эти местоимения.

Лена не играет в поиски врага, и в ее речи всё серьезно, там нет ничего условного. Добавим, что Шмакова и Лена – в известном смысле соперницы-антагонистки. Они обе равнодушны к Димке, но одной приятно видеть его позор, она толкает его к «погибели» (нравственной), другая хочет его спасти.

Л. Н. Толстой употребляет местоимения третьего лица как обозначения смерти, причем не обязательно эвфемистические:

И мучительный страх охватывает его (*князя Андрея – А. Ф.*), и этот страх есть страх смерти: за дверью стоит **оно** (...) **Оно** вошло, и оно есть **смерть**.

(«*Война и мир*»)

Но вдруг в середине боль в боку, не обращая никакого внимания на период развития дела (*судебного – А. Ф.*), начинала **свое** сосущее дело. Иван Ильич прислушивался, отгонял мысль о ней, но она продолжала свое, и **она** приходила и становилась прямо перед ним, и он столбенел, огонь тух в глазах, и он начинал спрашивать себя: “Неужели только **она** права?”

(«*Смерть Ивана Ильича*»)

Местоимения *оно* и *она*, которые Толстой выделил курсивом, означают смерть, и это – *не* эвфемизмы. В тексте из «*Войны и мира*» Толстой прямо говорит: «*Оно* вошло, и оно есть *смерть*». Второе «*оно*» не тавтологично: это не просто повтор, а местоименный заместитель первого слова «*оно*», которое при таком отношении

превращается в подобие существительного. Этой субстантивацией, как и курсивом, подчеркивается его особый, зловещий смысл.

В отрывке из «Смерти Ивана Ильича» мы видим нечто подобное: ничем не маркированное местоимение «она» означает боль, а выделенное курсивом – *смерть*. Посредством этой омонимии Толстой передает важный смысл: показывает, как второе вырастает из первого. При этом подлинным эвфемизмом является не *она* в значении «смерть», а первое местоимение «она», означающее боль в боку. За эту боль, то есть за болезнь, люди хватаются, как за соломинку, лишь бы не думать о главном и страшном: о том, что дело не в болезни, а в умирании главного героя. Несколькими страницами ранее Иван Ильич говорит себе: *Зачем обманывать себя? Разве не очевидно всем, кроме меня, что я умираю, и вопрос только в числе недель, дней, – сейчас, может быть.* Трудно представить себе бóльшую откровенность. Мало того, из других фрагментов повести выясняется, что «всем» это как раз было *не* очевидно. Они цеплялись за иллюзию, что всё может обойтись. Именно Иван Ильич нашел в себе силы взглянуть правде в глаза. Там, где другие хотели видеть только боль, он видел страшную «*ее*» – смерть.

К подлинным эвфемизмам прибегают остальные герои, причем эвфемизмы эти – тоже местоименные:

Доктор говорил: то-то и то-то указывает, что у вас внутри то-то и то-то, но если это не подтвердится по исследованию того-то и того-то, то у вас надо предполагать то-то и то-то. Если же предположить то-то, тогда... и т. д.

«“И т. д.” Толстого – знак бесконечности цепочек, в которые вписывается болезнь, – пишет М. Б. Ямпольский. – (...) Тягучий рассказ о болезни – не просто лживый рассказ. Это рассказ, *заслоняющий сущность*. А сущность (...) рассказа – это *смерть* (...) У Толстого смерть также является в виде местоимения (*она* – А. Ф.) Она не может быть названа, но по иной причине, чем

физиологическое “то-то”. Главное ее свойство – это неотвратимое ее присутствие (...) Местоимение здесь означает неотступное присутствие. И больше ничего. Это присутствие не имеет формы – это просто *она*. *Она* не локализована в пространстве – *она* всюду, кругом»²⁵⁷. Иными словами, *она* – не эвфемизм: это слово не только не камуфлирует смерть, не успокаивает Ивана Ильича. Оно подчеркивает особо тягостный для героя смысл неотвратимости и неотступного присутствия смерти.

Местоимение «*оно*» передает семантику чего-то неизвестного – таинственного и ужасного и в таком контексте:

Север потемнел и покрылся тучами; из этих туч нечто понеслось на город: не то ливень, не то смерч. Полное гнева, **оно** неслось, буровя землю, грохоча, гудя и стеля и по временам изрыгая из себя какие-то глухие, каркающие звуки (...) **Оно** близилось, и по мере того как близилось, время останавливало бег свой (...)

Оно пришло (...)

История прекратила течение свое.

М. Е. Салтыков-Щедрин. История одного города

Это «*оно*» породило множество гипотез, самая оригинальная из которых, пожалуй, принадлежит В. Свирскому²⁵⁸: «*оно*» – это «санитарная мера», предпринятая «цивилизованным миром» для уничтожения Глупова. Трактовка не лишенная остроумия, но, скорее всего, совершенно фантастическая. С. Овчаров экранизировал щедринский роман и назвал свой фильм «*Оно*», вложив в это слово откровенно «фрейдистский», а скорее даже «юнгианский» смысл. Это своего рода «коллективное бессознательное» – фантомы, химеры национального «менталитета». Фильм становится «психоаналитическим сеансом», в ходе которого в виде гротесковых

²⁵⁷ Ямпольский, М. Б. Беспмятство как исток / М. Б. Ямпольский. – М., 1998. – С.78-79.

²⁵⁸ См.: Свирский, В. Демонология / В. Свирский. – Рига, 1991. – Гл. 3.

образов извлекается на свет (на «позорище») всё, что уродует русскую душу и превращает жизнь русского человека в кошмар.

Когда личные местоимения употребляются в философском или психологическом контексте, с ними происходят грамматические метаморфозы. Они становятся именами собственными (иногда) и перестают склоняться (*Я, Оно*). Они также могут выделяться кавычками, курсивом и т. д. – и при этом нередко пишутся со строчной буквы: *Откажись от личности, от собственного “я”, и ты будешь безвреден, как черепаха. Потому что злом чревато только то, что исходит из “я”, из личностных интересов, которые не всегда и не обязательно сочетаются с принципами добра (В. Пьецух. Новая московская философия).*

А вот другой пример, когда «Я» употребляется с прописной буквы и больше никак не выделяется: *Если существование тела отмеряется ритмами дыхания и пульса, то дыханием трансцендентального Я служат обращения от себя – к внешнему миру, от времени – к пространству – и обратно. И можно сказать, что под влиянием нетерпения и ожидания, Я начинает “нервничать” и его пульс учащается (К. Фрумкин. Зачем заключенный считает дни?).*

В философских текстах встречаются экстравагантные местоименные конструкции: *я-для-себя, я-в-самом-себе* и т.п.: *Божество по самому существу своему есть всегда “с-нами-Бог” (Эмману-эль), в конечном счете “со-мною-Бог” (С. Франк. Непостижимое).*

Употребление с прописной буквы местоимений «Ты» или «Он», когда речь идет о христианском Боге, не требует комментариев. Когда это происходит в других случаях, мы можем предполагать здесь семантику «обожествления», сотворения кумира из чего-то:

Вставал профессор со стаканом красного вина; (...) он возглашал:
– Господа! (...) выпьем за **Нее!**

Все тоже вставали и молча пили, зная, что пьют за конституцию; профессор, осушив стакан, говорил:

– Да придет!

А. М. Горький. Жизнь Клима Самгина

Для художественной литературы важное значение имеет соотношение местоимений: «**Я-ТЫ**», «**МЫ-ВЫ**», «**МЫ-ОНИ**» и др. Семантика их понятна: «лирический герой – возлюбленная» («я – ты»), антагонистические классы или враждебные друг другу миры («мы – вы», «мы – они») и т. д. Поэтому при толковании художественного текста почти всегда нужно рассматривать их местоименную структуру, причем не только состав и соотношение местоимений, но также их динамику, изменения. Например:

Да, я знаю, я вам не пара,
Я пришел из иной страны,
И мне нравится не гитара,
А дикарский напев зурны.
Не по залам и по салонам
Темным платьям и пиджакам –
Я читаю стихи драконам,
Водопадам и облакам.
Я люблю, как араб в пустыне
Припадает к воде и пьет,
А не рыцарем на картине,
Что на звезды смотрит и ждет.
И умру я не на постели,
При нотариусе и враче,
А в какой-нибудь дикой щели,
Утонувшей в густом плюще,
Чтоб войти не во всем открытый,
Протестантский прибранный рай,
А туда, где разбойник, мытарь
И блудница крикнут: вставай!

Н. С. Гумилев. Я и вы

Сначала текст может читаться как обращение к женщине, но затем *вы* проясняется как обозначение филистерского общества, к

которому, возможно, принадлежит и возлюбленная. Поэт начинает исповедоваться ей и постепенно осознает, что чужд не только ей, но и всему ее миру.

В стихотворении *А. А. Блока «Русь»* знаменательна смена лица, подчеркнутая кольцевой композицией. В начале:

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю – и за дремотой тайна,
И в тайне **ты** почиешь, Русь.
В конце:
Дремлю – и за дремотой тайна,
И в тайне почивает Русь,
Она и в снах необычайна.
Ее одежды не коснусь.

Переход от второго лица к третьему словно иллюстрирует последнюю строку: поэт целомудренно отстраняется от страшной и зловещей, но и чарующей родины, чтобы не осквернить ее неловким прикосновением.

Указательные местоимения во многих случаях воспринимаются как знак откровенного неуважения – особенно когда они употребляются вместо личных местоимений третьего лица (как известно, они по происхождению тоже – указательные). Например, в «*Отцах и детях*» Павел Петрович Кирсанов спрашивает о Базарове: *Кто сей?*, что в сравнении с вариантом *Кто он?* выглядит иронически-презрительно. У *М. И. Цветаевой* в «*Крысолове*» – при имитации речи обывателей:

– Кто был сей?
– Му-зы-кант, –

то есть представитель недостойной профессии.

Когда вместо имени присутствующего человека употребляется указательное местоимение (как правило, вместе со столь же «указательным» жестом), это воспринимается как крайняя степень грубости, как шокирующее хамство:

Зилов (...) Выбирай любую. Хоть **ту** (показывает на Веру), хоть **эту** (показывает на Валерию), вы же друг семьи, так в чем же дело? Он (показывает на Саяпина) вам уступит.

А. В. Вампилов. Утиная охота

Местоимение *он*, относящееся к мужу Валерии, по происхождению тоже указательное. Добавлю, что местоимение *та* по отношению к Вере употреблено более точно, чем кажется на первый взгляд. Это оскорбительная отсылка адресата к давней ситуации, когда тот делал вялые попытки очаровать Веру.

Местоимения могут использоваться и окказионально – например, указательные *эта* и *та* в следующем тексте:

Почти привычным стало тоном
Именован свой край родной
Теперь не родиной, не домом,
А только “этою страной”.
Роняют слово, что играют
Хотя разгадка и проста –
Они как будто выбирают:
Есть “эта” – значит есть и “та”.
И к “той”, которая богаче,
Рвут закусивши удила.
И ничего уже не значит
Та, что на свет произвела,
А ей не верится упрямо,
Что сын подросший ей в глаза

Совсем не “матушка”, не “мама”,
А “эта женщина” сказал...

Евг. Нефедов. Этастранцы

В третьей строфе работают по контрасту употребления местоимения *та* сначала в переносном (вожделенная чужая страна), а

затем – в прямом, как бы пригвождая «этастранцев» к позорному столбу²⁵⁹.

Между прочим, сочетание *эта страна* не обязательно свидетельствует об отсутствии патриотизма:

А если когда-нибудь в **этой стране**
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество,
Но только с условием – не ставить его
Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,
Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,
А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.

А. А. Ахматова. Реквием

Абсурдно подозревать Ахматову в нелюбви к России. Кстати, в эпиграфе к тому же «Реквиему» она дважды говорит о народе как именно о своем: в двойной оппозиции к «чуждому»:

Нет, и не под **чуждым** небосводом,
И не под защитой **чуждых** крыл, –
Я была тогда с **моим** народом,
Там, где **мой** народ, к несчастью, был –
в этой стране, в этой реальности.

Местоимение «это» часто употребляется в эвфемистическом смысле. Наиболее известный (скандално известный) пример – название отвратительной во всех отношениях передачи «Про это», опошлившей название поэмы В. В. Маяковского. Впрочем, можно сказать, что Маяковский назвал свою поэму неудачно: он писал о настоящей любви, тогда как выражение «про это» уже приобрело к тому времени скабрёзный смысл – например: *Видя, что “Алешка Карамазов”, когда заговорят “про это”, быстро затыкает уши*

²⁵⁹ Обращаю также внимание на одну интересную и характерную обмолвку (почти «по Фрейду»), недавно услышанную автором по радио: «Для меня важно всё, что происходит в нашей стране, потому что я там живу». «Бизнесвумен», которая это сказала, уже усвоила, что говорить: «эта страна» – «неприлично». Осталась сушая мелочь – изменить психологию.

пальцами, они становились иногда подле него нарочно толпой и, насильно отнимая руки от ушей его, кричали ему в оба уха скверности (Ф. М. Достоевский. *Братья Карамазовы*). Так что название вульгарной передачи объективно оказалось гораздо более точным, хотя было бы незаслуженным комплиментом хвалить ее авторов. Они-то, вне всяких сомнений, ёрничали над Маяковским (которого, скорее всего, не читали, как и Достоевского).

Непотребное телешоу было снято с эфира, но из-за него выражение «*про это*» приобрело устойчивую ироническую коннотацию, особенно в публицистике – например: «Сергей Самсонов хотел написать роман “про всё” (и правильно, потому что как же иначе) а вышло “про это”» – критик Л. Пирогов о романе С. Самсонова «Аномалия Камлаева» (ЛГ. – 2009. – № 23).

Но чаще местоимение *это* используется для создания эффекта «обманутого ожидания», когда оно интригует читателя (слушателя), а потом содержание текста оказывается вполне «безобидным». Например, одна из статей о В. Путине (март 2001 г.) называлась: «*Он сделал это*» (речь шла «всего лишь» о кадровых перемещениях). У Л. Петрушевской в рассказе «*Как цветок на заре*»: *Через неделю Далила ему позволила ЭТО, то есть целоваться.*

Притяжательные местоимения проявляются чаще всего не в одиночном употреблении, а в аккумуляции. Они обладают разными по коннотации значениями: откровенно, декларативно положительными –

Вьется
улица-змея.
Дома
вдоль змеи.
Улица –
моя.
Дома –
мои (...)
Грудью

у витрины
книжных груд.
Моя
фамилия
в поэтической рубрике.
Радуюсь я –
это
мой труд
вливается
в труд
моей республики и т. д.
Приспособил
к маршу
такт ноги:
вра-
ги
ва-
ши –
мо-
и
вра-
ги.

В. В. Маяковский. Хорошо!

или резко отрицательными:

(...) я никак не мог понять, что такое значило то, что меня называли собственностью человека. Слова: **моя** лошадь, относимые ко мне, живой лошади, казались мне так же странны, как слова: **моя** земля, **мой** воздух, **моя** вода.

Но слова эти имели на меня огромное влияние. Я не переставая думал об этом и только долго после самых разнообразных отношений с людьми понял, наконец, значение, которое приписывается людьми этим странным словам. Значение их такое: люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковые слова,

считающиеся очень важными между ними, суть слова: **мой, моя, мое**, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей. Про одну и ту же вещь они условливаются, чтобы только один говорил – **мое**. И тот, кто про наибольшее число вещей по этой условленной между ними игре говорит **мое**, тот считается у них счастливейшим. Для чего это так, я не знаю; но это так. Я долго прежде старался объяснить себе это какую-нибудь прямою выгодою; но это оказалось несправедливым. Многие из тех людей, которые меня, например, называли **своей** лошадыю, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие. Делали мне добро опять-таки не они – те, которые называли меня **своей** лошадыю, а кучера, коновалы и вообще сторонние люди. Впоследствии, расширив круг своих наблюдений, я убедился, что не только относительно нас, лошадей, понятие мое не имеет никакого другого основания, как низкий и животный людской инстинкт, называемый ими чувством или правом собственности; Человек говорит: “дом **мой**”, и никогда не живет в нем, а только заботится о постройке и поддержании дома. Купец говорит: “**моя** лавка”, “**моя** лавка сукон”, например, – и не имеет одежды из лучшего сукна, которое есть у него в лавке. Есть люди, которые землю называют **своею**, а никогда не видали этой земли и никогда, по ней не проходили. Есть люди, которые других людей называют **своими**, а никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло. Есть люди, которые женщин называют **своими** женщинами или женами, а женщины эти живут с другими мужчинами. И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей **своими**.

Л. Н. Толстой. Холстомер

Отметим лишь одну важную деталь толстовского текста. Многие местоимения, употребленные здесь, играют роль, условно говоря, «экономических абстракций», и притяжательные

местоимения противопоставлены указательным и личным как *мнимое* – *реальному*: *свои люди – эти люди; свои женщины – эти женщины* («*своими*» они считаются, а являются «*этими*» – то есть чужими, фактически не принадлежащими своим хозяевам).

Добавлю еще, что Толстой и Маяковский пишут, по сути, об одном и том же: ведь и у Маяковского *мое* на самом деле означает что-то другое, чем принадлежащее «мне». Между текстами обоих авторов есть какие-то фундаментальные совпадения. У Толстого человек говорит: *дом мой*, а сам не живет в нем, Маяковский заявляет: *Дома – мои*, но не владеет ими, а участвует в общем «строительстве»; у Толстого *своими* называют людей, которых не знают и которым делают зло, Маяковский готов объявить своими врагами столь же незнакомых людей и т. д. Это не случайное, а глубинное сходство: не так уж различны люди, базисные ценности и социальные отношения в разные эпохи.

В политическом контексте местоимения могут приобретать специфическое значение – например, «*Наши*» как название молодежного движения. Вот как его комментирует публицист Д. Быков в своей специфической манере (в стихах, оформленных как проза):

Реорганизация (а фактически частичный роспуск) движения “Наши” не вызвала у нашего обозревателя предсказуемых восторгов, так что вместо оды сегодня элегия.

Только снегу случилось упасть на просторы подтаявшей Раши – говорят, что кремлевская власть распускает движение “Наши”. В тот же миг поползли шепотки из придушенных кухонь и спален: означает ли это, братки, что преемник у нас либерален? Парень грамотный, знает латынь и пиарится, гордо отринув пропаганду семейных святынь в исполнении толпы хунвэйбинов. Неужели кремлевский отец наконец распознает им цену? Означает ли это конец демократии, столь суверенной? Неужель Якеменко и брат (объясните мне, прав я,

не прав ли) днесь пройдут через свой же обряд развенчания, гона и травли? Ведь бывало же несколько раз: накупавшись в таких креативах, избавляется правящий класс от опричников слишком ретивых. Кто предвидел такой оборот? И надежда пылает на роже либерала, уставшего от вытирания ног об него же.

Я не вижу причины грустить, но смеяться – нисколько не краше, ибо “Наших” нельзя распустить, потому что они уже “Наши”. Никуда ведь не денется тот боевой активист-малолетка, что сегодня на старших орет и навозом кидается метко, та непуганая молодежь, молодой контингент, что не порот: он, смиря азартную дрожь, так любил проходить через город, отщепенцам, эстонцам грозить, пропагандой здоровья и спорта окружающих грозно грузить, и на акции против аборта воздвигать свежеструганый крест среди девичьих искусственных всхлипов, и на свой селигеровский съезд приглашать ошчастливленных ВИПов! Этот отрок, не знавший стыда, позабывший приличья и меру, ведь не денется он никуда, будет заново делать карьеру. Что ж мы снова ведемся на раз, что ж мы радостно ручками машем? Тот, кто “Нашим” пробудет хоть час, тот навеки останется “Нашим”. Это где-то в мозгу и в крови – льстить, травить, улюлюкать в восторге – хоть горшком ты его назови, хоть в нацболы впиши, хоть в комсорги. Хоть ты скаута форму напяль, хоть в крестьянские лапти обуйся – будет та же тройная мораль, то же “буйство с мандатом на буйство”.

Что ж ликует коллег большинство? Молодых обманули, но настот? Их и делали лишь для того, чтобы выбросить в виде балласта. Не затем собирали юнцов, чтоб угрозой смутить святотатца, не затем же, в конце-то концов, чтоб с чумою “оранжевой” драться! Не затем же смущали умы, чтобы не было, как в Украине: ведь “оранжевой” этой чумы на Москве не бывало в помине!

Д. Быков. Ненаших нет (Огонек. – 2008. – № 6)

Заглавие этого текста плавно привело нас к **отрицательным местоимениям**, которые тоже используются в выразительных целях. Например:

Болезненная любовь к рекламе и странное нервное беспокойство, снедающее миллиардера Кресслинга днем и ночью, не позволили ему сделать свой Секретный завод настолько секретным, чтобы о нем **никто ничего** не подозревал. Наоборот, вся пресса Америки только и знает, что строит догадки на его счет.

М. Шагинян. Месс-Менд

особенно в аккумуляции:

Павлин... Бродяга-павлин, теперь **никому** не нужный. Он ночует на перильцах балкона: так не достать собакам. Мой когда-то. Теперь – **ничей**, как и эта дачка. Есть же **ничьи** собаки, есть и люди – **ничьи**. Так и павлин – **ничей**.

И. Шмелев. Солнце мертвых

Я называю Хулио Хуренито просто, почти фамильярно “Учителем”, хотя он **никогда никого ничему** не учил.

И. Эренбург. Хулио Хуренито

В первом фрагменте местоимение *ничей* благодаря повтору (отчасти – **эпифоре**) передается коннотация полного запустения. Во втором собранные компактно три местоимения подчеркивают несовпадение традиционных представлений об учителях и поведения настоящего наставника и властителя дум.

Существует мнение, что отрицательные местоимения – это фикция, искусственная категория²⁶⁰. Вопрос действительно не вполне ясен. О. П. Ермакова считает, что в случаях типа *никто, ничто, ничей* «только магия орфографии, орфографическая традиция не позволяет

²⁶⁰ См.: Ермакова, О. П. Существуют ли в русском языке отрицательные местоимения? / О. П. Ермакова // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2010. – Т. 69. – № 2. Е. В. Падучева полагает, что и неопределенные, и выделительные, и определительные, и вопросительные местоимения не относятся к местоимениям в собственном смысле слова (Падучева, Е. В. О семантике синтаксиса. Материалы к трансформационной грамматике русского языка / Е. В. Падучева. – М., 2007. – С. 249), но мы будем придерживаться традиционной терминологии.

нам раздельного написания этих единиц»²⁶¹, то есть *ни* де-факто является частицей, а не приставкой.

Проблема грамматического статуса местоимений с отрицательным значением не входит в мою компетенцию и в задачи данной работы²⁶². Однако в актуальном для нас – стилистическом – аспекте особая семантика и грамматическая значимость отрицательных местоимений осознаются очень четко. Например, философ скажет: *Сартр пишет о Ничто*, но никогда не скажет: *Сартр пишет ни о чем*. (Впрочем, это неудачный пример, потому что в философских текстах местоимения вообще ведут себя по-особому, иногда и не склоняются – как *Ничто* в данном случае. Однако отрицательный смысл этого местоимения, по-моему, не вызывает сомнений. То есть нельзя сказать, будто здесь – местоимение *Что* с отрицанием.)

И такое употребление слова возможно не только в философских текстах, но и в художественных, например:

²⁶¹ Ермакова, О. П. Существуют ли в русском языке отрицательные местоимения? / О. П. Ермакова // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2010. – Т. 69. – № 2. – С. 58.

²⁶² Это не значит, что я не пытаюсь решить данную проблему, по крайней мере, для себя. Думаю, что помочь разобраться в ней мог бы феномен **тмезиса**. Тмезис – это любой элемент, нарушающий первоначальную структурную целостность любой единицы – слова, словосочетания или предложения. Например, вставная конструкция в середине простого предложения – тмезис. Или в следующей синтаксической конструкции: *Старшая и младшая сестры со мной согласилась. Средняя же сестра начала спорить* – тмезис создает частица *же*, которая вклинивается в словосочетание *средняя сестра* и т.п. Тмезис никак не влияет на грамматический статус единицы, которую разрывает. Расчлененное им слово не перестает быть словом, словосочетание остается тем же словосочетанием, предложение – предложением. Если я верно понимаю О. П. Ермакову, она считает, что слитное написание местоимения с предлогами (И. п. *никто* – В. п. *в никого*) еще могло бы говорить о том, что перед нами – особое слово с приставкой *ни-*, особая грамматическая категория, то есть отрицательное местоимение. Но поскольку этого нет, мы имеем дело с грамматическим недоразумением, возникшим из-за орфографической традиции. По-видимому, О. П. Ермакова полагает, что на самом деле это не одно слово, а два: местоимение *кто* и отрицательная частица *ни*. Более того, не только предложные, но и все другие формы (включая именительный падеж) следовало бы писать раздельно: И. п. *ни кто* – В. п. *ни кого* и *ни в кого* и т. п. Мы это не делаем только потому, что так сложилось написание данных словоформ. Повторяю и подчеркиваю: я не настаиваю на таком понимании мысли О. П. Ермаковой. Допускаю, что она не имела этого в виду. Для себя я выбираю такую гипотезу: *никто* – особое слово, отрицательное местоимение с приставкой *ни-*. Оно сохраняет этот смысл и грамматический статус в косвенных падежах без предлога: *никого*, *никому*, *никого*, *никем*. В косвенных формах с предлогами: *ни у кого*, *ни к кому*, *ни в кого*, *ни с кем*, *ни о ком* – мы имеем дело с типичным тмезисом, от которого лексическая семантика и грамматическая принадлежность этого местоимения не изменяются.

И чем чаще Николай Михайлович слышал разговоры о чем-то потустороннем, о призраках, голосах, полтергейстах, светлых туннелях, по которым летят клинически умершие, тем острее ощущал полное **ничто** после смерти. А все эти разговоры – простой страх людей перед этим **ничто**.

Р. Сенчин. Ёлтышевы

Люди советской эпохи, наверное, помнят популярные детективы болгарского писателя *Богомила Райнова* о разведчике Эмиле Боеве, особенно роман «*Господин Никто*». Приведу характерную цитату из него: – *Чтоб раздобыть для тебя подходящий документ, у меня нет времени, – бормочет Франсуаз как бы сама себе. Помолчав немного, она вдруг добавляет: – Тем хуже. Попробуем обойтись без документа. Господин Никто, родом Ниоткуда. Национальность: никакая.* Здесь мы видим сразу несколько несомненно отрицательных местоимений.

И в заключение по этому вопросу оговорим еще один нюанс. Выше был процитирован текст *Д. Быкова* под названием «*Ненаших нет*». И это не единственный случай такого рода: есть еще стихотворение *Н. М. Языкова* «*К ненашим*» (1844). Кроме того, это слово очень распространено в публицистике и многочисленных интернет-текстах разных жанров²⁶³.

Конечно, местоимения *ненаш*, то есть чужой, нет в русском литературном языке, но в остальном мы имеем дело с типичной ситуацией, когда слово может слитно писаться с приставкой *не-* и отдельно – с частицей *не*: *нехороший человек – не хороший, а плохой человек; наши и не наши люди – «ненаши» (= чужие).*

Семантически и стилистически дифференцируются **неопределенные местоимения:**

²⁶³ Например, рассказ *Андрея Задумавшегося* «*Господа Ненаши*» (<http://www.proza.ru/2007>), названия статей, форумов и т. п.: «Ненаши» здесь не ходят – Пикет в поддержку Ходорковского, 10 апреля 2009 г. (<http://www.origin.svobodanews.ru/content/article/1607755.html>); «Ненаши» в городе! (<http://www.yarportal.ru/topic52935s0.html>); НЕНАШИ МЕТОДЫ – Татьяна Становая – В понедельник вечером было совершено нападение на общественную приемную КИРФ, где проходил сбор представителей леворадикальных сил (<http://www.politcom.ru/161.html>) и мн. др. Заметим, что в интернет-текстах это слово часто заключается в кавычки, т.е. авторы осознают, что оно не узально.

а) *кое-кто* – разговорное «полунеопределенное»: хотя личность, о которой идет речь, известна, нет необходимости ее называть;

б) *кто-нибудь* – общеупотребительное «нефиксированно-неопределенное» местоимение: *безразлично кто, один из ...*;

в) *кто-то* – общеупотребительное «фиксированно-определенное» местоимение, *неизвестно кто*;

г) *кто-либо* – книжное «нефиксированно-определенное», употребляется в условных предложениях (*если кто-либо решится...*);

д) *некто* – книжное «полунеопределенное»: известно кто, но это не имеет значения; по смыслу – среднее между *кто-то* и *кое-кто*²⁶⁴.

Последнее местоимение часто используется, чтобы заинтриговать читателя – в этой роли оно фигурирует в «*Жизни Человека*» Л. Н. Андреева (*Некто в сером*).

Приведу необычный пример этого местоимения в значении «непонятно кто»:

– Ты кто, колхозник или анархист? – распалаялся Гузенков (*председатель колхоза – А. Ф.*).

– Я **некто** (*ответил Кузькин – А. Ф.*).

– Как это **некто**?

– Из колхоза пятый день как ушел. В разбойники еще не приняли. Кто ж я такой?

Б. А. Можяев. Живой

Местоимения наподобие *некто*, *нечто*, *некий*, *некоторый* и т. п. могут обладать мнимой эвфемистической коннотацией и подчеркнута саркастической эмоциональной окраской:

– Правда, есть люди, – зычно сообщал Романус, – которые смыслят в музыке не больше, чем **некоторые** животные...

“Чтоб тебя черт взял!” – думал я.

– ... в **некоторых** фруктах!

М. А. Булгаков. Театральный роман

²⁶⁴ См.: Левин, Ю. И. О семантике местоимений / Ю. И. Левин // Проблемы грамматического моделирования. – М., 1973. – С. 115-116.

Романус не говорит: *свиньи в апельсинах*, но его вариант полон еще более откровенного презрения, к которому присоединяется еще и снобистская брезгливость.

Забавный пример иронического использования **определяющего местоимения *всё*** находим в романе *И. А. Гончарова «Обыкновенная история»* – в диалоге романтического племянника и прозаичного дядюшки:

– Вы знаете графа Новинского? – спросил Александр, помолчав.

– Графа Платона?

– Да.

– Приятели; а что?

– Поздравляю вас с таким приятелем – подлец!

Петр Иванович вдруг перестал жевать и с удивлением посмотрел на племянника.

– Вот тебе на! – сказал он (...) – Я лет пять его знаю и все считал порядочным человеком, да и от кого ни послышишь – все хвалят, а ты вдруг так уничтожил его (...) Что же сделал тебе граф?

– Что сделал? **похитил все у меня.**

– **Говори определятельнее. Под словом все можно разуместь бог знает что, пожалуй, деньги:** он этого не сделает...

– **То, что для меня дороже всех сокровищ в мире,** – сказал Александр.

– Что ж бы это такое было?

– **Все – счастье, жизнь.**

– Ведь ты жив!

– К сожалению – да! Но эта жизнь хуже ста смертей.

– Скажи же прямо, что случилось? (...) **Э! да не отбил ли он у тебя твою красавицу, эту... как ее?** да! он мастер на это: тебе трудно тягаться с ним. **Повеса! повеса!** – сказал Петр Иванович, положив в рот кусок индейки.

Нелепый оборот *похитил всё* выставляет блистательного графа разбойником и как нельзя лучше выражает наивность Александра и его незнание людей. Местоимением *всё* он изъясняет претензию на трагедию тотального разочарования в жизни. Ироничный дядюшка Петр Иванович несколькими репликами, конкретизирующими абстрактное слово *всё*, развенчивает трагедию в заурядную мелодраму – *обыкновенную историю*.

(Обращаю также внимание на курьезное высказывание *Говори определительнее*. С грамматической точки зрения, говорить *определятельнее* трудно, поскольку Александр употребляет местоимение именно этого разряда. Иное дело – лексическая точка зрения, поскольку данное слово означает: *определеннее*. Возникает контраст между этими двумя смыслами, но, скорее всего, Гончаров не думал о таком эффекте.)

Определительное местоимение *самый* вместо *сам* часто употребляется в научных текстах – в том числе научно-популярных и научно-фантастических – и, по-видимому, с архаическим оттенком: (...) *самая* находка на нашей планете этого стеклянного снаряда с вложенным в него текстом на неизвестном языке, изготовленного какими-то разумными существами, доказывала, что катастрофа с неизвестной планетой действительно когда-то произошла (В. А. Обручев. Загадочная находка).

Старинные местоименные формы употребляются, как правило, в высокой, торжественной поэзии – с соответствующим смысловым оттенком возвышенности:

(...) Так алмаз
Жив в чистоте пожара.
Неповторимая! (буква я – А. Ф.)
Что есть аз?
Что не бывает парой.
На языке невозвратных рас
Аз означает: раз.

М. И. Цветаева. Крысолов

Иногда их семантика уничижительна:

Когда танцовщицу раздели,

Стыжусь за пославших ее.

Когда мой собрат на панели,

Стыжусь за **него самоё**.

А. А. Вознесенский. Стихи против порнографии

Здесь создается саркастический оксюморон – контаминация форм мужского (*него*) и женского (*самоё*) рода как образ утраты продажным литератором мужской чести, права называться мужчиной. Кроме того, здесь объективно возникает коннотация, специально не созданная автором, но смысл ее в тексте заложен: продажные литераторы хуже проституток. Вознесенский не только имеет это в виду, но и откровенно говорит об этом. (Но данный смысл поддерживается еще и лингвистически: о более «безобидном» поведении проститутки Вознесенский пишет в соответствии с современными нормами речи: *пославших её*, а не *ея*, тогда как ненормальное поведение литератора обозначается грамматической аномалией – *за него самоё*. Разумеется, этот эффект возникает без намерения со стороны автора: у него не было выбора: писать *её* или *ея*.)

Пример использования архаичной формы личного местоимения с иронической коннотацией – о матери Н. Г. Чернышевского в романе В. В. Набокова «Дар»:

Наконец, **о н е** (Николя всегда говорил о матери почтительно, употребляя это наше удивительное множественное число, которое, как впоследствии его же эстетика, “пытается выразить качество через количество”) собрались обратно в Саратов. На дорогу **оне** купили себе огромную репу.

Другой пример иронического, но добродушного обыгрывания старинной формы:

Коммуна!

Кто будет пить молоко из реки **ея**?

В. В. Маяковский. IV Интернационал

Поэт смеется над сусально-утопическими представлениями о коммунистическом будущем, пародируя в том числе и библейский стиль (образ земли обетованной).

В этой связи возникает проблема, относящаяся к культуре речи: следует ли воспроизводить устаревшие грамматические формы при исполнении классических произведений – например, в романсах и операх. Знаменитый певец *Е. Е. Нестеренко* считает, что сами по себе архаизмы передавать не стоит. «Другое дело, когда устаревшее произношение требуется по соображениям рифмы. Тут его безусловно надо сохранять, как сохраняется устаревшее написание при издании стихотворений. Допустим, в современном издании стихотворения Тютчева “Летний вечер” мы читаем:

И сладкий трепет, как струя,
По жилам пробежал природы,
Как бы горячих ног ея
Коснулись ключевые воды.

Так и в “Песне Мефистофеля в погребке Ауэрбаха” следует сохранять данное написание:

И самой королеве, и фрейлинам ея
От блох не стало мочи, не стало и житья.

Однако в отдельном издании этой песни (Музгиз, 1963) напечатано: “...и фрейлинам её”. Это, конечно, неверно, и если издатели допускают такую ошибку, исполнители должны ее исправлять. Так же и певице, исполняющей роль Лизы в “Пиковой даме”, в словах:

Откуда эти слезы?
Зачем оне?..
Мои девичьи грезы,
Вы изменили мне...

– обязательно надо произносить “оне”, чтобы соблюсти рифму. Еще один пример. В романсе Рахманинова “Они отвечали” теперь поется оба раза “они отвечали”. Думаю, эти слова в стихотворении

В. Гюго в переводе Л. А. Мея надо произносить так, как было написано автором русского текста: “спросили они” и “оне отвечали”. Здесь грамматические формы – устаревшие, не существующие теперь в нашем языке, но существовавшие тогда – показывают, что спрашивали мужчины, а отвечали женщины. Если произнести слова так, как принято теперь, теряется смысл стихотворения, а следовательно, и романса. Правда, современному человеку, который не привык различать местоимения “они” и “оне”, возможно, будет и непонятно, почему артист в одном случае поет “они”, а в другом – “оне”. Но надо надеяться, что часть слушателей в зале все же поймет различие, и хотя бы для этой части слушателей и для того, чтобы донести смысл стихотворения и романса, стоит все-таки соблюдать произношение, соответствующее старой орфографии»²⁶⁵.

И, наконец, приведу пример курьезной архаизации местоимения в современной речи. *А. В. Вампилов* в одной из «*Записных книжек*» рассказывает о современной даме. Ее портрет столь колоритен, что его следует привести с минимальными сокращениями, чтобы стал ясен контекст:

Ей 45 лет, и она нелегкомысленна. Наоборот – Варвара Петровна строга.

Строга к себе и к людям. Она одинока (...) Муж бежал, замученный ревностью и пионерским режимом (...)

– Ну и молодежь, – говорит она, – девушки возвращаются домой в час ночи! Целуются в коридоре на весь дом! Ужас! Ужас! Что будет дальше? Где же нравственность? От **нея** теперь ничего не осталось.

Должно заметить, В. П. говорила “нея” вместо “неё”.

(...) Как-то вечером, открыв дверь на неожиданный стук, на вопрос: “Не здесь ли живет Макарова Лида?” – В. П. с гордостью отвечала: “Здесь живет порядочная женщина” (и оставила дверь слегка приоткрытой).

(Такой тип характера и поведения философ Р. Л. Лившиц называет «этическим демонизмом».) Доведенная до абсурда мораль

²⁶⁵ Нестеренко, Е. Е. Размышления о профессии / Е. Е. Нестеренко. – М., 1985. – С. 47-48.

этой особы подчеркивается столь же неестественным, абсурдным архаизмом.

Искаженные, «простонародные» формы местоимений служат стилизаторским или юмористическим целям (пример последнего: *Я же не дам **Некту** яблоко, хоть он дерись* из «Приключений Буратино»), иногда тем и другим одновременно:

Чтоб на **ём** была видна,
Как на карте, вся страна

Да за **энтото** посла
Даже я бы не пошла

Ай да ухарь! Ай да хват!
На **сколькех** же ты женат?

В **цельном** доме никого,
Кроме ветра одного!
Подозрительное дело,
Не случилось ли **чаво**?

Ты уехал – он, срамной,
Стал ухаживать за мной,
Уговаривал, охальник,
Стать **евойною** женой!

Л. Филатов. Про Федота-стрельца...

По поводу последнего местоимения, между прочим, герой *набоковского «Отчаяния»* заметил: (...) *удобное слово, пора ему в калашный ряд*. Оно же встречается – видимо, с ироническим оттенком – в «*Бюрократиаде*» *В. В. Маяковского: Черт, сын его или евоный брат...* У *Т. Толстой* в «*Кыси*» встречается и местоимение *еёный (по-еёному)*, не говоря уже об *ихнем*.

Однако не следует думать, что от простой перемены изменяемой формы на неизменяемую текст обязательно становится более правильным. Иногда он делается еще курьезнее – например, мужчина о женщине может сказать: «Она моя», а женщина – о той же

ситуации: «Я его». Эту нелепую фразу обыгрывает А. П. Чехов, имитируя манеру графоманки Мурашкиной в рассказе «Драма»:

Явление XI. *Те же, барон и становой с понатыми...* Валентин. *Берите меня!* Анна. *Я его! Берите и меня! Да, берите и меня! Я люблю его, люблю больше жизни!*

Напомню, что редактор в конце концов убивает Мурашкину пресс-папье, а присяжные оправдывают его...

На основе местоимений философы иногда создают абстрактные существительные – *этость, чтойность, иность, самость* (термин К. Юнга) и т. п. Эта псевдотерминология противоестественна, претенциозна и уродлива, хотя и традиционна, когда речь идет, например, о греческой философии – обычно в переводах (в частности, из Аристотеля):

Конечно, смысл свойствен каждому [элементу, характерному для данного состояния вещи], и нечто обозначает он из прочих [элементов помимо смысла вещи как таковой], если будет [соответствующее] имя [говорить о том], что это присуще тому-то, или вместо простого смысла [окажется] более сложный. Однако [здесь] не получится ни определения, ни чтойности. Если же определение, как и **чтойность**, будет применяться в разных смыслах, потому что одним образом это “что” обозначает субстанцию и индивидуальную “этость” (*tĕn oysian cai to tode ti*) и другим образом – всякую предикацию, [вроде] количества, качества и т. п.

и комментариях:

Стало быть, для чтойности нужен

1) смысл вещи, 2) данный как неделимая и простая единичность и 3) зафиксированный в слове.

2. Чтойность и единичность

или:

Сами вещи, однако, называются иначе, чем их материальная сторона. Так, статую мы называем не камнем, но каменной. Тут не просто камень, но камень измененный (1032 а 1-23). Что же,

собственно говоря, становится? Создать некую **этость** (to tode ti) значит создать этость из какого-нибудь субстрата. Сделать медь круглою не значит сделать круглость или шар, но нечто, чему придается эйдос круглости или шарообразности. Когда я делаю медный шар, я беру одну **этость** – кусок меди – и превращаю ее в другую **этость** – в шар. Можно ли сказать, что я создаю самый эйдос меди или шара? Конечно, нет. Эйдос, взятый сам по себе, не может становиться. “Ни эйдос, или то, что в чувственном необходимо называть формой (morphē), не становится, ни становление не свойственно ему, ни чтойность [не становится]” (1033 a 24 – b 8). Если бы становился самый эйдос шара, то он должен был бы становиться из чего-нибудь другого, так как все становящееся делимо и есть или то или это. На самом же деле становится из чего-нибудь не эйдос шара, но шар как совокупность эйдоса и материи, и нельзя себе представить, чтобы эйдос шара состоял еще из каких-то других шаров. Если шар делается из чего-нибудь иного, то делается тут не **этость**, но **таковость** (1033 b 8-23).

А. Лосев. История античной эстетики

Подобные словечки нередко оказываются объектом пародий – см., например, ироническую фразу в «Улиссе» Дж. Джойса – в переводе она выглядит так: *Лошадность есть **чтойность** вселошади.*

Итак, прономинативные слова используются в текстах очень парадоксально. Они, с одной стороны, создают (особенно в аккумуляции) общее семантическое поле абстрактности, неясности, неопределенности, а с другой – очень конкретны в своих смысловых оттенках, передавая разнообразнейшие чувства и отношения.

3.5. Глаголы и девербативы

3.5.1. Общее значение

Общее значение глагола и глагольной формы (девербатива) – действие, реализованное во времени, то есть процессуальность.

Однако возьмем стихотворение молодой *М. И. Цветаевой*:

Всюду **бегут** дороги,
По лесу, по пустыне,
В ранний и поздний час.

Люди по ним **ходят**,
Ходят по ним дроги,
В ранний и поздний час.

Топчут песок и глину
Страннические ноги,
Топчут кремень и грязь...

Кто на ветру – убогий?
Всяк на большой дороге –
Переодетый князь!

Треплются их отрепья
Всюду, где небо – сине,
Всюду, где Бог – судья.

Сталкивает их цепи,
Смешивает отрепья
Парная колея.

Так по земной пустыне,
Кинув земную пажить
И **сторонясь** жилья,

Нищенствуют и **княжат** –
Каторжные княгини,
Каторжные князья.

Вот и **сошлись** дороги,
Вот мы и **сшиблись** клином.
Тёмен, ох, тёмен час.

Это не я с тобою, –
Это беда с бедою
Каторжная – **сошлась**.

Что же! **Целуй** в губы,
Коли тебя, любый,

Бог от меня **не спас**.

Всех по одной дороге

Поволокут дроги –

В ранний ли, поздний час.

Итак, глаголы передают действие, процессуальность. Но что под этим следует понимать?

В данном тексте есть слова, на первый взгляд, относящиеся к общему семантическому полю: *бегут*, *ходят*, *сошлись*. Вне контекста они должны означать одно и то же – движение, активное (то есть совершаемое самим субъектом речи) перемещением.

На самом деле значения у них разные. *Ходят* – это безусловное действие, глагол движения. Но этой семантики нет в глаголе *бегут* – по отношению к дорогам. У этого слова значение существования (*бегут дороги* просто означает, что они есть). Глаголы *сошлись* (*сошлась*), а также *сшиблись* означают результат.

Топчут имеет семантику не столько действия, сколько воздействия: контакта, влияния. *Треплются* – глагол состояния, передаваемого пассивно (через категорию возвратности: ветшают под воздействием непогоды). Глаголы *сталкивает* и *смешивает* – формально должны иметь семантику активного действия, но в контексте (*Сталкивает их цепи, // Смешивает отрепья // Пáрная колея*) означают состояния, образ существования: на узкой дороге они сталкиваются и смешиваются.

Глаголы *нищенствуют* и *княжат* означают образ жизни, причем первое слово употреблено в прямом значении, второе – в метафорическом.

Целуй – безусловное действие (точнее, призыв к нему). *Поволокут* – тоже действие, но выраженное косвенно, через семантику орудийности: *поволокут дроги* означает: кто-то поволочет на дорогах. *(Не) спас* – выражение результата.

Наконец, девербативы – деепричастия *кинув* (то есть покинув) и *сторонясь* обладают значением образа жизни, существования (передают семантику отверженности, чуждости всему «мирскому»).

Итак, глаголы и глагольные формы могут быть семантически очень разнообразными.

Не претендуя на оригинальность, начнем обзор стилистики глагола с меткого утверждения А. Н. Толстого: «Найти верный глагол для фразы – это значит дать движение фразе»²⁶⁶. Добавлю, что это относится не только к действиям или механическим перемещениям, но и к состояниям, движениям души, развитию характера.

Например, в «Жизни Клима Самгина» Лидия Варавка так характеризует заглавного героя: *Ты кажешься порядочным, но... как-то всё прыгаешь к плохому*. Это не просто удачный оборот, а, пожалуй, целая революция во взгляде на отрицательного героя. Раньше писатели показывали, что человека губят «роковые поступки», что он не выдерживает искушений и т. п. До известного искушения человек (например, Макбет) был вполне приличным, а после дурного поступка погиб безвозвратно. Сторонники «горьковского» отношения к проблеме показывают, что падение человека – следствие не единичных преступлений, а очень длительной, многолетней душевной эрозии. Это результирующая многих тысяч плохих мыслей, эмоций и поступков. Историю человеческой деградации невозможно проследить полностью, и почти никогда нельзя сказать: именно этот поворот судьбы оказался роковым. Но вернемся к фразе Горького. В сущности, это ключ к поэтике огромного романа, герой которого меняется скачкообразно. С ним долго не происходит ничего очевидного. Его характер выглядит статичным, однако идет накопление отрицательного душевного опыта – и вдруг количество дает новое качество. Перед нами предстает уже в чем-то необратимо изменившийся человек: не

²⁶⁶ Цит. по: Голуб, И. Б. Грамматическая стилистика современного русского языка / И. Б. Голуб. – М., 1989. – С. 99.

явно плохой (до последних страниц книги), но еще больше отделившийся от добра. И Горький не прописывает психологические нюансы этих перемен, а именно констатирует их, фиксирует скачки – «прыжки» – персонажа к плохому. Итак, точно найденный глагол «прыгаешь» оказывается «словом в фокусе», концентрирует в себе если не главный, то один из наиважнейших смыслов произведения.

Не будет оригинальным и утверждение, что аккумуляция глаголов придает тексту динамичность, хотя тот же эффект достигается и прямо противоположным способом – безглагольность, эллиптичностью синтаксической структуры. То и другое верно, и одна из причин этого явления – тяготение обоих способов описания происходящего к различным коммуникативным фокусам (точкам зрения). Глагольность соотносится преимущественно с объективным взглядом на события, безглагольность – с субъективным. Проиллюстрирую это на примере хрестоматийнейшего текста, переходящего из учебника в учебник. Полтавская битва описывается «со стороны»:

Швед, русский, колет, рубит, режет.

Затем позиция автора меняется:

Бой барабанный, клики, скрежет,

Гром пушек, топот, ржанье, стон,

И смерть, и ад **со всех сторон**

А. С. Пушкин. Полтава

Исчезновением глаголов обозначается перемена точки зрения, мысленное погружение в гущу боя, что подтверждается оборотом *со всех сторон*.

В эпизоде сна Татьяны из «Евгения Онегина» мы тоже видим неоднородное распределение глагольности:

Но вдруг сугроб зашевелился.

И кто ж из-под него явился?

Большой, взъерошенный медведь;

Татьяна **ах!** а он реветь,

И лапу с острыми когтями
Ей протянул.

Здесь точка зрения колеблется: рассказ ведется сначала от лица «постороннего», затем, в момент шока, восприятие автора совмещается с Татьяниным, и это обозначается отказом от форм *Vf*. Затем автор снова как бы отстраняется – Татьяна овладевает собой, видя протянутую лапу:

Она скрепясь
Дрожащей ручкой оперлась
И боязливыми шагами
Перебралась через ручей;
Пошла – и что ж? медведь за ней!

Опущением глагола отмечен новый момент паники («панического ужаса» – в исконном древнем смысле этого выражения): Татьяна убедилась, что ее положение действительно опасно.

Самый семантически абстрактный глагол – *быть*. Его можно назвать прономинативным («местоименным», заменяющим другие глаголы, конкретные по своей семантике – см. предыдущую лекцию). Он часто употребляется – даже в современной поэзии – в текстах особого содержания: экзистенциального или «мистического»:

Мне голос **был**. Он звал утешно,
Он говорил: “Иди сюда” и т. д.

А. А. Ахматова

Сохраняются и давно вышедшие из употребления (аграмматичные, то есть не соответствующие грамматическим нормам эпохи, когда создавался текст) формы глагола *быть* (или даже *быти*):

Да будет! – был глагол творящий
Средь бездн ничтожества немых:
Из мрака смерти – свет живящий
Ответствует на глас – и вмиг

Из волн ожившего эфира
Согласные светила мира
По гласу времени летят,
Стихии жизнь кипят,
Хор тварей звуками немymi
Ответ творящему воздал;
Но человек восстал над ними
И первым словом отвещал:
Я есмь! – и в сей глагол единый, совершенной
Слился нестройный тварей хор,
И глас гармонии был отзыв во вселенной,
И примирен стихий раздор.
И звук всеильного глагола
Достиг до горнего престола,
Отколе глас творящий был:
Ответу внял от века сущий,
И в нем познал свой глас могущий,
И рекшего благословил.
Мир **бысть** – прошли века, но в каждое мгновенье
Да будет! – оглашает свет,
И человек за всё творенье
Дает творящему ответ и т. д.

С. П. Шевырев. Я есмь

Архаизмы для такого высокопарного (даже для XIX в.) текста, написанного в стиле эпигонского классицизма, весьма органичны. Другое дело, что их никак не назовешь типичными для менее вычурных текстов.

Однако они используются и в сатирическом тексте, где пародируется как летописный, так и «подьяческий» стиль:

1) – Правда ли, девка Амалька, что ты обманым образом власть похитила и градоначальницей облыжно называть себя изволила и тем многих людишек в соблазн ввела? – спрашивала ее Лядоховская.

– Правда, – отвечала Амалька, – только не обманым образом, не облыжно, а была и **есмь** градоначальница по самой сущей истине.

2) Наконец мир сказал:

– Сколько ты, Евсеич, на свете годов живешь, сколько начальников видел, а все жив состоишь!

Тогда и Евсеич не вытерпел.

– Много годов я выжил! – воскликнул он, внезапно воспламенившись. – Много начальников видел! Жив **есмь!**

И, сказавши это, заплакал. “Взыграло древнее сердце его, чтобы послужить”, – прибавляет летописец. И сделался Евсеич ходоком.

М. Е. Салтыков-Щедрин. История одного города

В первом случае разговаривают две «девки» – «беспутная» и «еще беспутнейшая». Эти «помпадурши» узурпируют высокий штиль так же, как пытались узурпировать бразды правления Глуповым. Но к благородному старцу Евсеичу автор питает добрые чувства и пишет о нем возвышенно, хотя все-таки с иронией.

Л. В. Зубова замечает, что архаические формы настоящего времени глагола *быть* (*есмь, еси, суть*) и его же аористические формы (*бех, бе, бысть*) «оказываются активно востребованы современной поэзией, так как в литературе XX в. центр тяжести переместился с этических и социальных вопросов на экзистенциальные (здесь автор ссылается на Л. Лосева – А. Ф.) Следовательно, и значимость глагола *быть* значительно повышается, при этом поэту оказывается нужны не только нейтральные, но и стилистически маркированные формы, а их источник – прошлое или возможное будущее состояние языка»²⁶⁷. Л. В. Зубова приводит примеры из стихотворений И. Бродского, Л. Лосева, К. Кедрова, С. Соколова и др. Она же в своей докторской диссертации, а также известной монографии о языке М. И. Цветаевой анализирует функционирование таких же архаических форм в цветаевской поэзии.

²⁶⁷ Зубова, Л. В. Аграмматизм архаизма в современной поэзии (реликтовые формы глагола *быть*) / Л. В. Зубова // Русистика сегодня. – 1996. – № 2. – С. 113.

3.5.2. Основные стилистически релевантные значения глагольных времен

Настоящее время

а) **Актуальное** – совпадает с непосредственным моментом речи:

– Знаете, – сказал Остап, – вам не надо было подписывать так называемой сухаревской конвенции. Это умственное упражнение, как видно, сильно вас истощило. **Вы глупеете прямо на глазах.**

И. А. Ильф, Е. П. Петров. Золотой теленок

и нередко сочетается с актуализаторами (*вот, вон, посмотрите* и т. п.): **Вот – идут все эти!** (*А. М. Горький. Яков Богомоллов*); **Вот женщина ведет** куда-то мужа (*О. Ф. Берггольц. Ленинградский дневник*);

– **Смотрите**, – сказал он (*Балаганов – А. Ф.*), указывая на зеленые глубины Бульвара Молодых Дарований. – **Видите, вон идет человек в соломенной шляпе?** (*И. А. Ильф, Е. П. Петров. Золотой теленок*).

Характерно для разговорной речи. Однако оно нередко употребляется в публицистике, ораторском искусстве:

Взгляните вокруг себя. Не кажется ли, что всем нам не **сидится** на месте. Мы все **имеем** вид путешественников (...) В своих домах мы как будто на постое, в семье **имеем** вид чужестранцев, в городах **кажемся** кочевниками (...)

П. Я. Чаадаев. Первое философическое письмо

В данном случае мы имеем дело не с актуальным, а скорее **актуализованным** настоящим временем. Чаадаев описывает обычное, общепринятое положение дел, которого люди долгое время не осмысливают, не замечают, и оно как бы не существует. Оно обнаруживается, когда Чаадаев говорит: «*Взгляните вокруг себя*».

б) **Неопределенное:**

(...) и даже больше, нежели те кочевники, которые **пасут** свои стада в наших степях, ибо они сильнее привязаны к своим пустыням, чем мы к нашим городам.

П. Я. Чаадаев. Первое философическое письмо
кочевники пасут свои стада не только сейчас, в момент речи, но и в течение многих веков.

в) Абстрактное – относится к событиям и явлениям, вообще характерным при данных условиях; типично для научных, публицистических текстов:

Политика – почва, на которой быстро и обильно **разрастается** чертополох ядовитой вражды, злых подозрений, бесстыдной лжи, клеветы, болезненных честолюбий, неуважения к личности, – перечислите все дурное, что есть в человеке, – все это особенно ярко и богато разрастается именно на почве политической борьбы.

А. М. Горький. Несвоевременные мысли

Это время называется также **гномическим**, то есть связанным с областью какого-то знания: знания о действительности, знания научного. Типичные предложения, содержащие гномическое настоящее: *Волга впадает в Каспийское море, Лошади едят овес* и т. п. трюизмы.

Употребляется оно и в пародийных целях – например, для стилизации научного текста:

[Человеческая жизнь – сновидение, говорят философы-спиритуалисты, и если б они были вполне логичны, то прибавили бы: и история – тоже сновидение. Разумеется, взятые абсолютно, оба эти сравнения одинаково нелепы, однако нельзя не сознаться, что] в истории действительно **встречаются** по местам словно провалы, перед которыми мысль человеческая **останавливается** не без недоумения. Поток жизни как бы **прекращает** свое естественное течение и **образует** водоворот, который **кружится** на одном месте, **брызжет** и

покрывается мутною накипью, сквозь которую невозможно различить ни ясных типических черт, ни даже сколько-нибудь обособившихся явлений. Сбивчивые и неосмысленные события бессвязно **следуют** одно за другим, [и люди, по-видимому, не преследуют никаких других целей, кроме защиты нынешнего дня. Попеременно, они то трепещут, то торжествуют, и чем сильнее дает себя чувствовать унижение, тем жестче и мстительнее торжество. Источник, из которого вышла эта тревога, уже замутился; начала, во имя которых возникла борьба, стусеивались; остается борьба для борьбы, искусство для искусства, изобретающее дыбу, хождение по спицам и т. д.]

М. Е. Салтыков-Щедрин. История одного города

г) *Абитуальное* – относится к обычному порядку вещей. В отличие от предыдущего, которое означает положение вещей, не зависящее от человека, а иногда и подчиняющее его себе, настоящее абитуальное связано с такими действиями, которые типичны для многих, но не обязательно для всех. Люди выбирают этот образ действий сами: *Между прочим, это был красивый и вполне здоровый старик – один из тех стариков, которые курят, пьют, не соблюдают диеты, **спят** на левом боку и **говорят** о себе: “Ого!”* (Ю. К. Олеша. *Альдебаран*).

А вот пример художественного переосмысления настоящего абитуального и приближения его к настоящему гномическому:

Просыпается Егор, когда садится солнце и все вокруг наполняется туманным блеском, а река становится неподвижно-золотой. Он **зевает, зевает** со сладкой мукой, замирая, выгибаясь, напрягаясь чуть не до судорог. Почти не открывая глаз, торопливо вялыми руками **свертывает** папиросу и **закуривает**. А закурив, страстно, глубоко **затягивается**, издавая губами всхлипывающий звук, с наслаждением **кашляет** со сна, крепко **дерет** твердыми ногтями грудь и бока под рубахой. Глаза его **увлажняются, хмелеют**, тело **наливается** бодрой мягкой истомой.

Накурившись, он **идет** в сени и так же жадно, как курил, **пьет** холодную воду, пахнущую листом, корнями, оставляющую во рту приятно-оскоменый вкус. Потом **берет** весла, керосиновые фонари и **спускается** вниз, к лодке (...)

Каждый раз он долго **соображает**, куда ловчее сначала грести: вверх или вниз. Он **и сейчас задумывается**. Потом, устраиваясь, **стучит** веслами, **уминает** осоку, **пихает** ногами фонари и **начинает** выгребать против течения. “Все это трали-вали...” – **думает** он, разминаясь, разогреваясь, гребя резкими рывками, быстро валясь назад и выпрямляясь, поглядывая па темнеющие, розовеющие, отраженные в спокойной воде берега. Лодка оставляет за собой темный па золоте воды след и аккуратные завитки но бокам (...)

По очереди **зажигает** и **устанавливает** Егор красные и белые фонари на бакенах, лениво, картинно, почти не огребаясь, **спускается** вниз и там **зажигает**. Бакены горят ярко и далеко видны в наступающих сумерках. А Егор уже торопливо **выгребает** вверх, пристаёт возле сторожки, **моется**, **смотрит** в зеркало, **надевает** сапоги, свежую рубаху, туго и набекрень **натискивает** морскую фуражку, **переезжает** на другой берег, **зачаливает** лодку у кустов, **выходит** на луг и зорко **смотрит** вперед, на закат – и т. д.

Ю. П. Казаков. Трали-вали

Это не просто описание обычных действий человека и, тем более, не рассказ о том, что он делает в данный момент. Несмотря на слова *каждый раз, и сейчас*, обозначающие движение времени, смену времен – впрочем, и повторяемость, неизменность хода вещей, – главный герой как бы совсем выпадает из потока времени, застывая в «вечном настоящем». Он не работает и даже не совершает какие-то автоматические действия – а «медитирует» (*Каждый раз он долго соображает, куда ловчее сначала грести: вверх или вниз. Он и сейчас задумывается* – хотя, конечно, в этих размышлениях нет необходимости: Егор мог бы плыть в нужном направлении автоматически, но он, тем не менее, всякий раз задумывается). Даже

его любимое присловье “*трали-вали*” выражает значение «суеты сует», вечного возвращения «на круги своя».

д) **Дескриптивное (описательное)** – наиболее часто используется в драматических ремарках:

Елена **уходит**. Мышлаевский, ухватив Тальберга за глотку, **вынимает** револьвер (...) Тальберг **набрасывает** на плечи пальто и **уходит**.

М. А. Булгаков. Дни Турбинных

Возможно и употребление описательного времени при изложении действий героя нетеатрального произведения (например, в «*Евгении Онегине*»:

Все **хлопает**. Онегин **входит**.
Идет меж кресел по ногам и т. д.).

Оно «театрализует» текст, ликвидируя дистанцию между читателем и происходящими событиями (главное в театре – эффект нашего присутствия); в последнем случае настоящее дескриптивное имеет абитуальный оттенок, поскольку А. С. Пушкин описывает не просто поведение Онегина в данный момент, но обычный, ежедневно повторяемый образ действий.

е) **Настоящее имагинативное («вообразительное»)** – относится к реальности художественного произведения, к некоему условному времени лирического переживания. Автор текста в таких случаях представляет себе что-то или пытается объяснить свои смутные ощущения:

Простор! Раздолье дикое!
Безмерна глубь небес...
День – таинство великое,
День – чудо из чудес...
Раскрыты дали знойные,
Как бездны синей тьмы...
Я слышу вихри стройные,
Поющие псалмы.
Как звон, они **проносятся**

В пространстве без конца, –
Поют, зывают, простятся
В мое – во все сердца...
С безмерным ликованием
Сменяются часы,
Весь мир облит сиянием,
Что капелька росы!
Пылает вечной славою
Святыня бытия,
Я в светлом море **плаваю**,
Мой парус – мысль моя!

Ю. К. Балтрушайтис. В горах

Первые шесть строк текста написаны в изъяснительном наклонении, то есть так, как если бы автор действительно переживал и чувствовал то, о чем он пишет. Но вряд ли поэт, даже одаренный чрезвычайно чуткой душой, способен физически слышать вселенские «*вихри стройные, поющие псалмы*». Он осмысливает свое эмоциональное состояние – поэтический экстаз.

Гораздо более типичный пример – употребление настоящего имажинативного в контексте, явно указывающем на условность или гипотетичность происходящего:

Если Марс,
и на нем хоть один сердцелюдый,
то и он
сейчас
скрипит
про то ж.

В. В. Маяковский. Про это

Сейчас нам известно, что на Марсе никаких «сердцелюдых» нет.

ж) Настоящее историческое не обязательно имеет отношение к истории. Оно используется при пересказе, точнее, при изложении фабулы – например, оперы или балета:

Тщетно молит Клитемнестра бога Морфея о ниспослании ей забвения. Мысль о совершенном преступлении неотступно преследует ее.

Речь идет об опере С. И. Танеева «Орестея» (II акт), где оживают события 33-вековой давности; эффект тот же, что и в предыдущем примере.

Настоящее историческое может быть актуализовано в рамках прошедшего, особенно в беллетризованных текстах: *Роль переменена: Фридерик негодует и грозит, Вольтер плачет и умоляет* (А. С. Пушкин. *Вольтер*); *Нессельроде не знал, что Талейран ведет не двойную, а тройную игру* (Е. В. Тарле. *Талейран*). Словами *переменена* и *не знал* авторы указывают на то, что события происходили в прошлом, хотя излагаются в настоящем времени.

Еще один типичный контекст для употребления настоящего времени вместо прошедшего – рецензия. В данном случае – рецензия *Фаины Гримберг* на весьма неряшливую, субъективную книгу *П. Басинского* о Горьком:

Горький, следуя традициям русской литературы, **создает** сильный и убедительный женский образ, образ бабушка Акулины. И вот этот-то образ Басинский и **атакует**, подобно тому как наивный Буратино **атакует** нарисованный на холсте очаг. [Для Басинского бабушка Акулина отнюдь не художественный образ, но реальная личность, которую следует как можно скорее разоблачить!] И Басинский, перетолковывая текст Горького, **разоблачает** бедную бабушку как “пьяницу” и вообще женщину, поведение которой оставляет желать лучшего! Но мало этого! Бабушка, “как ведьма в русской сказке”, **тащит** Иванушку-Алешу “в омут”, фактически **принуждает** внука убить в душе “милого, доброго и очень русского Бога”. [Таким образом, бабушке и будущему писателю предъявляется серьезнейшее, с точки зрения Басинского, обвинение в

богоотступничестве. Обвинение усугубляется тем, что они – противники именно “очень русского” бога].

Выделенные глаголы различаются по смыслу и модальности. Например, Буратино «атаковал» нарисованный очаг в буквальном смысле, Басинский – образ бабушки Горького – в метафорическом. Буратино сделал это один раз, то есть настоящее время глагола заменяет аорист, а Басинский – «атаковал» бабушку многократно, в течение некоторого срока (во время написания текста), формально перестал это делать, но фактически эту функцию продолжает выполнять его текст – то есть настоящее время по смыслу приближается к перфекту.

Аналогичную функцию имеет настоящее время в названиях глав романов – чаще всего приключенческих. Они обозначают действия, события, уже происшедшие, но, во-первых, предназначенные для нового переживания их – читателем; во-вторых, они запечатлены, то есть оставлены в неопределенно долгом настоящем: *Джек Креслинг узнает новости*; *Артур Морлендер встречается своего отца* (М. Шагинян. *Месс-Менд*); *Алексей Спиридонович ищет человека*; *Я всячески переживаю войну*; *Мы тонем*; *Революционный Петроград нас приветствует* и др. (И. Эренбург. *Необычайные похождения Хулио Хуренито*). Персонаж или повествователь фактически уже всё совершили, но, условно говоря, продолжают «узнавать новости», «всячески переживать войну» (объективно уже давно закончившуюся) или «тонуть» – до тех пор, пока эти произведения читают. Стилистическая значимость этой грамматической формы состоит в указании на жанр и вид литературы – на авантюрный роман.

з) Выделим также *настоящее экспозиционное*²⁶⁸, или «экзистенциальное», время. Возможно, второй термин не идеален. Я

²⁶⁸ См.: Перцов, И. В. К проблеме инварианта грамматического значения / И. В. Перцов // Вопросы языкознания. – 1998. – № 1.

подразумеваю под ним «существование»²⁶⁹ людей вне конкретных времен, когда эти люди жили. Это «существование» в идеях, афоризмах, текстах – в культурном контексте. В этом смысле мы говорим: *Аристотель учит, Гегель утверждает, Аввакум проповедует* и т. д.²⁷⁰

К этому времени близки по смыслу формы, указывающие на функциональное назначение чего-то, на его смысл, сущность и характерные для научного стиля: *Наука о литературе формирует, определяет, научно, объективно-исторически устанавливает принципы понимания и восприятия литературы вообще и отдельных явлений литературы – на данном этапе передового развития человечества. В качестве истории литературы она дает народу прошлое его литературы* (Г. А. Гуковский. *Изучение литературного произведения в школе*). Подобно вышеназванным, эти словоформы связаны с метонимией. Как люди Аристотель и Гегель давно ничему не учат, это делают их философские тексты – они для этого *предназначены*. Литературоведение тоже ничего не формирует, не определяет и не устанавливает – это делают литературоведы.

и) Настоящее предположительное, равнозначное будущему, – с различной степенью категоричности выражает намерение говорящего или то, что, по его мнению, должно быть или следует делать.

²⁶⁹ В строго философском смысле *бытие* и *существование* (экзистенция) – не одно и то же. Бытие – это наличие объекта, факт того, что объект есть. Существование – это проявление бытия в чем-то: в действиях, производимых с вещью, в поступках, совершаемых человеком.

²⁷⁰ К таким ситуациям близки другие, как, например:

Талейран ответил (Н. П. Румянцеву – А. Ф.) *новым письмом, полным и лести и некоторых характерных для его политической позиции в этот момент* намеков. *Прежде всего он поздравляет* русского канцлера и *называет* его “великим государственным человеком” (...) *Талейран в либеральных политических и экономических мероприятиях русской политики относительно Финляндии и Швеции усматривает* также кое-что “благоклонное” относительно английской торговли и т. д.

Е. В. Тарле. *Талейран*

Слова *ответил, в этот момент* указывают, что письма Талейрана связаны с определенным моментом, причем в прошлом. Конечно, и Аристотель, и Аввакум, и Гегель творили в далеком прошлом, но их творчество имеет непреходящую ценность – и в этом смысле они связаны с «нашим» настоящим, чего нельзя сказать о послании Талейрана, которое насквозь «временно». И все же слово, зафиксированное на бумаге, выходит за пределы своего узкого исторического контекста и приобретает суррогатное «вневременное» существование. Оно может представлять постоянный интерес для ученых других времен.

Помощник

Тихо! Решение окончательное. **Предлагаю я – выбирает** принцесса.

Е. Л. Шварц. Тень

То есть предлагать кандидатов в мужья буду я, а выбирать будет принцесса; настоящее время подчеркивает категоричность этого утверждения.

Другой пример: – *Очень хорошо, – сказал Комаров. – Значит, так и будем темнить. Кто что спросит, ты **копаешь** ямы под черёмухи, а мы тебе **помогаем*** (В. Медведев. *Капитан Соври-голова*). Комаров создает «легенду», полагая, что капитан Соври-голова ищет пиратский клад (которого, разумеется, на самом деле нет). Данные формы по смыслу категоричны.

К этому же временному значению относятся формы **praesens propheticum** (то есть *настоящего намеченного действия*) – например: *Я завтра уезжаю*. Между фразами *Я уеду завтра* и *Я уезжаю завтра* может быть и семантическое различие, несмотря на их видимую синонимичность. *Я уеду завтра* – указание на предполагаемый результат «моих» действий: «меня» здесь завтра не будет, «вы» завтра уже не сможете встретиться со «мной». В словах *Я уезжаю завтра* заключен следующий смысл: «я» всецело поглощен мыслями об отъезде, о том, что и как «я» буду делать. Первая фраза содержит косвенное приглашение (= приходите сегодня, завтра будет поздно), вторая фактически означает: «ваш приход нежелателен, мне сегодня вечером не до вас». (В известном смысле «я» уже в пути – мысленно; об этом смысловом оттенке и может сигнализировать форма настоящего времени.) Конечно, эти смыслы не обязательны, а возможны.

Здесь же выделим «**настоящее воображаемого факта**» (И. В. Перцов): *А теперь **представьте себе**, что лекции для школьников **читают** Курчатов, Ландау, Капица, Семенов,*

Александров – да не просто **читают**, а **ведут** урок на экране и **спорят** (М. Л. Анчаров. *Самшитовый лес*).

к) **Настоящее инструктивное**, или **директивное**, – что следует делать и какой результат предполагается – например, как исходное условие и ожидаемый итог шахматной партии: *Белые начинают и выигрывают*.

К последним двум временам (то есть предположительному и инструктивному) близки случаи планирования актерами своих будущих ролей: как следует их играть. Вот, например, цитата из *дневника Н. Д. Мордвинова* – роль рабочего Забродина в спектакле по пьесе И. В. Штока «Ленинградский проспект»:

Не самоустраняющийся, а самоуглубленный.

Очки на кончике носа – дальнозоркий.

Встречает внука, ударяя его по ноге, как по футбольному мячу.

Потушенная папироса в зубах.

В 1-м акте много **смеется** (...)

Говорит низким голосом, **напевает** про себя дискантом, а по окончании фразы **добавляет** “вот” (...)

Прежде чем начать говорить о чем-то, **обращает** на себя внимание, как это вошло сейчас в привычку у многих, **говорит**: “Так?”.

Здороваясь – прощаясь, **откидывает** голову назад, потом вперед и, с уважением, чуть **склоняет** ее вбок. Лапу **вскидывает** через верх и потом к объекту.

Настоящее время здесь обладает особой функцией. Оно относится, на первый взгляд, не к моменту речи, а к гипотетическому будущему. Традиционный презенс, как правило, запечатлевает некое постоянное положение вещей, но в данном случае речь идет лишь о непродолжительной *стабилизации*: спектакль будет жить, и роль претерпит изменения. То есть презенс не относится ни к моменту речи (Забродин сейчас, в момент ведения дневника Мордвиновым, не встречает внука, не смеется, не откидывает голову, не вскидывает

«лапу» и т. д.), ни к будущему (когда роль воплотится, она, возможно, будет выглядеть иначе). Презенс здесь производит эффект постепенной «материализации» пока еще неясного образа и относится к субъективному настоящему времени Мордвинова – к моменту рождения роли.

В следующем примере из *А. В. Вампилова* мы встречаем ряд разнообразных настоящих времен в переносном значении:

Саяпин. Но проекты нам не нужны. Нам нужны факты.

Зилов. Факты? А где мы их сегодня возьмем? А завтра?.. Стоп (...) Инженер **излагает** всё в настоящем времени.

Саяпин. Ну и что?

Зилов. Как – что? Он **излагает** так, как будто всё уже готово (...) Будем считать, что за год эти чудесные проекты осуществились. Мечта стала явью. Я **подписываю** (**Расписывается**).

(«Утиная охота»)

Словоформа *излагает* близка к настоящему экспозиционному (срав. выше: *Аристотель утверждает; Талейран пишет* и т. п.): инженер разработал свой проект когда-то в прошлом, но текст на некоторое время «застыл» в некоем неопределенном настоящем, пока он сохраняет актуальность для действующих лиц. Мы не знаем, что именно излагает инженер, но знаем, что – в настоящем времени, и это, разумеется, настоящее директивное: пока еще ничего не построено, однако это должно быть воплощено именно так. Когда Зилов говорит: *Я подписываю*, он еще ничего не пишет, а только выражает намерение подписать в печать фиктивную статью. Здесь он употребляет настоящее предположительное. И, наконец, *расписывается* – это настоящее дескриптивное: драматическая ремарка. До сих пор настоящее время употреблялось «не по назначению», так как относилось к тому, чего нет. Зилов росчерком пера символически воплощает это всё в настоящее – «в жизнь».

л) **Настоящее экспрессивной (эмоциональной) актуализации**²⁷¹: *И представьте: этот необыкновенный человек сам пишет ей! И он всё-таки находит средства на экспедицию!* и т. п.

Прошедшее время

Основные значения: **аорист** – указание на завершенность действия (*прочитал, уехал*), **имперфект** – длительное действие, протекавшее в прошлом (*смотрел, ходил*), **перфект** – завершившееся в прошлом действие, результат которого актуален для настоящего времени (*загорел* – и хожу загорелым сейчас, *замерз* – и мне холодно сейчас и т. п.). Впрочем, в контексте временные оттенки даже у одних и тех же слов могут меняться. Например, фраза *Тетя Ася приехала* содержит аорист, поскольку здесь сообщается о событии. Но для племянников тети Аси глагол *приехала* приобретает ощутимую «перфектную» коннотацию: тетя Ася приехала, она сейчас находится здесь, и с этим ничего не поделаешь.

Аористы обычно используются в повествовательных текстах – чаще всего для передачи динамики действия:

Дойдя до середины моста, Бутурлин в ужасе **бросился** бежать обратно – ему показалось, что из черных вод Яузы **высунулись** какие-то несусветные хари и, дико хохоча, протягивают к нему свои лапы (...) Он **перешел** на другую сторону улицы, потеряв в порывах бури свою шляпу, и **бросился** бежать к перекрестку, но внезапно **остановился**. Из-за угла **высунулась** чья-то голова и тотчас **скрылась**. Федор резко **повернулся**, **сбил** с ног напавшего на него из темноты человека, но в тот же миг почувствовал, что на его голову **накинули** мешок, схватили за ноги, **повалили** и, завязав во что-то мягкое, **понесли**.

А. В. Чаянов. Приключения графа Бутурлина

Приведу еще один пример эстетической актуализации временной семантики. В русском языке нет формально выраженного

²⁷¹ См.: Бондарко, А. В. Вид русского глагола / А. В. Бондарко. – М., 1971. – С. 150-151.

плюсквамперфекта, однако в одном из лучших рассказов Тэффи – «Репетиторе» – невежественный гимназист Коля Факелов в меру своего разума объясняет малолетним ученикам значения глагольных времен:

– Гм... Например, “я пришел”, это будет импарфе. (На самом деле аорист – А. Ф.) Понимаете? “Я пришел”. А если я совсем пришел, так уж это будет плюскёпарфе. Понимаете? Ведь это так просто! Ну, повторите.

– Импарфе, это – когда вы не совсем пришли, – унылым басом загудел оболтус. – А если вы окончательно пришли, тогда это уж будет... Это будет... (...) Если не совсем еще пришли, то импарфе, а если уже окончательно пришли уже, значит, окончательно, со всеми вещами, то плюскёпарфе.

Всё это еще только забавно. Однако грамматика неожиданно претворяется в жизнь, когда Колю с позором выдворяют из купеческого дома.

Он прищурил глаз, выпятил грудь, подбоченился и зашагал с достоинством вперед.

– Да-с! я еще с вами посчитаюсь! – подбодрял он себя.

Но душа его не могла подбочениться. Она тихо и горько плакала и понимала, что считаться ни с кем не придется, что его обидели и выгнали и что **ушел он окончательно, совсем ушел – плюскёпарфе!**

Следует сказать, что этот случай неоднозначен. В точном значении *ушел* – это аорист. С поправкой на контекст можно усмотреть здесь и перфектный оттенок: он совсем ушел, и ему от этого очень скверно сейчас. Но, с сугубо формальной точки зрения, здесь есть даже «*плюскёпарфе*», то есть плюсквамперфект: Коля ушел до того, как осознал свое положение – одно событие в прошлом произошло перед другим событием в прошлом. Более позднее событие в прошлом выражено «импарфе» (имперфектом): его душа *тихо и горько плакала и понимала...* Тэффи, как бы проявляя

своеобразное сострадание, исправляет ошибку невежественного гимназиста. «Плюскёпарфе» не означает «совсем ушел», но автор приводит грамматику фразы в соответствие со смыслом этой словоформы, будто констатируя, что Коля не совсем глуп и безграмотен: *ушел* иногда может быть и плюсквамперфектом.

В художественной литературе как средство стилизации могут использоваться архаические временные формы – чаще аорист:

Жить можно бы беспечно
При этаким царе;
Но ах! ничто не вечно –
И царь Иван умре

*А. К. Толстой. История государства
Российского от Гостомысла до Тимашева*

Клим Данилыч так-то вот покушал курочку: и где он теперь? Мало, что сам **помре**, да как **помре**.

Т. Толстая. Кысь

Толстой в XIX в. пародирует архаический летописный стиль, а Толстая – в XXI в. – в принципе, делает то же самое, только в бытовом, а не «историческом» контексте. Поэтому у него слово звучит иронически, а у нее – саркастически.

Устаревшие имперфекты с суффиксом **-ну-** (*вянул, гаснул, киснул, пахнул* и т. п., типичные для XIX в. – например, в «Эде» Е. А. Боратынского: *День гаснул, скалы позлащая*), весьма редко встречаются в текстах «серебряного века» и, тем более, позже: (...) *пока гаснула девчоночкина лента за окном* (Л. М. Леонов. *Вор*); (...) *гаснул еще один несостоявшийся миф, едва успевший блеснуть на мировом горизонте* (Л. М. Леонов. *Пирамида*); *Морской травой и солью пахнул стиль* (И. Северянин. *Горький*); *Морозный воздух празднично пахнул хвоей. Над воротами монтеры крепили большие цифры “1959”* (Д. Гранин. *Иду на грозу*). В таких контекстах они придают стилю приподнятость или даже торжественность, видимо, отсутствующие в произведениях XIX в.

Зато весьма редкие аористы того же типа выглядят книжными даже в XIX в.: *Секретарь умолкнул* (А. С. Пушкин. *Дубровский*); *Их* (казаков – А. Ф.) *постигнул голод*; *Пожар быстро достигнул* деревянных укреплений; *Наконец, 25-го, на рассвете он* (Михельсон – А. Ф.) *настигнул* Пугачева в ста пяти верстах от Царицына; *Тамошние начальники прибегнули* к строжайшим мерам, для прекращения мятежа (А. С. Пушкин. *История Пугачева*); *Последние звуки Державина умолкнули*, как умолкают последние звуки церковного органа; *Угаснула* пред ним даль и подвиги – *угаснула и сила стремящая* (о заурядном человеке). В том же тексте: *Устройте же это дело; не то – грех будет на вашей собственной душе. С моей души я уже снял его этим самым письмом; теперь он повиснул на вас; Как только пламя унесло последние листы моей книги, ее содержание вдруг воскреснуло* в очищенном и светлом виде, подобно фениксу из костра; (Н. В. Гоголь. *Выбранные места из переписки с друзьями*).

В XX в. они тоже встречаются – но, видимо, они более уместны в произведениях о событиях гораздо более ранних, чем сами книги – то есть уместны как средство стилизации прошлого: *Дорогой господин царь Швамбрании! Как вы поживаете? Мы поживаем ничего, слава богу, вчера у нас вышло сильное землетрясение, и три вулкана извергнулись; Ребята! Царя свергнули!!!* (Л. Кассиль. *Кондуит и Швамбрания*). Причем второй пример относится к реальной российской действительности, а первый – вообще к вымышленной реальности, созданной героями, так что в первом случае анахронический глагол гармонирует с экзотикой контекста.

Дополнительные и переносные значения прошедших времен:

а) ***Облигатив*** – семантика предположения с большой долей вероятности: *Вот мы влипли!* – в том числе **синоним будущего времени** – экспрессивная разговорная форма: *Я пропал, я пропал* (= мне еще предстоит «пропасть»), – *казнился Бурнашов. – Этот негодяй отсек мне голову. Лизанька, это конец!* (В. Личутин. *Любостай*);

эмфатическое отрицание – *Ой рассмешил, ой рассмешил, так я тебе и поверила, кто от дармовых хлебов откажется!* (В. Личутин. *Любостай*).

б) Выражение намерения – **praeteritum propheticum**, или **волитив** – *Я пошел; Мы побежали.*

в) **Синоним абстрактного настоящего** – **Часто бывает так: ушел человек на пенсию – и списали человека** (= уходит, списывают). В тексте могут и отсутствовать прямые указания на контекст настоящего времени (см. выше: *часто бывает*), он лишь подразумевается. Например, Н.В. Гоголь пишет о типичном душевном состоянии заурядного человека: *Угаснула пред ним даль и подвиги – угаснула и сила стремящая* (Н. В. Гоголь. *Выбранные места из переписки с друзьями*), то есть угасает;

Пускай олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,
Тот **вырвал** из рук их победный венец.

Ф. И. Тютчев. *Два голоса*

то есть падает и вырывает.

г) Разговорные формы, относящиеся к **длительным повторяющимся действиям** («давнопрошедшее») (*хаживал, сиживал, невал* и т. д.): *Я знал, что такое лес, и множество раз даже хаживал туда за грибами и ягодами* (М. Е. Салтыков-Щедрин. *Убежище Монрепо*); *Я, брат, живал и в Шадринске. Теплый город* (Вс. Иванов. У);

д) **Прошедшее историческое**:

Царь с юношеских лет во время своих путешествий **проводил** много времени в наиболее известных и прославленных русских обителях – Троице-Сергиевом, Кирилловом, Иосифо-Волоколамском монастырях.

Б. Н. Флоря. *Иван Грозный*

В том числе при изложении содержания художественных произведений. В отличие от настоящего исторического в той же функции, здесь возникает смысловой оттенок устарелости сюжета (который остается таким же, как прежде и, на первый взгляд, не нуждается в прошедшем времени), проблематики или восприятия произведения. Вот, например, как Э. Радзинский пересказывает свою пьесу «104 страницы про любовь»:

В то время я закончил “главную пьесу”... Так я называл ее тогда. История в пьесе была правдой. Она случилась... и я о ней написал. Принес я ее в Театр Ленинского комсомола. **Пьеса начиналась по тем временам непозволительно. Молодой человек встречал в кафе девушку и тем же вечером приводил ее к себе домой. И дальше шла их ночь...** Это было не принято в тогдашнем искусстве...

е) *Прошедшее абитуальное* – соответствует обычному поведению или типичным представлениям людей прошлого о мире:

(...) юродивый **служил** Богу в гуще мира; его поведение, резкое и вызывающее, нарушающее общественные нормы, навлекало на него избиения и поругания. Служа Богу, такой человек сознательно обращал свою жизнь в мучения. Русские люди, убежденные в избранничестве юродивых, **приписывали** им сверхъестественные возможности и пророческий дар.

Б. Н. Флоря. *Иван Грозный*

ж) *Прошедшее гипотетическое* – относится к предположениям о событиях прошлого:

Видимо, Зана была необыкновенно рослой, здоровой и слабоумной от рождения деревенской девушкой. Настолько слабоумной, что не могла освоить человеческую речь.

Однажды она **ушла** или **сбежала** в лес и **заблудилась** в нем, что **могло** случиться и с нормальным человеком. В условиях абхазского леса она **могла** несколько лет жить там, питаясь ягодами, дикими

фруктами, орехами, каштанами. Зима в Абхазии мягкая, и выжить можно было вполне. Живя в лесу, она все дальше и дальше **забрела** от своего села, одежда на ней, естественно, **изорвалась, истлела**, и она **ходила** голая. В таком виде ее обнаружил и поймал житель села Тхина. Так как она за несколько лет пребывания в лесу окончательно **одичала**, от рождения не **умела** говорить, в окрестных селах никто о ней не слышал, он ее и **принял** за лесную женщину.

Ф. Искандер. Стоянка человека

Речь идет о дикой женщине, по имени Зана, которую по сей день считают абхазской йети, то есть «снежным человеком». Выделены только те глаголы, в которых предполагаемое содержание выдается за реальное.

з) *Прошедшее имагинативное* – типично для повествования о воображаемых событиях, переживаемых как воспоминания. Так, в повести *А. Н. Толстого «Голубые города»* главный герой в 1924 г. рассказывает товарищам о своих футуристических видениях. То, что для человечества должно стать светлым будущим, для него – прошлое, т.е. будущее, из которого он вернулся:

Всего одно столетие **отделяло** нас от первых выстрелов гражданской войны. На земле **шел** сто седьмой год нового летосчисления. Демобилизованные химические заводы **изменили** суровые и дикие пространства. Там, где расстилались²⁷² тундры и таежные болота, – на тысячи верст **шумели** хлебные поля. Залежи тяжелых металлов на севере, уран и торий, **были** наконец подвергнуты молекулярному распадению и **освобождали** гигантские запасы радиоактивной энергии. От северного к южному полюсу по тридцатому земному меридиану **была** проложена электромагнитная спираль. Она **обошлась** в четверть стоимости мировой войны

²⁷² Это слово также может иметь оттенок имагинативности, но имеет несколько иной оттенок смысловой модальности. Всё остальное, о чем говорится в этом тексте, вымышлено, а вот тундры и болота в момент рассказа действительно «расстилались». Имагинативный оттенок возникает за счет того, что в будущем они должны исчезнуть.

четырнадцатого года. Электрическая энергия этой полярной спирали **питала** станции всего мира. Границ между поселениями народов больше **не существовало**. В небе **плыли** караваны товарных кораблей. Труд **стал** легким. Бесконечные круги прошлых веков борьбы за кусок хлеба эта унылая толчея истории – **изучалась** школьниками второй ступени. Мы **свалили** с себя груз, который тащили²⁷³ на кривых спинах. Мы выпрямились. Людям прошлого не понять этих новых ощущений свободы, силы и молодости.

Это явление родственно «исторической инверсии», «при которой “изображается как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что, по существу, является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого”»²⁷⁴.

Будущее время может выражать следующие стилистически релевантные значения:

а) Неизбежность – особенно в рамках обобщенно-личных предложений; близко к абстрактному настоящему:

[Добро найдет нас в трудную минуту,
Придет, когда его уже не ждешь.]
Ты сам спеши добро нести кому-то,
Ведь что **посеешь** в людях, то **пожнешь**.

А. Дидуров

б) Невозможность; синоним настоящего актуального – *никак не найду* означает: «никак не могу найти»; [*Слушай, не ты ли это двинул мне вчера по скуле?..*] *Да вот никак не вспомню...* (*А. В. Вампилов. Утиная охота*), то есть никак не могу вспомнить;

²⁷³ Предыдущее замечание актуально и для этого слова: оно употребляется так, словно человечество уже сбросило груз тяжелого, черного, неквалифицированного труда, хотя это не произошло до сих пор. Тем более этого не было во время действия повести.

²⁷⁴ Бахтин, М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* / М. М. Бахтин // *Литературно-критические статьи* / М. М. Бахтин. – М., 1986. – С. 183.

или неактуального: – *Ах, какая жалость, никак **не скажешь** по виду...* – *невпопад пробормотал хозяин (Л. М. Леонов. Пирамида)²⁷⁵*, т.е. не именно сейчас, а вообще нельзя сказать; [(...) начинал *быстро и вразброс жаловаться.*] *Сначала на жизнь вообще, мол, жизнь х..овая, никак **не наладится*** (В. С. Маканин. Андеграунд) – не сейчас, а уже много лет не может наладиться.

в) Равнозначное *неактуальному настоящему времени в составе придаточных:* (...) *как до работы **дойдет**, так в самый ужасный прорыв двигаем Савченко (Вс. Иванов. У)* – то есть: *когда доходит;*

г) Разговорные *экспрессивные формы* в рассказе о чем-то внезапном, неожиданном: *как **бросится**, как **закричит*** (семантически приближаются к аористам):

[Крокодил]

А потом **как закричит**

На меня,

Как ногами застучит

На меня

К. Чуковский. Мойдодыр

д) *Будущее историческое* из-за своей разговорной принадлежности употребляется в текстах, не имеющих отношения к истории – в крайнем случае, в пародиях на нее:

Обманутый наружным спокойствием обывателей, он (*Фердыщенко – А. Ф.*) очутился в самом щекотливом положении. С одной стороны, он чувствовал, что ему делать нечего; с другой стороны, тоже чувствовал – что ничего не делать нельзя. Поэтому он затеял нечто среднее, что-то такое, что до некоторой степени напоминало игру в бирюльки. **Опустит** в гущу крючок, **вытащит**

²⁷⁵ Возможны и более интересные случаи: *Когда бравые дружинники заталкивали меня за решетку, я (по дурусти – нет, по страсти) все задевал то той, то этой ногой косяк. Я упирался, разъярившийся старый идиот. Хитроумный Иванушка расставлял руки-ноги, мол, никак **не пролезу** в печь (В. С. Маканин. Андеграунд).* Выделенная форма будущего времени относится фактически к прошлому (в рассказе о прошлом), которое актуализуется как вновь переживаемое настоящее.

оттуда злоумышленника и **засадит**. Потом опять **опустит**, опять **вытащит** и опять **засадит** (...) [Б]ригадир плел да плел свою сеть и доплел до того, что помаленьку опутал ею весь город (...) С помощью двух инвалидов бригадир перепутал и перетаскал на съезжую почти весь город, так что не было дома, который не считал бы одного или двух злоумышленников

М. Е. Салтыков-Щедрин. История одного города

но чаще в частных воспоминаниях частных людей – в рассказах:

Татьяна Савельевна помогала общажному люду и после работы – **перевяжет**, таблетку **даст**.

В. С. Маканин. Андеграунд

или воспоминаниях:

Удивительный ты, все-таки, Юра. Весь соткан из противоречий. Бывает, муха **пролетит**, ты **проснешься** и до утра глаз не **сомкнешь**.

Б. Л. Пастернак. Доктор Живаго

е) **Выражение своих намерений** и одновременно **автокомментарий**: Черчилль позднее в мемуарах не скрывал своих предательских (как союзник) намерений по отношению к “русским”. **Приведу** лишь одну, хотя и широко известную, цитату из директивы, данной им Монгомери (В. Карпов. Генералиссимус); формы множественного числа более типичны для научных текстов (*Теперь рассмотрим явление в диахроническом аспекте*), но встречаются и в художественных повествовательных текстах: *Здесь сделаем переход к предкам не столь удаленной эпохи* (А. Белый. Петербург).

ж) **futurum propheticum** – **будущее предположительное** – проиллюстрирую его двумя сходными примерами из романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города»:

Тогда надумали (*головаляпы* – А. Ф.) искать себе князя.

– Он нам всё мигом **предоставит**, – говорил старец Добромысл, – он и солдат у нас **наделает**, и острог, какой следует, **выстроит!**

[Никто не задавался предположениями, что идиот (*Угрюм-Бурчеев* – *А. Ф.*) может успокоиться или обратиться к лучшим чувствам и что при таком обороте жизнь делается возможною и даже, пожалуй, спокойною. Не только спокойствие, но даже самое счастье казалось обидным и унижительным, в виду этого прохвоста, который единолично сокрушил целую массу мыслящих существ.]

“Он” даст какое-то счастье! “Он” скажет им: я вас разорил и оглушил, а теперь позволю вам быть счастливыми! И они **выслушают** эту речь хладнокровно! они **воспользуются** его дозволением и **будут** счастливы! Позор!!!

Первый из этих примеров относится к началу романа, к зарождению «утопии», а второй – к концу того и другого, когда будущее время выражает уже не надежды, насмешку над ними.

Предыдущие примеры касаются планов человека на будущее, каких-то ожиданий. Иногда этот смысл может быть не очень явным:

– “Господин президент, ваш слуга!” –

Вы с поклоном **промолвите** быстро,

Но взгляните, черней сапога

Господин президент и министры.

– “Вы сегодня бледней, чем всегда!” –

Позабывшись, вы **скажете** даме,

И что дама **ответит** тогда,

Догадайтесь, пожалуйста, сами

Н. С. Гумилев. Либерия

Однако и здесь его оттенок присутствует: человек предполагает комфортно устроиться в среде негритянской элиты, а ему объясняют, что из этого получится.

Факультативные значения наклонений

Изъявительное

а) в роли **повелительного с оттенком категоричности:**

Ты, товарищ, **поедешь** сегодня же в качестве уполномоченного райкома проводить сплошную коллективизацию.

М. А. Шолохов. Поднятая целина

б) в роли **повелительного с оттенком побуждения**: *Захлопнул дверцу, велел скорее не водителю, а себе: – Всё, поехали!* (Р. Сенчин. *Ёлтышевы*), в том числе **юссивы** (побуждения к совместному действию): *Поедем домой; Сыграем в шахматы!; Будем как солнце!* (К. Д. Бальмонт); вспомним еще стихи на ту же тему:

**Пойдем, поэт,
взорим,
вспоем**
у мира в сером хламе.

В. В. Маяковский. Необычайное приключение...

(особо отметим архаические юссивы, сочетающие флексии I и II лица, образованные от возвратных глаголов – например, в «*Подростке*» Ф. М. Достоевского: *Расстанемтесь и тогда я буду любить вас, буду любить – только расстанемтесь*).

Повелительное

а) в роли **условного** в придаточных предикативных единицах – чаще всего в стихотворных текстах, по-видимому, из-за большей лапидарности таких форм:

Лишь ты, на славу сбитая боями,
Вся сжатым залпом прелести рвалась.
Не ведай жизнь, что значит обаянье,
Ты ей прямой ответ не в бровь, а в глаз

Б. Л. Пастернак. Памяти Рейснер

отметим и другие примеры: *задержись он на работе на пять минут...* (= если бы задержался), *не сделай он этого...* (= если бы не сделал) – оттенки сожаления, осуждения;

с уступительной коннотацией: *Ясно, что при плановом хозяйстве не может быть кризисов, но, как ни планируй, международная обстановка такова, что без затруднений не обойдешься* (Вс. Иванов. У), то есть как бы вы ни планировали;

б) в роли **изъявительного** (бывший аорист) – тот же оттенок разговорной лаконичности: *Аннушка, наша Аннушка! С Садовой! Это*

ее работа! Взяла она в бакалее подсолнечного масла, да и литровку-то о вертушку и **разбей!** (М. А. Булгаков. *Мастер и Маргарита*);

в) в инъюнктивно-рефутативном значении, когда обозначается «действие, навязанное субъекту против его воли, предписанное ему как обязанность. С этой формой связан оттенок негодования и протеста»²⁷⁶: *Они (баре – А. Ф.) за чай, а мы цепами качай;*

Я крикнул солнцу:
“Дармоед!
занежен в облака ты,
а тут – не **знай** ни зим, ни лет,
сиди, рисуй плакаты!”

В. В. Маяковский. Необычайное приключение...

Как видим, императивы в этой функции типичны для контекстов противопоставления: кто-то живет в свое удовольствие, а говорящий вынужден исполнять тяжелые рутинные обязанности.

Но противопоставление не обязательно. Императивы могут просто живописать чью-то нелегкую жизнь в ее обыденности.

Трудно дело птицелова:
Заучи повадки птичьи,
Помни время перелетов,
Разным посвистом **свисти**.

Э. Багрицкий. Птицелов

Сослагательное со значением **совета, рекомендации:**

Я крикнул солнцу:
“Погоди!
Послушай, златолобо,
чем так,
без дела заходить,
ко мне на чай **зашло бы!**”

В. В. Маяковский. Необычайное приключение...

²⁷⁶ Виноградов, В. В. Русский язык / В. В. Виноградов. – М., 1947. – С. 600.

Вы бы меньше разговаривали – с оттенком осуждения; Ты бы лучше отца **наведаль**. Может, уж умер (*В. Личутин. Любостай*).

Кроме того, одно наклонение может быть употреблено не в значении другого, а вместо другого, что достаточно адекватно передает психологию говорящих:

Даже мелкие оплошности против требований вежливости ликвидируются зачастую не так, как должно. В России вместо прежнего “извините” или “прошу извинения” недавно появилась новая формула: “Извиняюсь”. В ней нет скромного обращения к чужой воле: она констатирует факт, осуществляющийся в моей индивидуальности, вроде выражений “моюсь, причесываюсь”. Поразительно, как охотно была подхвачена эта форма извинения всеми, и даже интеллигенцией.

Н. О. Лосский. Условия абсолютного добра

Инфинитив передает семантику резкой категоричности в составе **изъявительного** с оттенком **экзерситива** (невозможности):

Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и **не искать** следа.

С. А. Есенин

и **повелительного** наклонений. В последнем случае – с оттенками **инъюнктива**, то есть приказа (*Встать!*, *Взять его!*), и **вердиктива** – запрета (*Не спать!*).

По классификации В. В. Богданова, чаще всего встречаются следующие виды модальности:

- 1) **декларативы (констативы, репрезентативы)** – утверждения;
- 2) **интеррогативы (квестивы)** – вопросы к слушающему;
- 3) **директивы** – побуждение адресата к действию;
- 4) **вердиктивы** – приговоры одобрения/неодобрения;
- 5) **промиссивы** – обещания;
- 6) **пермиссивы** – разрешения;
- 7) **экзерситивы** – отмены, ограничения;
- 8) **комиссивы** – гарантии, обязательства;
- 9) **экспозитивы** – оспаривания, протесты;

10) **сатисфактивы** – благодарности, сожаления²⁷⁷.

Очень выразительны те случаи, когда семантика различных наклонений синкретически сочетается в одних и тех же глагольных формах – например:

Вдаль ли **глянешь**, вглубь ли, ввысь ли,
Всюду – трепет, шелест, дрожь...
Только **вникни**, только **мысли**,
Всё узнаешь, всё поймешь!

Ю. Балтрушайтис. В лесу

В первом выделенном глаголе совмещаются форма изъявительного и семантика условного наклонений. В двух следующих условное наклонение властно перетекает в повелительное. Поэт говорит о возможности человека познавать тайны мира и тотчас призывает сделать это. В одних и тех же глаголах мы чувствуем пульсацию, движение смыслов. Контаминация модальных значений усиливает общую семантическую и эмоциональную насыщенность этого произведения.

В публицистике часто повторяется штамп «*История не знает сослагательного наклонения*». Это одно из самых пошлых «общих мест», но талантливый автор умеет его обновить:

Меня могут упрекнуть, что (...) я присоединяюсь к недавно еще модным рассуждениям об истории “в сослагательном наклонении” (“если бы..., то” и т.п.), однако я вовсе не намерен конструировать какую-либо “альтернативу” реальному ходу истории. Суть дела состоит не в том, что Великобритания не могла бы вести войну против объединившей континентальную Европу Германии (...) Нет, суть дела заключается в том, что Великобритания после 22 июня 1941 года не вела реальной войны против Германии.

В. В. Кожин. Загадочные страницы истории XX века

²⁷⁷ Богданов, В. В. Иллокутивная функция высказывания и перформативный глагол / В. В. Богданов // Содержательные аспекты предложения и текста. – Калинин, 1983. – С. 31.

Эффект этого микротекста заключается в том, что потенциальное сослагательное наклонение противопоставлено реальному употреблению изъявительного.

Сосредоточение в тексте – прежде всего художественном – **инфинитивов** А. К. Жолковский в работе «Бродский и инфинитивное письмо»²⁷⁸ трактует как медитацию об альтернативном жизненном пути (об «инобытии») и даже замечает, что «автономные инфинитивы оказываются носителями особого медитативно-альтернативного наклонения, не зафиксированного в “Академической грамматике”».

Но сосредоточение инфинитивов в стихотворном тексте может иметь и совершенно противоположный смысл – как, например, в стихотворении *Б. Л. Пастернака* «*Быть знаменитым некрасиво*» или в следующем произведении *Б. А. Чичибабина*:

Между печалью и ничем
мы выбрали печаль.
И спросит кто-нибудь “зачем?”,
а кто-то скажет “жаль”.

И то ли чернь, а то ли знать,
смеясь, махнет рукой.
А нам не время **объяснять**
и **думать** про покой.

Нас в мире горсть на сотни лет,
на тысячу земель,
и в нас не меркнет горний свет,
не сяднет Божий хмель.

Нам – как **дышать**, – приняв печать
гонений и разлук, –
огнем на искру **отвечать**
и музыкой – на звук.

И обреченностью кресту,

²⁷⁸ Использован электронный вариант. Режим доступа: <http://www.usc.edu/dept/las/sll/alik.htm>. В этой статье указаны другие работы, затрагивающие ту же тему: Безродный, М. Конец цитаты / М. Безродный. – СПб., 1996; Жолковский, А. К. Этюды в инфинитивных тонах: «Устроиться на автобазу...» Сергея Гандлевского / А. К. Жолковский // Эткиндовские чтения. – 1. – СПб., 2001.

и горечью питья
мы искупаем суету
и грубость бытия.

Мы оставляем души здесь,
чтоб некогда Господь
простил нам творческую спесь
и ропщущую плоть.

И нам **идти, идти, идти,**
пока стучат сердца,
и **знать**, что нету у пути
ни меры, ни конца.

Когда к нам ангелы прильнут,
лаская тишиной,
мы лишь на несколько минут
забудемся душой.

И снова – за листы поэм,
за кисти, за рояль, –
между печалью и ничем
избравшие печаль.

И у Пастернака, и у Чичибабина речь идет о *безальтернативном* поведении поэта – и вообще творческого человека. Это не одна из возможностей, а единственно возможный для порядочного человека образ жизни – собственно, его и выбором назвать нельзя. Инфинитивы как раз и передают эту «обреченность» человека на трудный и тернистый жизненный путь.

Важным источником выразительности являются **способы глагольного действия**, прежде всего: уменьшительный (*вздремнуть, прихворнуть*), многократный (*сизживать, хаживать*), осложненно-интенсивный (*выплясывать, наяривать*), длительно-дистрибутивный, то есть обозначающий разнонаправленное действие (*разгуливать*), прерывисто-смягчительный (*побаливать*), однократный (*сглушить*)²⁷⁹,

²⁷⁹ Примеры см. в: Милославский, И. Г. Морфологические категории современного русского языка / И. Г. Милославский. – М., 1981. – С. 177-178.

результативный, особенно со значением максимальной интенсивности, исчерпанности действия: (...) *и ребята в мызг уездили* (...), *в уголь ужглись* (А. Веселый. *Реки огненные*).

Стилистическое использование категории **вида** весьма разнообразно. В экспрессивной разговорной речи виды могут выступать в значении друг друга – например, *Я не читал этой книги* – фактически: *я ее не прочел*, или: *Уж и слова не скажи!* (= невозможно сказать). Несвершенный вид вместо совершенного может быть не только смягчением приказания (*Уходите* вместо *Уйдите*), но и более величественным обращением, призывом: ***Вставайте***, *люди русские!* (В. Луговской), разрешением: *Зевс молвил людям: “Забирайте землю!”* (Ф. Шиллер; переводчик баллады «Раздел земли» Л. В. Гинзбург в романе «Разбилось лишь сердце мое» подробно рассказывает, как пришло к нему это *забирайте* – щедрый жест благосклонного к людям владыки).

3.5.3. Некоторые случаи глагольной аффиксации

Безусловную стилистическую значимость имеют случаи употребления глагольных форм с приставками и суффиксами – в равнении с нейтральными вариантами без этих аффиксов. Например: *Между тем огарок гас* и *Между тем огарок погасал* (Ф. М. Достоевский. *Скверный анекдот*). В последнем случае глагол означает, что огонек не просто постепенно слабел, а еле мерцал, и процесс его очень слабого горения затягивался – возможно, до невыносимости.

Есть специальные суффиксы и для современных разговорных форм совершенного вида, например, *-а-ну-*: *толкануть*, *махануть*, *сказануть*. Проиллюстрирую это цитатами из Р. Сенчина: *На семинаре обсуждение Татьяниной повести. Про девчонку-потаскушку, которая пришла к вере в Бога. Хорошо, что я не участвую, а то наверняка что-нибудь сказанул бы...* («Вперед и вверх на севших батарейках»). Интересно, что такие глаголы могут относиться не только к

человеческим действиям, которые осуждаются говорящим, но и к неприятным состояниям человека: *Весь скопившийся в нем за день алкоголь долбанул в голову («Минус»)* или даже природным явлениям: *Да, это редкость, чтобы в конце октября долбануло за двадцать («Минус»)*.

По-видимому, возвратные глаголы с этими суффиксами уже являются не разговорными, а просторечными: *Там декорации, говорят, шизануться можно; Мне б этот броневик с гринами и автоген, – его голос уже, как бред больного, – я бы, блин, не лоханулся. Зубами б разгрыз...* («Минус»; по поводу романа Чейза «Весь мир в кармане»).

Существует словообразовательный формант, специфичный и для несовершенного вида – суффикс *-и/ыва-*: *«Живали они и в Москве, живали по разным другим деревням и городам, даже за границей и, наконец, в Петербурге»* (Ф. М. Достоевский. *Подросток*); + чередование в корне – гласных: *Подолгу стаивал Васисуалий перед шкафом, переводя взоры с корешка на корешок* (И. А. Ильф, Е. П. Петров. *Золотой теленок*); *Надо помнить, что Москва-то и гарывала* (срав.: *горела* – А. Ф.) *не однажды* (В. Личутин. *Год девяносто третий*) или гласных и согласных: *ходить – хаживать: В те студенческие времена я хаживал в один литературный дом, где устраивались чтения стихов и рассказов* (Ф. Искандер. *Сандро из Чегема*) и даже в таком нетривиальном контексте: (...) *и до ремонта эта машина хаживала без греха* (Л. М. Леонов. *Дорога на океан*).

Иногда стилистически релевантно (значимо) наличие или отсутствие чередования *o//a* в корне: например, пушкинское *И не оспаривай глупца* – книжный вариант, в отличие от *оспаривай*. Хотя, впрочем, это может быть и нормой XIX в. Срав. с текстом Ф. М. Достоевского, где встречаются уже разные варианты (не обязательно именно глаголов): *По крайней мере те пункты, на которые опираются князя Сокольские, оспаривая завещание, получают сильную поддержку в этом письме; но там же: Эта Татьяна*

Павловна играла странную роль в то время, как я застал ее в Петербурге (...) Она прежде встречалась мне раза три-четыре в моей московской жизни и являлась бог знает откуда, по чьему-то поручению, всякий раз когда надо было меня где-нибудь устроить (Подросток). Зато А в корне, где явно должно быть О, – черта просторечная: Серег, слышь, научи, где ты бабки берешь на пропой? В месяц же получается, тыщи три ухлопываешь, не меньше. Мне бы так... (Р. Сенчин. Минус) – в отличие от ухлопываешь.

У Ф. М. Достоевского о той же Татьяне Павловне далее сказано: *Появившись, она проводила со мною весь тот день, ревизовала мое белье, платье, разъезжала со мной на Кузнецкий и в город, покупала мне необходимые вещи, устраивала, одним словом, всё мое приданое до последнего сундучка и перочинного ножика. Сейчас мы склонны говорить: ревизировала и т. п.*

Суффиксальные варианты *-изова-/-изирова-* в изначально двувидовых глаголах считается следствием так называемой «тенденции к аналитизму»: более короткий вариант связывается с совершенным видом, более длинный, «пространный» – с несовершенным. Получаем видовые пары *гармонизовать* (что сделать?) – *гармонизировать* (что делать?), *колонизовать* – *колонизировать*, *легализовать* – *легализировать*, *популяризовать* – *популяризировать*.

Впрочем, это лишь тенденция, а не норма. Многие люди, выбирая тот или иной вариант, не соотносят его с определенным видом. Для них, например, и *гармонизировать* – двувидовой глагол. Сами по себе все эти глаголы в любом варианте – из книжной речевой сферы. Но, вероятно, в более кратких глаголах этот книжный элемент сильнее за счет оттенка архаичности: *гармонизовать*, *колонизовать*, *легализовать*, *популяризовать*.

Невозможны варианты у глаголов *агонизировать*, *госпитализировать*, *иронизировать*, *латинизировать* (в разных значениях: *ассимилировать*, уподобляя чему-то латинскому, и

перегружать речь латинизмами), *механизировать*, *полемизировать*, *символизировать*.

3.5.4. *Переходность и возвратность*

Первая из этих категорий представляет интерес для стилистики прежде всего как солецизм, когда эта категория проявляется у заведомо непереходных глаголов. Смысл этого сдвига в подчеркивании разрыва между реальной причиной события и его официальным объяснением – последнее обычно бывает неумелым, и люди воспринимают его с откровенным сарказмом. В этом отношении традиционен оборот *Его ушли*, означающий, что некто ушел со своей должности не по доброй воле. Примеров много, приведу один них, наиболее поздний по времени: *Самого его “ушли” с партийной работы за развод, хотя в те времена на разводы ответработников, если совершались они тихо и по взаимному согласию, научились уже смотреть снисходительно* (Ю. Поляков. *Замыслил я побег...*). В таких формоупотреблениях содержится эвфемистический компонент, который – буквально по В. Б. Шкловскому – не скрывает, а подчеркивает «неприличный» смысл: неправдоподобие официальной версии события выражается через грамматическую некорректность глагольной переходности.

Возвратные глаголы типичны для научного и официально-делового ФС, причем не только в непосредственном значении, но и с пародийной целью. Например:

Запомнилось, что часто в договоре попадались слова “буде” и “поелику” и что каждый пункт начинался словами: “Автор не имеет права”.

Автор не имел права передавать свою пьесу в другой театр Москвы.

Автор не имел права передавать свою пьесу в какой-либо театр города Ленинграда.

Автор не имел права передавать свою пьесу ни в какой город РСФСР.

Автор не имел права передавать свою пьесу ни в какой город СССР.

Автор не имел права печатать свою пьесу.

Автор не имел права чего-то требовать от театра, а чего – я забыл (пункт 21-й).

Автор не имел права протестовать против чего-то, и чего – тоже не помню.

Один, впрочем, пункт нарушал единообразие этого документа – это был пункт 57-й. Он начинался словами: “Автор **обязуется**”. Согласно этому пункту, автор обязывался “безоговорочно и незамедлительно производить в своей пьесе поправки, изменения, добавления или сокращения, буде дирекция, или какие-либо комиссии, или учреждения, или организации, или корпорации, или отдельные лица, облеченные надлежащими на то полномочиями, потребуют таковых, – не требуя за сие никакого вознаграждения, кроме того, каковое указано в пункте 15-м”.

Обратив свое внимание на этот пункт, я увидел, что в нем после слов “вознаграждение” следовало пустое место.

М. А. Булгаков. Театральный роман

Привожу полный текст этого бесстыдного кабального договора затем, чтобы дать представление о стиле документа. Этот общий стиль бросает иной отсвет на вполне тривиальную формулировку *Автор обязуется*. Чрезмерная архаизация текста делает его бездушно-бюрократическим и бесчеловечным, и традиционный официально-деловой оборот в таком контексте приобретает издевательское звучание. Хотя этот оборот употребляется всего один раз, именно он вызывает возмущение у друга повествователя:

Друг мой прочитал договор и, к великому моему удивлению, рассердился на меня.

– Это что за филькина грамота? Вы что, голова садовая, подписываете? – спросил он меня.

– Вы в театральных делах ничего не понимаете, стало быть, и не говорите! – рассердился и я.

– Что такое? – “**обязуется**”, “**обязуется**”, а они обязуются хоть в чем-нибудь? (...) Это Нерон у них составляет договоры?²⁸⁰

В следующем тексте концентрация возвратных глаголов тоже высмеивает бюрократию:

До старшей бумажка дошла в обед.
Старшая **разошлась**,
Потерялся след (...)
Бумажка плыла, **шевелилась** еле.
Лениво **ворочались** машины валы.
В карманы **тыкалась**,
совалась в портфели,
на полку **ставилась**,
клалась в столы.

В. В. Маяковский. Бюрократиада

Возвратностью, связанной с канцелярским жаргоном, передается противоестественность происходящего – например, глагол *разошлась*, обладающий дистрибутивной семантикой, не может относиться к одному человеку, однако относится (в бюрократическом мире возможно еще не то: напротив, разрывание пополам – в «Прозаседавшихся»; кто знает, может, и здесь «старшая» разорвалась на несколько частей, которые удалились на все четыре стороны?). Особый эффект «обманутого ожидания» состоит в том, что глаголы *тыкалась* и *совалась* поначалу настраивают читателя на активный залог: бумага, подобно живому существу, судорожно ищет выхода, – однако следующие глаголы *ставилась* и *клалась* раскрывают подлинное значение залога – пассивное. В целом создается

²⁸⁰ Напоминаю, что у Булгакова изображение Нерона, любившего драматические представления, находится в «портретной галерее» сотрудников театра, так что император символически делается одним из них.

эстетическое впечатление мнимого, имитированного действия, которое на поверку оказывается бессмысленной манипуляцией.

К такому обыгрыванию возвратности близок следующий пример из *И. А. Ильфа* и *Е. П. Петрова*: *Сначала мы отвечали подробно, вдавались в детали, рассказывали даже о крупной ссоре, возникшей по следующему поводу: убить ли героя романа “12 стульев” Остапа Бендера или оставить в живых? Не забывали упомянуть о том, что участь героя решилась жребием. В сахарницу были положены две бумажки, на одной из которых дрожащей рукой был изображен череп и две куриные косточки. **Вынулся** череп – и через полчаса великого комбинатора не стало. Он был прирезан бритвой. Можно было написать как-нибудь по-другому – например: **был вынут** череп, этот вариант однозначен. Но авторы предпочли обыграть **амфиболию** (двусмысленность) возвратной формы *вынулся* – то ли пассивную, то ли активную. Этот вариант не исключает, что череп *сам* «вынулся». Активный залог означает каприз случая, пассивный – злой рок²⁸¹.*

К разговорным относятся глаголы: **косвенно-возвратные** (в значении «для себя»): *строиться*, то есть строить дом для своей семьи: *Поселок был невеликий. Назывался он нынче городом, но, как и в прежние времена, люди **строились** и жили в своих домах* (Б. Екимов. *Пастушья звезда*), *убираться* – убирать свой дом, *укладываться* – укладывать свои вещи и т. д.), **активно-безобъектные** (*бодаться, кусаться, лягаться*), а также глаголы, образованные от невозвратных и обладающие значением большей **интенсивности** действия (*стучаться, грозиться* и др.).

Однако их следует отличать от архаических вариантов – например:

[Горя добиться]

²⁸¹ Заметим, что это двусмысленное слово очень хорошо гармонирует с такой же двусмысленной участью самого героя: он был убит в одном романе, но воскрес в другом. Гениальные писатели гениальны и в деталях!

Вниманья лестного красы,
Гусар крутит свои усы,
Писатель чопорно **острится**,
[И оба правы].

Е. А. Боратынский. Бал

Едва ли это означает, что писатель не просто острит, а изощряется в островах; скорее, здесь действует грамматическая аналогия (срав.: *смеется*).

Иное дело – у *В. В. Маяковского*:

Эта тема придет,
позвонится с кухни

(«*Про это*»)

Вдруг – я
во всю светаю мочь –
и снова день **трзвонится**

(«*Необычайное приключение...*»)

В обоих случаях подразумевается громкий, энергичный звон.

По-видимому, в XIX в. возвратность / невозвратность связывались со смысловыми оттенками активности / пассивности, самостоятельности / несамостоятельности действия. Например, так различаются слова грянуть и грянуться. *Грянуть* может гром. Можно *грянуть*, т.е. запеть, песню. *Грянуться* – значит упасть. Конечно, человек падает сам, но под воздействием внешней силы, то есть фактически является объектом воздействия: *Дубровский, подошед к офицеру, приставил ему пистолет ко груди и выстрелил, офицер грянулся навзничь* (А. С. Пушкин. *Дубровский*); [*Все было бы спасено, если б у моего коня достало сил еще на десять минут!*] *Но вдруг поднимаясь из небольшого оврага, при выезде из гор, на крутом повороте, он грянулся о землю* (М. Ю. Лермонтов. *Герой нашего времени*). Здесь, конечно, проявляются и другие факторы: интенсивность (это стремительно и тяжелое падение), грамматическая аналогия (срав.: *повергнуться*).

Интересно, что в «*Тарасе Бульбе*» Н. В. Гоголь создает параллель между отцом и сыном не только на образном уровне (за

счет похожих сравнений), но и на грамматическом, благодаря возвратным формам глаголов: [*Бульба, как гигант какой-нибудь, отличался в общем хаосе (...)*] *Наконец, сабельные удары посыпались на него кучею; он **грянулся**, лишенный чувств; [Остап выносил терзания, как исполин, с невообразимую твердостью (...)] Лицо его не **дрогнулось**.* Здесь тоже имеет значение грамматическая аналогия (*не дрогнулось* – срав.: *не содрогнулось*), а вот семантика интенсивности присутствует только в первом примере: Тарас «*грянулся*» так сильно, что лишился чувств. Во втором случае, подразумевается противоположный смысл: в лице Остапа не было даже малейшего содрогания.

Наконец, возвратные варианты могут быть связаны с *неопределенностью* признака (*белеется* – смутно белеет).

Глаголы с постфиксом *-ся* и без него могут выражать различные стадии процесса. Например, у *Е. А. Боратынского* – в «*Эде*»:

Нам строго, строго не велят
Дружиться с вами,

то есть финнам с русскими. *Дружить* – значит постоянно быть в дружеских отношениях, *дружиться* – заводить такие отношения.

Архаическая форма *статься*, в отличие от *стать*, передает семантику пассивности, подчинения судьбе: (...) *ну, что бы с ней (Бэлой – А. Ф.) **сталось**, если б Григорий Александрович ее покинул?; Что **сталось** с старухой и с бедным слепым – не знаю. [Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности!..]* (*М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени*).

Возможен и другой архаический вариант возвратных глаголов (и глагольных форм): *-ся* вместо *-сь* преимущественно в текстах до XX в. – например:

Братья сеяли пшеницу
 Да возили в град-столицу
 (...)

И с набитою сумой
Возвращались домой.
В долгом времени аль вскоре
Приключилося им горе.

П. П. Ершов. Конек-Горбунок

или:

Суровый край, его красам,
Пугаяся, дивятся взоры...

Причем сразу же идет возвратный глагол с вариантом -сь:
На горы каменные там
Поверглись каменные горы.

Е. А. Боратынский. Эда

Здесь выбор *-ся* вместо *-сь* диктуется стихотворной ритмикой.

Для текстов XX в. вариант *-ся* архаичен и может использоваться для стилизации, когда речь идет о прошлом – например:

В глухие дни Бориса Годунова,
Во мгле Российской пасмурной страны,
Толпы людей **скитались** без крова
И по ночам всходило две луны.

К. Д. Бальмонт. В глухие дни

Е. Л. Шварц приводит, возможно, оригинальные примеры обыгрывания возвратности путем ее калькирования в речи иностранки – например:

Гувернантка. Если бы ты знать мог (...), что она (*Принцесса – А. Ф.*) со свинопасом **взаимно целовала себя!**

(«Голый король»)

Гувернантка-немка столь забавным образом переводит взаимно-возвратный глагол *целовалась*. Это яркий юмористический прием, подчеркивающий плоский педантизм этой наставницы.

В заглавии построенного на **астеизмах**, то есть иронических самоуничижениях, стихотворения *А. Вознесенского «Я обвиняюсь»*²⁸²,

²⁸² Вот текст этого стихотворения:
Вознесенский, агент ЦРУ,

возвратный глагол употреблен в двух смыслах: *я подвергаюсь обвинениям* и *я обвиняю себя*.

Можно сказать, что Вознесенский в этом заглавии совмещает два залога – пассивный и активный. Этот двойной смысл усиливается за счет интертекстуального соотнесения с заглавием памфлета “*Я обвиняю*” Э. Золя – якобы по контрасту с ним. **Астеистское** (саркастическое) «самообвинение» Вознесенского фактически совпадает со смыслом формулировки Золя: *я обвиняю вас* – но косвенно.

Наконец, возвратные глаголы бывают и окказиональными, как в стихотворении *М. И. Цветаевой* «*Станок*» из «пушкинского» цикла:

Пелось как – поется
И поныне – так.
Знаем, как “дается”!
Над тобой, “пустяк”,
Знаем – как **потелось**!
От тебя, мазок,
Знаю – как хотелось
В лес – на бал – в возок.
И как – спать хотелось!
Над цветком любви –
Знаю, как **скрипелось**
Негрскими зубьями!
Перья па востроты –
Знаю, как чинил!
Пальцы не просохли

притаившийся тихою сапой,
я преступную связь признаю
с Тухачевским, агентом гестапо.
Подхватив эстафету времен,
я на явку ходил к Мейерхольду,
вел меня по сибирскому холоду
Заболоцкий, японский шпион.
И сто тысяч агентов моих,
раскупив “Ахиллесово сердце”,
завербованы в единоверцы.
Есть конструктор ракет среди них.
Признаю и страшной аргумент –
прославлялся моей какофонией
в plombированном грозном вагоне
некто Ленин – “немецкий агент”.

От его чернил!
А зато – меж талых
Свеч, картежных сеч –
Знаю – как **стрясалось!**
От зеркал, от плеч
Голых, от бокалов
Битых на полу –
Знаю, как **бежалось**
К голому столу!

Цветаева здесь употребляет несколько обыкновенных возвратных глаголов (*поется, дается, хотелось*), а на их фоне создает по аналогии несколько индивидуально-авторских слов: *потелось, скрипелось, стрясалось, бежалось*. Все они выражают семантику пассивного залога, связанную с «упрощенным и превратным пониманием боговдохновенности как легкости, как дара, не требующего платы – труда (...) Серия узуальных и окказиональных форм грамматического пассива и безличных форм глаголов настойчиво выражает значение действий, которые происходят сами по себе, без действующего лица (...) Однако окказионально безличные глаголы становятся здесь аргументом в пользу противоположной точки зрения, поскольку их семантика указывает на высокую степень активности субъекта»²⁸³.

Категория **возвратности** может быть очень выразительной по контрасту с ее отсутствием:

Годунов

Великий царь...

Федор

Не вовремя ты вздумал

Перечить мне. От нынешнего дня

Я буду царь. Советы все и думы

Я слушать рад, но только **слушать** их –

Не слушаться

Федор

²⁸³ Зубова, Л. В. Язык поэзии Марины Цветаевой / Л. В. Зубова. – СПб., 1999. – С. 100-101.

Иван Петрович Шуйский;
Мне говорил не оставлять его!
(царевича Дмитрия – А. Ф.)
Что скажет он теперь? Ах, да бишь! Он
Уж ничего не скажет – он **удавлен!**

Годунов

Великий царь...

Федор

Ты, кажется, сказал:

Он **удавился?** Митя ж **закололся?**

Арина, а? Что если...

А. К. Толстой. Царь Федор Иванович

Во втором случае наличие/отсутствие возвратности связано соответственно с активным – пассивным залогом.

3.5.5. Категория лица

Категория **лица** в текстах тоже стилистически значима. Отметим, в частности, употребление форм второго лица вместо первого. Смысл этого приема прежде всего в «раздвоении» говорящего (пишущего) и в его самонаблюдении. Как правило, такие грамматические смещения единичны, однако в экспериментальной литературе так может быть написан большой текст – как, например, роман *Р. Киреева «Победитель»*.

Роман (или «антироман») М. Бютора «Изменение» написан в аналогичной форме, но ее функция более сложна. По-видимому, второе лицо выступает здесь в своем прямом значении: указывает на виртуального собеседника. «Нетрадиционной, необычной формой обращения от безымянного рассказчика ко второму лицу (“ты”) Бютор создает широко распространенный в «новом романе» кинематографический эффект присутствия неоспоримо реальных объектов. Словно бы кинокамера неотступно следует за этим “ты”, фиксируя каждое его движение, создавая наглядный образ внешнего и даже внутреннего мира героя, который не скрыт от всевидящего

киноглаза²⁸⁴. Однако этот мир оставляет странное впечатление зыбкости. Оно возникает потому, что Бютор, по его словам, изображал «пространство сознания»²⁸⁵.

Вот фрагмент статьи одного из лучших русских литературных критиков: *Прекрасен и громаден лес Л. Леонова, но с какой-то минуты (должно быть, после того, как, войдя в лесной овражек, мы почти кощунственно коснулись “лонца”, из которого вытекают воды, кормящие пол-России) начинаешь ощущать сначала томление, а потом и ясное желание противодействовать этой непрерывной возвышенности, этому “храмовничеству”; начинаешь тосковать по обыкновенному лесу, чувствуя, что тебя слишком глубоко завели в этот второй “лес”, в глубокомысленно-символический план всего сущего (М. А. Щеглов. “Русский лес” Леонида Леонова).*

В таких случаях второе лицо в роли первого придает тексту субъективный тон, искренность и, кроме того, данная форма, за счет несовершенного вида, обладает обобщенным значением: Щеглов уверен, что он не только в данный момент, но и всегда, когда ему захотелось бы перечитать роман, чувствовал бы то же самое и что это чувствовали бы и другие.

3.5.6. Причастия

В художественном тексте эти формы изображают следы, оставляемые действиями, процессами. Они создают повествование одновременно динамичное и яркое, особенно когда в общем контексте употребляются разные виды причастий. Они запечатлевают живой поток бытия – что-то происходит сейчас, что-то уже свершилось:

Лампы, **пылающие** в полночь, **безумеющая** бессонница штабов, Республика, **кричащая** в аппараты, гул сотысячных орд в степи; это

²⁸⁴ «Киноглаз» – слово великого советского режиссера-документалиста Дзиги Вертова.

²⁸⁵ Андреев, Л. Предисловие / Л. Андреев // Бютор М. Изменение и др. : романы. – М., 1983. – С. 9.

развернутый, но не **обрушенный** еще удар по скале, по последним армиям противника, **сброшенного** с материка на полуостров.

А. Малышкин. Падение Даира

Чудовище, **задушившее** Лаокоона с сыновьями, вот это уже ближе к моему воображению. Из этой, тупо **хлещущей** о берег материи может возникнуть, явиться какой-нибудь Ихтиозавр или Циклоп, то есть непременно нечто чудовищное по форме и нелепое по содержанию, поскольку нелепо само существование столь огромной однородной массы материи, **имитирующей** бытие, а в действительности имеющей быть всего лишь средой обитания для кого то, кто мог бы при других условиях быть чем то иным, возможно, лучшим.

Л. Бородин. Женщина в Море

Во втором случае автор сначала вспоминает мифологический образ далекого прошлого, затем сразу же вводит его в современность.

Страдательные причастия настоящего времени и обороты с ними характерны для научного стиля и, видимо, в большей степени, для официально-делового. Иногда они используются и в художественной литературе как стилизация особой речи – научно-бюрократической. Если это наука, то рутинная и нетворческая: *Наступили месяцы и годы **отсчитываемой** на счетчиках, точно **дозированной** и **распределяемой** действительности; история, заранее, почти астрономически, **вычисленная**, превратилась в своего рода естествознание (...)* (С. Кржижановский. Клуб убийц Букв).

Краткие страдательные причастия настоящего времени могут быть употребляемы в научных и деловых текстах, а также в пародиях на них (то есть в квазистилиях; о квазистилиях см.: ч. 1, лекция 3) – например:

Угрюмые и отчасти саркастические нравы с трудом уступали усилиям начальственной цивилизации, как ни старалась последняя внушить, что галдение и крамолы ни в каком случае не могут быть

терпимы в качестве “постоянных занятий”»; «(...) смело можно утверждать, что при блестящем мундире даже худосочные градоначальники – и те могут быть на службе **терпимы**»; «Дети, которые при рождении оказываются необещающими быть твердыми в бедствиях, умерщвляются; люди крайне престарелые и негодные для работ тоже могут быть **умерщвляемы**, но только в таком случае, если, по соображениям околоточных надзирателей, в общей экономии наличных сил города чувствуется излишек.

М. Е. Салтыков-Щедрин. История одного города

Краткие страдательные причастия прошедшего времени в составе именной части сказуемого типичны для официально-деловой речи.

Но есть у них и другие функции. Они могут стилизовать канцелярскую речь, особенно – XVIII в.: Беневоленский «*в 1811 году, за потворство Бонапарту, был призван к ответу и сослан в заключение*»; «(...) из экипажа выскочил Байбаков, а следом за ним в виду всей толпы оказался точь-в-точь такой же градоначальник, как и тот, который, за минуту перед этим, **был привезен** в телеге исправником!» (М. Е. Салтыков-Щедрин. *История одного города*).

Таких форм много в повести Ю. Н. Тынянова «*Подпоручик Киже*», переносящей нас в эпоху Павла I, с ее духом бюрократизма и шагистики: «*Когда поручик Киже вернулся из Сибири, о нём уже знали многие. Это был тот самый поручик, который крикнул “караул” под окном императора, был наказан и сослан в Сибирь, а потом помилован и сделан поручиком. Таковы были вполне определённые черты его жизни*»; «*Быстрая Нелидова была отставлена, и её место заняла пухлая Гагарина*»; «*Суворов (...) был потревожен в своём деревенском уединении*».

Кроме того, эта форма выражает оттенок категоричности:

Ленин – самое чистое деянье,
он не может быть замутнен.

Уберите Ленина с денег,

он – для сердца и для знамен.

А. А. Вознесенский

Причастия особенно выразительны в общем контексте с прилагательными, близкими к ним по строению, когда художественный текст колеблется между действием и признаком:

Сыплет звезды август **холодеющий**,
Небеса студены, ночи – сини.
Лунный камень, **млеющий, негреющий**
Проплывает облаком в пустыне.
О, любовь моя **незавершенная**,
В сердце **холодеющая** нежность!
Для кого душа моя **зажженная**
Падает звездой в безнадежность?

Н. В. Крандиевская

Холодеющий, млеющий, холодеющая – причастия, а *негреющий, незавершенная, зажженная* – отпричастные прилагательные. След действия в этих прилагательных заметен, но он растворен в признаке. *Негреющий* означает «не способный (потерявший способность) греть» (срав.: *негорючий* – не способный гореть), *незавершенная* по значению приближается к слову *несовершенная*, для адъектива *зажженная* важно, что душа горит, но не существенно, что ее *зажгли*.

Прилагательные – бывшие действительные причастия прошедшего времени с суффиксом *-л-* – сейчас выглядят архаично и даже претенциозно (например, *обезумелое руководство* у *А. Солженицына*), конечно, кроме слов широкого употребления: *загорелый, задубелый, заиндевелый, заледенелый, заплесневелый* и т. п. Для первой половины XX в. они были органичны. Интересно, что иногда они употребляются в общем контексте с прилагательными, образованными путем конверсии от причастий того же типа, но с суффиксом *-ви-*:

На дворе, на куртинах у этого дома вместо цветов и сирени
выросли березы, ныне, в осеннем дне, **облетевшие**, мокрые,
пониклые.

(Б. Пильняк. *Повесть непогашенной луны*)

Клен ты мой **опавший**, клен **заледенелый!**

С. А. Есенин

А девушка с лицом **заиндевелым**,
упрямо стиснув **почерневший** рот,
завернутое в одеяло тело
на Охтенское кладбище везет.

О. Ф. Берггольц. *Ленинградский дневник*

В данных контекстах все выделенные слова являются именно прилагательными, но в адъективах с суффиксом *-ви-* еще сохраняется оттенок процессуальности (точнее, это следы завершившихся процессов). В словах с суффиксом *-л-* преобладает семантика признака. Процессуальность для них не актуальна. Срав.: *заиндевелое* лицо – холодное, белое, покрытое инеем; *почерневший* рот – постепенно ставший черным вследствие долгих страданий.

М. М. Бахтин в Предисловии к «Воскресению» Л. Н. Толстого блестяще комментирует художественную и даже идеологическую функции причастий и адъективов в одном из наиболее важных фрагментов этого текста: «Пробуждение “соблазнителя” в комфортабельной спальне на удобной постели прямо противопоставляется здесь тюремному утру Масловой и ее тяжелой дороге в суд. Этим сразу дается тенденциозное направление всему изображению и определяется выбор каждой подробности, каждого эпитета: все они должны служить этому обличающему противопоставлению. Эпитеты к постели: высокая, пружинная, с пуховым тюфяком; эпитеты к рубашке: голландская, чистая, с *заутюженными* складочками на груди (сколько чужого труда!) – всецело подчинены обнаженно подчеркнутой социально-

идеологической функции. Они, собственно, не изображают, а обличают.

И все дальнейшее изображение построено так же. Например: Нехлюдов моет холодной водой свое “мускулистое, обложившееся жиром белое тело”; надевает “чистое *выглаженное* белье, как зеркало *вычищенные* ботинки” и т. д. Повсюду тщательно подчеркивается та масса чужого труда, которую поглощает каждая мелочь этого комфорта, подчеркивается словами – “*приготовлено*”, “*вычищено*”: “*приготовлен* был душ”, “*вычищенное* и *приготовленное* на стуле платье”, “*натертый* вчера тремя мужиками паркет” и т. п. Нехлюдов точно одевается в этот чужой затраченный на него труд, вся обстановка его пропитана этим чужим трудом.

Стилистический анализ таким образом обнаруживает повсюду нарочитую подчеркнутую тенденциозность стиля. Стилеобразующее значение идеологического тезиса ясно. Он определяет и все построение романа. Вспомним, как тезис о недопустимости суда человека над человеком определял все приемы изображения судебного заседания. Картина суда, картина богослужения и другие построены как художественные доказательства определенных положений автора. Каждая деталь в них подчинена этому назначению служить доказательством тезиса»²⁸⁶. В выделенных мною отглагольных словах существенна семантика и признака, и действия, которое в этом признаке «дремлет». Вместе эти признаки олицетворяют труд, затраченный слугами ради прихотей Нехлюдова, который, по остроумному замечанию Бахтина, в этот труд «одевается».

В заключение затронем еще один интересный вопрос. Со школьных времен мы привыкли к тому, что причастия бывают настоящего и прошедшего времен, но не будущего. Хотя уже студенты филологического факультета могут знать, что в «Грамматике» Мелетия Смотрицкого (1618) отмечены причастия

²⁸⁶ Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М., 1986. – С. 116.

будущего времени – действительные (*прочтущий, сотворящий*) и страдательные (*прочтомый, сотворимый*). Добавлю, что само слово *будущее* – по происхождению не что иное, как действительное причастие будущего времени.

М. Н. Эпштейн полагает, что такие словоформы вполне возможны, поскольку не противоречат системе русского языка и выражают значения, свойственные только им²⁸⁷: *прочтущий* – тот, который что-то прочтет; *прочтомый* – тот, который будет прочтен.

М. Н. Эпштейн приводит примеры причастий будущего времени, реально существующие в текстах:

а) **действительные:** *Буде окажется в их губернии какой подозрительный человек, не предъявляющий никаких свидетельств и папшпортов, то задержать его немедленно (Н. В. Гоголь); При этих словах Калиновичу невольно вспомнилась Настенька, обреченная жить в глуши и во всю жизнь, может быть, не увидящая ни балов, ни театров (А. Ф. Писемский); Я мог бы привести здесь сотни отрывков из книг Грина, взволнующих каждого, не потерявшего способности волноваться перед зрелищем прекрасного, но читатель найдет их сам (К. Г. Паустовский); Но ведь во многих местах фольклор уже не сохраняется; разве где он попал в недвижимые отделы музейные и лишь случайно на него наткнется музыкант или писатель, пожелавший оживить эти пергаменты и свитки (Н. Рерих);*

б) **страдательные:**

Всё прекрасно в божьем мире:

Сотворимый мир в нём скрыт

И. П. Ключников

Это – опыт, всецело взаимостный, междусубъектный, общий тому, кто устремился его обрести, с другими, творчески наследуемый и наследующе-**сотворимый** вместе с ними (*Г. П. Батищев*).

²⁸⁷ Эпштейн, М. Н. Есть ли будущее у причастий будущего времени? / М. Н. Эпштейн // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия : материалы международной научной конференции (Институт русского языка им. В. В. Виноградов РАН, Москва, 24-28 мая 2007 г.) / под ред. Н. А. Фатеевой. – М. : Институт русского языка РАН, 2007.

Скажу сразу, что последние примеры страдательного причастия весьма проблематичны. В том, что это причастие, а не прилагательное с семантикой возможности, сомневаться не приходится. Но причастие ли это будущего времени? Ведь по контексту видно, что оно фактически означает: *сотворяемый* (см. у Г. П. Батищева: опыт *творчески наследуемый* и *наследующе-сотворимый вместе с ними*, то есть одновременно; этот опыт в одно и то же время наследуется и творчески преобразуется).

Пример из стихотворения И. П. Клюшникова сложнее. Значит ли, что *сотворимый мир* – тот, который *будет* сотворен, гармонично-прекрасный и разумный мир будущего? Это возможно, если автор – гегельянец. Но вероятна и другая интерпретация: это идеальный мир, который уже *был* сотворен в воображении Всевышнего и который потенциально содержится в мире земном. Не исключено, что в этом причастии потенциально содержатся все времена: подразумевается проект идеального мира, уже созданный в некоем условном прошлом (для Бога вообще не существует времен), скрывающийся в современном земном мире и полностью осуществимый в будущем. Но к возможности страдательных причастий будущего времени мы еще вернемся.

Отметим еще один важный нюанс. М. Н. Эпштейн отбирает весьма специфические тексты – принадлежащие писателям прошлого, церковникам или религиозным мыслителям (которые вообще изъясняются, мягко говоря, не очень традиционно – возьмем хотя бы цитату из Г. П. Батищева), откровенным экспериментаторам. М. Н. Эпштейн ссылается, в частности, на имажинистский манифест В. Шершеневича 1920 г.: «*Необходимо, наконец, создать причастие будущего по принципу: **придущий, увидящий, прошумящий**. “Мое фамилие прошумящий веками” – вот образец аграмматической фразы подлинно поэтической речи*». По поводу этого «образца подлинно поэтической речи» я позволю себе вопрос: а это поэзия? Что, если это проза, да и дурная? То есть дурная во всех смыслах: не только плохая, но и глупая, даже безумная.

Кроме того, М. Н. Эпштейн, обнаруживает искомые им формы в источниках, весьма далеких от образцовой речи – газетных, канцелярских, разговорных текстах, порою даже научных (*Актеру, опоздающему на репетицию, придется объясняться с директором театра; Современная наука ждет нового Эйнштейна, открывающего единый закон всех четырех физических взаимодействий* и др.). Задаю тот же вопрос: что, если это не свободное языковое творчество масс, а элементарная безграмотность? Не секрет, что в наше время даже научные работники часто бывают малограмотны, не говоря уже о репортерах и бюрократах.

Причастия будущего времени стилистически значимы, по крайней мере, еще по двум причинам – как причастия, то есть книжные формы, и как словоформы, не соответствующие нормам литературного языка, хотя распространенные в реальной речи.

Словоформы с суффиксом *-им-*, образуемые от глаголов совершенного вида и существующие в литературном русском языке (*допустимый, достижимый, выполнимый, преодолимый* и др.), квалифицируются не как причастия, а как прилагательные с семантикой принципиальной возможности. *Допустимый* – тот который может быть допущен (срав. с англ. *admissible*), а не будет допущен, и т. п. Еще более показательны то, в их отрицательных вариантах *не* пишется слитно: *недопустимый, недостижимый, невыполнимый, непреодолимый*, а также *непобедимый*.

Замечу, однако, что *не* может писаться и раздельно: *ни при каких условиях не допустимый, никогда не достижимый* и даже *никем не победимая* (страна) и т. п. Эти адъективы ведут себя аналогично причастиям, но не становятся ими – это просто отрицание возможности: не может быть допущен, достигнут, выполнен и т. д.

Обращу внимание на еще одну деталь: суффикс *-им-* в значении возможности – это *не причастный* суффикс *-им-*, а *омонимичный* ему. То есть, попросту, это *другой* суффикс. Причастия с суффиксом *-им-* образуются от глаголов II спряжения, а прилагательные с семантикой возможности – с суффиксом *-им-* от *любых* глаголов, например, I

спряжения: *достигнуть* – *достижимый*, *преодолеть* – *преодолимый* и т. д. Но адъективов такого типа с суффиксом *-ем-* не бывает.

М. Н. Эпштейн пытается восполнить этот пробел, предлагая словоформы *сделаемый*, *испытанный*, *прочитанный* и др., то есть его сделают, испытают, прочитают и т. д. Я не вижу веских причин – ни смысловых, ни конструктивных, по которым в языке не может быть таких вариантов.

3.5.7. Деепричастия

Начнем с того, что деепричастия образуются далеко не от всех глаголов, хотя, принципе, система языка этого не запрещает. Ограничения обычно связаны с классами глаголов, чередованиями, возникающими в основе при образовании словоформ (*беречь*, *жечь*, *мазать*, *писать*, *плясать*, *пахать* и т. п.), иногда из-за потенциальной омонимии (вернее, омоформии): деепричастие *ржа* и существительное *ржа* (то есть ржавчина), деепричастие *хотя* и союз *хотя*. В художественной литературе иногда встречаются такие редкие деепричастия. В академической «Грамматике» приводятся некоторые примеры: «*бережа прически и платья*», «*зажжа свечку*» (Л. Н. Толстой), «*жжя, а не согревая*», «*в гроб пойдет пляша*» (М. И. Цветаева)²⁸⁸. Добавлю еще примеры – из Н. Эрдмана: *Раиса Филипповна начинает ржать* (над анекдотом) (...) **Раиса Филипповна (ржа)**. *Я сейчас так рельефно себе представляю. Ну?* («*Самоубийца*»); из И. А. Крылова: *делу дать хотя законный вид и толк* («*Волк и Ягненок*»).

Аккумуляция в художественном тексте **деепричастий** делает повествование динамичным (усиливает действие), а изображение – «объемным» и подробным:

В глухие дни Бориса Годунова,
Во мгле Российской пасмурной страны,
Толпы людей скитались без крова

²⁸⁸ См.: Русская грамматика. – М., 1982. – Т. I. – С. 673.

И по ночам всходило две луны.
Два солнца по утрам светило с неба,
С свирепостью на дольный мир **смотря**.
И вопль протяжный: “Хлеба! Хлеба! Хлеба!”
Из тьмы лесов стремился до царя.
На улицах иссохшие скелеты
Щипали жадно чахлую траву,
Как скот – озверены и неодеты,
И сны осуществлялись наяву.
Гроба, отяжелевшие от гнили,
Живым давали смрадный адский хлеб,
Во рту у мертвых сено находили,
И каждый дом был сумрачный вертеп.
От бурь и вихрей башни низвергались,
И небеса, **таясь** меж туч тройных,
Внезапно красным светом озарялись,
Являя битву воинств неземных.
Невиданные птицы прилетали,
Орлы парили с криком над Москвой,
На перекрестках, молча, старцы ждали,
Качая поседевшей головой.
Среди людей блуждали смерть и злоба,
Узрев комету, дрогнула земля.
И в эти дни Димитрий встал из гроба,
В Отрепьева свой дух **переселя**.

К. Д. Бальмонт. В глухие дни

В этом стихотворении прошлое оживает, обрастает подробностями, увеличивается, как снежный ком, и «накатывается» на читателя неминуемой катастрофой.

Деепричастия конкретизируют повествование, вносят в него живописные детали:

Из-за туч вышла луна и, **улыбаясь**, поплыла по небу.

“Ммм-у!..” – вздохнула корова за рекой. Залаяла собака, и сорок лунных зайцев побежали по дорожке. Над рекой поднялся туман, и грустная белая лошадь утонула в нем по грудь, и теперь казалось –

большая белая утка плывет в тумане и, **отфыркиваясь**, опускает в него голову.

С. Козлов. Ежик в тумане

Деепричастия имеют прямое отношение к категории **таксиса**, которая «характеризует сообщаемый факт по отношению к другому сообщаемому факту и безотносительно к факту сообщения»²⁸⁹ – чаще всего порядок следования фактов и причинно-следственные отношения между ними. Таксис может обладать разнообразными стилистическими коннотациями, например:

[Е]жели градоначальник, **выйдя** из своей квартиры, прямо начнет палить, то он достигнет лишь того, что перепалит всех обывателей и, как древний Марий, останется на развалинах один с письмоводителем. Таким образом, **употребив** первоначально меру кротости, градоначальник должен прилежно смотреть, оказала ли она надлежащий плод, и когда убедится, что оказала, то может уйти домой (...) Но если и затем толпа будет продолжать упорствовать, то надлежит: **набежав** с размаху, вырвать из оной одного или двух человек, под наименованием зачинщиков, и, **отступя** от бунтовщиков на некоторое расстояние, немедленно распорядиться. Если же и сего недостаточно, то надлежит: **отделив** из толпы десятых и **признав** их состоящими на правах зачинщиков, распорядиться подобно как с первыми. По большей части, сих мероприятий (особенно если они употреблены благовременно и быстро) бывает достаточно; однако может случиться и так, что толпа, как бы **окоченев** в своей грубости и закоренелости, коснеет в ожесточении. Тогда надлежит палить.

М. Е. Салтыков-Щедрин. История одного города

Здесь аккумуляция деепричастий и деепричастных оборотов передает бюрократическую манеру речи – стремление внести в жизнь автоматизм, расписать все ее возможные проявления по распорядку.

²⁸⁹ Якобсон, Р. О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол / Р. О. Якобсон // Принципы типологического анализа языков различного строя. – М., 1972. – С. 101.

В данном случае бюрократизируется процесс подавления и умерщвления людей, что делает текст особенно абсурдным.

Варианты невозвратных деепричастий с суффиксом *-вши-* считаются разговорными, но в XIX в. они, по-видимому, так не воспринимались

– в поэзии:

[Там дол очей не веселит;
Гранитной лавой он облит;]
Главу **одевши** в мох печальный,
Огромным сторожем стоит
На нем гранит пирамидальный.

Е. А. Боратынский. Эда

– в прозе: **Выпивши** положенное число стаканов нарзана, пройдясь раз десять по длинной липовой аллее, я встретил мужа Веры, который только что приехал из Пятигорска (М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени); **Собравши** остаток сил своих и воспользовавшись первой минутой полной трезвости моего ума, я написал духовное завещание; **Оставивши** все прочее в сторону, посмотрим на нашу Россию, и в особенности на то, что у нас так часто перед глазами, – на множество всякого рода злоупотреблений и мн. др. (Н. В. Гоголь. Выбранные места из переписки с друзьями). Ни «журнал Печорина», ни письма Гоголя к разговорной речи не относятся.

Распространенные в XIX в. формы деепричастий совершенного вида на *-я-сь* (которым сейчас соответствует *-вши-сь*) ныне воспринимаются как архаические:

(...) Как она любила!
Как нежно **преклонясь** ко мне
Она в пустынной тишине
Часы ночные проводила!

Алеко спит: в его уме
Виденье смутное играет;

Он с криком **пробудясь** во тьме,
Ревниво руку простирает.

А. С. Пушкин. Цыганы

Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь **остервенясь**,
На город кинулась.

А. С. Пушкин. Медный всадник

Я остановился, запыхавшись, на краю горы и, **прислонясь** к углу домика, стал рассматривать окрестность; **Возвратясь** домой, я сел верхом и поскакал в степь; **Спустясь** в один из таких оврагов, называемых на здешнем наречии балками, я остановился, чтоб напоить лошадь.

М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени

Такие формы встречаются и в более поздние времена, что знаменательно – у *В. В. Маяковского*:

Городов вавилонские башни,
возгордясь, возносим снова.

(«Облако в штанах»)

Но странная от солнца ясь
струилась, –
и степенность
забыв,
сiju, **разговорясь**
с светилом постепенно;
(...)
На ты
мы с ним, совсем **освоюсь**.

(«Необычайное приключение...»)

И у других писателей – значительно позже: *Люся пригласила Аркашу, не спросясь у матери (Л. Кассиль. Кондуит и Швамбрания); В большой, светлой комнате сидят миловидные девушки, наклонясь над ниспадающими волнами шелка; Облокотясь на стол против Коли и глядя, как он ест, она только что собралась рассказать ему про свое выступление (Л. Чуковская, Софья Петровна); Автомобиль стоял,*

вздыбьясь, как конь на триумфальной арке (Ю. Домбровский. Обезьяна приходит за своим черепом); Он сидел блаженно и покойно, разбросав ноги, привалясь к рюкзаку (...) (Ю. Казаков. «Вон бежит собака!»); *У станции Лиля, становясь на цыпочки и обсыпаясь снегом, срывает веточку сосны и сует в карман (Ю. Казаков. Голубое и зеленое).*

Невозвратные деепричастия с тем же суффиксом, вероятно, более архаичны:

Случайно вас когда-то **встретя**,
В вас искру нежности **заметя**,
Я ей поверить не посмел.
(...)
Траги-нервических явлений,
Девичьих обмороков, слез
Давно терпеть не мог Евгений:
Довольно их он перенес.
Чудак, попав на пир огромный,
Уж был сердит. Но, девы томной
Заметя трепетный порыв,
С досады взоры опустив,
Надулся он и, негодуя,
Поклялся Ленского взбесить
И уж порядком отомстить.
Теперь, заране торжествуя,
Он стал чертить в душе своей
Карикатуры всех гостей.

А. С. Пушкин. Евгений Онегин

Этот текст насыщен деепричастиями, но в данном случае важно, что здесь употреблены грамматически аналогичные формы совершенного вида *заметя* и *опустив*. Могло быть и наоборот: *заметив* и *опустя* (по смыслу они взаимозаменяемы), но Пушкин предпочел первые варианты по фонетическим причинам – для благозвучия и рифмы.

Отметим еще одну устаревшую форму совершенного вида: *Пришед во флигель, учитель засветил свечу; Дубровский, подошед к*

офицеру, приставил ему пистолет ко груди и выстрелил (А. С. Пушкин. Дубровский).

Но у Б. Ахмадулиной встречается такой же архаизм, стилистически соответствующий теме:

Вдруг спросите: а не с ума ль сошед,
задумал некто излагать сюжет,
что и невежде в малолетства ведом?

(«Ромео и Джульетта»)

По-видимому, выразительностью обладает употребление в общем контексте однотипных грамматических форм, относящихся к разным частям речи – например: *Спал, свесив голову. Сидя* (В. Маканин. Андеграунд). *Свесив* – деепричастие, а *сидя* – наречие. Первое слово обладает более конкретным смыслом, а второе – более общим. Понять грамматическую разницу между этими словоформами труднее из-за парцелляции, то есть дробления фразы.

Глаголы и глагольные формы передают семантику процессуальности и, таким образом, вводят в текст категорию *времени*. В русском языке парадигма времен значительно проще, чем в большинстве индоевропейских языков (включая старославянский и древнерусский), поэтому они становятся семантически очень весомыми. Для них характерна высокая смысловая плотность. Сравнительно небольшое количество глагольных словоформ передает тончайшие оттенки времени и модальности – то есть отношения к содержанию текста.

3.6. Наречия²⁹⁰

Наиболее типичная функция наречий – характеристика через действие, а чаще – через поведение. Обычно так описываются необыкновенные люди: *Меня заинтересовал этот человек. Что-то в нем было особенное, оригинальное. Говорил он просто, тихо, держал себя скромно, не заискивающе* (В. К. Арсеньев. Дерсу Узала); *Вид у него был жалкий, измученный, однако держался он независимо, говорил же со мной уверенно и даже властно: он не просил, а требовал* (В. О. Богомолов. Иван).

Стилистическая значимость наречий во многом определяется тем, с какими частями речи они сочетаются. По мнению О. Есперсена, «[к]огда от глагола или прилагательного образуется существительное, определяющее слово как бы поднимается на более высокую ступень и из третичного слова становится вторичным; где возможно, это выражается в употреблении формы прилагательного вместо формы наречия»²⁹¹:

<i>абсолютно новый</i>	<i>абсолютная новизна</i>
<i>совершенно темный</i>	<i>совершенная темнота</i>
<i>описывает точно</i>	<i>точное описание</i>
<i>твердо верю</i>	<i>моя твердая вера</i>
<i>судит строго</i>	<i>строгий судья</i>
<i>читает внимательно</i>	<i>внимательный читатель</i>

В устойчивых комбинациях с другими частями речи наречия могут обладать когерентной (текстообразующей) функцией. Например, в сочетании с глаголами они создают предикативную линию связности текста²⁹².

²⁹⁰ См. содержательную работу на эту тему: Ившина, Т. П. Реализация эстетических возможностей наречия в художественном тексте : дисс. ... канд. филол. наук / Т. П. Ившина. – Ижевск, 2002.

²⁹¹ Есперсен, О. Философия грамматики / О. Есперсен. – М., 1958.

²⁹² Подробнее см.: Очерки по лингвистике текста / О.И. Реутова и др. - Пятигорск, 2001. – Гл. 2. Там же детально рассматриваются функции различных типов наречий в зависимости от семантики и положения в тексте (наречий препозитивных и модусных).

Теперь обратимся к собственно стилистическим аспектам наречий.

Прежде всего, разумеется, важна их семантика, особенно когда она обыгрывается так остроумно – через повторение и контраст, – как это делают *И. А. Ильф* и *Е. П. Петров*:

То, что он сочинил, может быть названо бредом сивой кобылы. Но это не смущает сочинителя.

Он **грубо** предлагает издательству заключить с ним договор. Издательство **грубо** отказывает. Тогда он **грубо** спрашивает, не нужна ли издательству бумага по блату. Издательство **застенчиво** отвечает, что, конечно, нужна. Тогда он **вежливо** спрашивает, не примет ли издательство его книгу. Издательство **грубо** отвечает, что, конечно, примет.

(«*Любовь должна быть обоюдной*»)

«Имеется определенная зависимость между стилистической окраской наречий и тем разрядом по значению, к которому это наречие относится. Так, большинство обстоятельственных наречий, выполняющих функцию наименования места, времени и т.п., относится к нейтральным: *вчера, сегодня, умышленно*. Если же обстоятельственное значение совмещается с оценочный то обстоятельственные наречия получают стилистическую окраску разговорной (*сдуру, спьяна, вечером*) или книжной речи (*искони, издавна, ввысь*)»²⁹³.

Следует сказать, что люди из «простого народа» проявляют иногда обостренную стилистическую чуткость, обращая внимание на нюансы, которые вряд ли заметил бы носитель литературной речи. Интереснейший пример находим у *М. А. Шолохова* в «*Тихом Доне*», где Аксинья, брошенная Григорием, пытается выведать сведения о нем у своего земляка – Емельяна:

²⁹³ Стилистика русского языка / под ред. Н. М. Шанского. – Л., 1989. – С. 118.

– Я не про то... Постарел аль нет?

– А чума его знает: может, и постарел трошки. Жена двойню родила, – значит, не дюже постарел.

– Холодно здесь... – подрожав плечами, сказала Аксинья и вышла.

Эта фраза вызывают у Емельяна взрыв ярости. Он даже называет Аксинью «гнидой»: – *Давно ли в чириках по хутору бегала, а теперя уж не скажет “тут”, а “здесь”... Вредные мне такие бабы. Я бы их, стервов...* – и т. д.

Впрочем, следует учесть, что между этими словами есть и семантические различия: синонимичные наречные образования в ряде случаев позволяют наблюдать отношения, постепенно стирающиеся по мере приближения к нашему времени. По большей части они не имеют особого значения ввиду их возможной ограниченности в рамках определенных стилистических условий. Так, наречия *здесь* и *тут*, из которых последнее признается в наше время разговорным, четко различаются в нашем материале характером раскрывающего их значение контекста: *здесь*, как правило, употребляется применительно к определенным моментам авторского повествования, *тут* – к фактам прошлого, о которых идет речь, где с современной точки зрения было бы уместно все то же *здесь*: нет нужды здесь говорить о вражде сего Императора с Турками и Персианами, потому что тут не входило мореходство (II, 169). Примеры: не бесприлично рассмотреть здесь разные толки (I, 6), не входя в леточислительное разбирательство, до нашего здесь слова не принадлежащее (I, 75), для лучшей связи и порядка истории надлежит включить здесь случившееся при владении Кира (I, 78), того ради намерен я сказанное ими здесь поместить (I, 92), он был отец Константина великого, о коем тотчас здесь будем говорить (II, 82), мне здесь надлежит говорить (там же), можно дать здесь некоторое сведение (II, 84), я не стану здесь распространяться (II, 162), мы поместим здесь... название всех кораблей (VII, 2), мы здесь подробно опишем (VII, 17), по милостивому поступку, который мы

здесь поместим (VII, 239) и т. д., но – Демосфен... тут узнал, что двадцать пять Коринфских судов стоят в проходах (I, 120), он находился тут несколько времени (I, 178), не нашел тут неприятелей, с которыми искал сразиться (I, 182), учинив славную тут переправу (II, 17), тут услышал уже о его смерти (II, 23), ветры не позволили ему тут остаться (VII, 88), невозможно было тут держаться (VII, 205) и т. д.»²⁹⁴. Примеры взяты из различных текстов – древнерусских и более поздних.

Основное стилистическое значение наречий, по-видимому, состоит в их почти полной неизменяемости, в силу которой они стабилизируют, интенсифицируют семантику распространяемых ими слов. Сама непроцессуальность признака действия в наречии, грамматическая неизменяемость наречия служат основой этого эффекта: совпадая с наречием, изменяемые части речи – прежде всего существительные и прилагательные – застывают в определенной форме, наречие «останавливает» процесс их варьирования и подает их крупным планом, «сгущая» их лексическое значение.

Наречия сравнения и уподобления имеют синонимы – сравнительные обороты: *по-дружески – как друг, по-детски – как дитя*. Сравнительные обороты отличаются от наречий большей книжностью²⁹⁵. Такие наречия обладают оттенком качественности (по аналогии с качественными прилагательными), в окказиональных контекстах могут приобретать коннотацию степени: ***Очень по-женски*** лишенная всякого чутья и вкуса к поэзии, Аня была поэтически зряча в живой жизни (С. Гандлевский. НРЗБ).

Наречия *сейчас, сию минуту* и *сию секунду* употребляются преимущественно в диалогическом режиме. Они соотносятся с единичным действием, которое должно быть выполнено в ближайшем будущем. Временным ориентиром для него служит время речи, которое в случае *сейчас* и *сию минуту* представляет собой

²⁹⁴ См.: Марков, В. М. Очерки по истории русского литературного языка первой четверти XIX века [Электронный ресурс] / В. М. Марков. – Режим доступа : <http://kazanlinguist.narod.ru>.

²⁹⁵ Стилистика русского языка / под ред. Н. М. Шанского. – л., 1989. – с. 119.

несколько больший по протяженности промежуток времени, чем в случае *сию секунду*. Ср. *Она только изредка входила, вынимала что-то из ящичков туалета, шепотом говорила мне: “Спи, спи, я сейчас приду”, – и снова уходила (И. Бунин); – Наташа, милая, простите, что так поздно, но вы нужны мне сию минуту (А. Вампилов); Филипп Филиппович еще более побледнел, к старухе подошел вплотную и шепнул удушливо: – Сию секунду из кухни вон! (М. Булгаков)*²⁹⁶.

Наречия, как и другие слова, увеличивают свою экспрессивность в ряду однородных членов: *Было холодно, глухо и печально (Л. М. Леонов. Дорога на океан);* особенно в структуре **изоколона** – у *И. Северянина: И было холодно, и было тундрово, и было северно.*

Стилистически дифференцированы формы сравнительной и превосходной степени качественных наречий. Сложная форма превосходной степени со словом *наиболее* используется, главным образом, в научной и публицистической речи. Например: *Наиболее интересно этот вопрос освещен в работах отечественных исследователей*²⁹⁷.

Для стилистической оценки наречий имеют значение коммуникативные условия их употребления – например, в контексте диалога: «В повествовании и в диалоге может происходить “нанизывание” нескольких наречий (...) С каждым новым наречием возрастает быстрота наступления события или совершения действия, ср. *Всякий посетитель ... сразу же соображал, насколько хорошо живетя счастливым – членам “МАССОЛИТа”, и черная зависть начинала немедленно терзать его (М. Булгаков); – Я хочу, чтобы мне сейчас же, сию секунду, вернули моего любовника, мастера, – сказала*

²⁹⁶ Панова, Л. Г. Наречия группы «сразу...немедленно...сию секунду» в нарративном и диалогическом режимах [Электронный ресурс] / Л. Г. Панова. – Режим доступа : <http://www.dialog-21.ru>.

²⁹⁷ Стилистика русского языка / под ред. Н. М. Шанского. – Л., 1989. – С. 119.

Маргарита, и лицо ее исказилось судорогой (М. Булгаков). Я собираю вещи, сейчас, сию минуту, немедленно (А. Вампилов)»²⁹⁸.

Однако наречия (и категории состояния) уничтожают элементы действия, процессуальности там, где оно ослаблено в глаголах. В следующем тексте, который посвящен метаморфозе, то есть предполагает динамическое развитие ситуации:

Я оставила у эскимосской юрты
Пегого оленя, – он глядел **умно**.
А я достала фрукты
И стала пить вино.
И в тундре – вы понимаете? – стало **южно...**
В щелчках мороза – дробь кастаньет...
И захохотала я **жемчужно**,
Наведя на эскимоса свой лорнет.

И. Северянин. Юг на севере

реальной динамики нет. Это описание только живописно и очень статично.

Категории состояния обладают *экспериенциальной семантикой*, обозначающей внутренние состояния человека. Они служат «наиболее иконичным способом выражения «безлично-пассивного», обусловленного состояния – отношения. Для такого отношения важна определенная направленность – от мира к человеку. Отношения, имеющие противоположное направление, – от человека к миру (то есть к другому человеку, к ситуации), срав. *злиться (на), презирать, сердиться* и т. п., – даже если они имеют причину, не могут принимать форму категорий состояния: **Мне презрительно! *Мне сердито»²⁹⁹.*

Наречия и адвербативы могут играть роль стержневых средств диалога:

²⁹⁸ Панова Л. Г. Наречия группы «сразу...немедленно...сию секунду» в нарративном и диалогическом режимах [Электронный ресурс] / Л. Г. Панова. – [http:// www.dialog-21.ru](http://www.dialog-21.ru).

²⁹⁹ Кустова, Г. И. О типах производных значений слов с экспериенциальной семантикой / Г. И. Кустова // Вопросы языкознания. – 2002. – № 2. – С. 25.

– Конечно, **смешно**, Егор Егорович, что мы с вами, глубоко штатские люди, думаем разрушить военного министра.

– Ореол войны **несомненно** поднимает его в глазах Сусанны, Матвей Иванович.

– **Гигантски**, Егор Егорович.

– И этот же ореол войны задушил военную прессу.

– **Несомненно!**

– Оскорбления военного министра нам припаяют как оскорбление государства.

– **Всенепрременнейше!** – радостно воскликнул доктор.

Вс. Вяч. Иванов. У.

Наречия со значением степени могут иметь смысл **литоты** или **гиперболы**: *Я – частица воды океанской, Я – капельно мал, и Я – океански велик* (М. М. Пришвин. *Мирская чаша*).

В стилистическом отношении наречия аналогичны прилагательным, то есть они а) передают семантику признака; б) отличаются повышенной экспрессивностью. Но, если можно так выразиться, они употребляются в более тонких сферах: относятся к действиям и состояниям мира и человека.

3.7. Стилистические аспекты служебных частей речи

Разумеется, как и все другие части речи, служебные слова бывают нейтральными, книжными и разговорными. Справедливо следующее утверждение: «Стилистическая окраска предлогов и союзов во многом зависит от истории их происхождения. Так, первообразные предлоги *в, на, к, о* и союзы *а, и, или, но*, как правило, в стилистическом отношении нейтральны и используются в любом функциональном стиле. Отыменные, отглагольные и некоторые наречные предлоги (*относительно, согласно, сообразно, соответственно, касательно*) характерны для научной, официально-деловой и публицистической речи. К числу предлогов, получивших в

последние годы широкое распространение в книжных стилях, относятся: *в деле, по линии, за счет, в части, в пользу, в области, в смысле, со стороны, в сопровождении* и др.»³⁰⁰.

Для этих же стилей типичны так называемые параметрические предлоги: *В растворе крепостью порядка один к трем; Породы крепостью в пределах один-шесть по Бомэ; Частица с энергией свыше десять в двадцатой; Частицы величиной не более ноль целых, пять десятых нанометра*³⁰¹. Такие предлоги возможны и в разговорной речи: *Разбавляли спирт по-божески, в районе сорока градусов* (Р. Сенчин. Ёлтышевы).

Как любые другие слова, служебные части речи могут выделяться логическим ударением:

Альбер

Твой старичок торгует ядом.

Жид

Да –

И ядом.

А. С. Пушкин. Скупой рыцарь

Выделение интонацией определенных служебных слов может восприниматься как намек на что-то двусмысленное или даже скабрезное:

Лидочка. Послушайте, Мишель; я хочу, чтоб вы меня ужасно любили... без меры, без ума (вполголоса), как я вас люблю.

Кречинский (берет ее за обе руки). И душою и сердцем.

Лидочка. Нет, я хочу сердцем.

Кречинский (в сторону). Да какая она миленькая бабеночка будет!

Атуева. (подкрадываясь к ним). О чем вы тут советуетесь?

Лидочка. Так, одно дело есть.

Атуева. Пари держу, о платье.

³⁰⁰ Стилистика русского языка / под ред. Н. М. Шанского. – Л., 1989. – С. 119.

³⁰¹ Примеры взяты из статьи Р. Судзуки «Поле количественности и “параметрические предлоги” в русском языке» (Вестник Московского университета. – Серия 9. Филология. – 2007. – № 5).

Лидочка. Проиграете, тетенька!

Атуева. Так о чем же?

Кречинский (показывая на сердце). О том, что **под** платьем, Анна Антоновна!

Атуева. Как что под платьем? (Отводя Лидочку.) Что же это ты, матушка, с ним о белье-то говоришь?

Лидочка (смеется). Нет, тетенька, не о белье. (Говорит ей на ухо.)

А. В. Сухово-Кобылин. Свадьба Кречинского

Хотя Кречинский говорит о любви, чувства его даже более непристойны, чем то, о чем подумала Анна Антоновна. Он почти откровенен, но замороженные им женщины этого не понимают.

Такие акценты выразительны и в составе фигуры умолчания (**апосиопесиса**) – например, как весьма красноречивая угроза:

– Или вы рассказываете всё, что знаете, или...

– Или?

– **Или.**

Комментарии здесь излишни.

Аналогичный диалог встречается, например, в фильме «Семнадцать мгновений весны», где Штирлиц спрашивает агента (провокатора) Клауса, каких сардин тому достать – немецких или... Клаус отвечает: ***Или.** Я понимаю, что это непатриотично, но **или.*** В данном случае апосиопесис выполняет эвфемистическую функцию: весьма отвратительный персонаж признается в том, что обнаруживать неприлично.

По-видимому, именно служебные слова при выделении выглядят выразительнее других, потому что при этом обретают однозначность, не типичную для них при других условиях. Проявляется этот эффект и при субстантивации, как правило, в неполных, эллиптических высказываниях с оттенками досады, нетерпения и т.п. – например: *Никаких “но”!*; *Оставьте ваши “если”!*; *При чем здесь “хотя”?!*; *Неужели?! – Вот вам и*

“*неужели*”! и проч., а также в устойчивых оборотах с субстантивами: *взвесить все за и против* (как вариант: “*pro*” и “*contra*”).

Стилистически значимы и **повторы** – например, удвоение предлога, типичное для народной поэтики, но встречающиеся и в литературе – например: *Я чувствую за них за всех* (Б. Л. Пастернак. *Рассвет*).

Несомненной стилистической значимостью обладает и положение служебных слов (прежде всего предлогов) по отношению к полнозначным. Например, употребление в постпозиции предлогов *ради, для* и т. п. (иногда они называются **послелогоми**) экспрессивно и типично для заголовков (*Истины ради; Скуки ради* – рассказ А. М. Горького), для разговорных фразеологизмов (*Христа ради* и т. п.), в вопросах с коннотацией непонимания, неодобрения, досады (*Чего ради он занимается электрическим пробоем?* – в романе Д. Гранина «*Иду на грозу*»).

Следует сказать, что в таких послелогох нет ничего необычного. Они употреблялись уже в древнерусских текстах. Встречаются они и в других языках – в частности, в тюркских и финно-угорских³⁰². Такие конструкции встречаются и при стилизации старинной речи: [В]последствии начальство вынуждено было дать глуповцам разные льготы, именно “*испуга их ради*” (М. Е. Салтыков-Щедрин. *История одного города*).

К последнему тексту функционально приближается и следующий, относящийся уже к нашему времени:

Девка эвон подросла,
А тоща, как полвесла!
Вот и мыслю, как бы выдать
Нашу кралю за посла!

Только надо пользы **для**

³⁰² Долин, Ю. Т. «Загадочный» предлог в русском языке / Ю. Т. Долин // Русский язык в школе. – 1998. – № 3.

Завлекать его не зля –
Делать тонкие намеки
Невсурьез и издаля.

Л. Филатов. Про Федота-стрельца

Это тоже анахроническая пародия на древний текст (современная пародия ориентирует нас на более поздние эпохи).

Применяется послелог и в публицистике (или в публицистической поэзии) – в текстах с иронической окраской: *Теперь весь мир – арена рубля: не Клин, не Псков, не Рязань! Пора придумать, престижа для, новейший его дизайн* (Д. Быков. Рублевая ода). Впрочем, и это стихотворение, и процитированный выше фрагмент поэмы Л. Филатова относятся к социальной сатире, хотя и к разным ее жанрам.

Итак, у Салтыкова-Щедрина, Филатова и Быкова послелог употребляется в сатирических текстах и подчеркивают их негативные коннотации.

Однако последнее вовсе не обязательно. Послелог могут иметь и ярко выраженную позитивную окраску. Здесь работает их старомодность (и, следовательно, возвышенный стилистический оттенок) и/или необычное положение в тексте. Так, например, используется предлог *мимо* у И. А. Бродского, особенно в структуре **анадиплосиса** его инверсионное и прямое употребление – создавая смысловой стык:

мира и горя **мимо**,
мимо Мекки и Рима,
синим солнцем палимы,
идут по земле
пилигримы.

В постпозиции могут употребляться и более сложные предлоги – в том числе образованные от предложно-субстантивных сочетаний. При этом они тяготеют к ресубстантивации – как, например, у А. С. Пушкина в обороте *бездны мрачной на краю*. Здесь самым

инверсионным движением фразы (иллюстрирующим «смещение понятий», «переворот во взгляде на мир») естественно мотивируется то, что именно слово *край* оказалось в «крайней» позиции.

Добавим еще совсем недавний пример того же рода: *Как я счастлива, Господи, быть вымиранья на грани* (Ю. П. Мориц).

В очень редких случаях аналогичной инверсии могут подвергаться и союзы – видимо, подчинительные и в разговорной и вообще экспрессивной речи: *На следующий день он (Денис – А. Ф.) пришел домой до неприличия гордый. Устроился на работу потому что* (О. Лутощин. *Капитализм*);

Слушайте ж, забывшие, что небо голубо,
выщетинившиеся,
звери **точно!**

В. В. Маяковский. Флейта-позвоночник

Служебные слова, как и другие, обладают **полисемией**, которая тоже существенна для стилистики, потому что, как уже было сказано, стилистика возникает там, где появляются оттенки смыслов. Их выявление – очень плодотворная часть лингвостилистических исследований. Например, Е. В. Урынсон в статье «Союз *ХОТЯ* сквозь призму семантических примитивов» (Вопр. языкозн. – 2002. – № 6) пишет, что посредством этого слова передаются идеи нарушения обычного порядка вещей (*Хотя на улице было много детей, Ваню повели гулять; Мальчики говорили шепотом, хотя в квартире никого не было*) и несоответствия ожиданию (*Хотя бумага была совершенно белой, Петя не мог разглядеть на ней ни одного знака; Хотя бумага была совершенно белой, Петя ясно видел на ней все знаки*).

Для стилистики значима и синонимия служебных слов, например, «на первый взгляд, союзы *хотя* и *несмотря на то что* различаются только стилистически: союз *хотя* нейтрален и свободно употребляется, в частности, в разговорной речи, а союз *несмотря на то что* тяготеет к книжному стилю, придает высказыванию сухой, официальный характер. Срав.:

Хотя дети очень устали, шли без привалов;
Несмотря на то, что дети очень устали, шли без привалов»³⁰³.

Далее автор отмечает, что во многих ситуациях замена одного союза на другой приводит и к семантической трансформации высказывания. В предложениях с союзом *хотя* чаще всего содержится смысл борьбы с обстоятельствами, преодоления ситуации. В предложениях с союзом *несмотря на то что* ситуация обычно игнорируется. Он может распространяться и на неодушевленные предметы. «Семантика *хотя* богаче – этот союз в определенных контекстах предполагает указание на внутреннее состояние субъекта, на преодоление субъектом влияющего на него фактора»³⁰⁴.

Полисемия особенно выразительна в общем контексте:

– А часто у вас секут? – спросил он (*Грустилов – А. Ф.*)
письмоводителя, не поднимая на него глаз.

– У нас, ваше высококородие, эта мода оставлена-с. Со времени
Онуфрия Иваныча господина Негодяева даже примеров не было. Всё
лаской-с.

– Ну-с, а я сечь буду... девочек!.. – прибавил он, внезапно
покраснев.

М. Е. Салтыков-Щедрин. История одного города

Частица *-с* по-разному звучит у письмоводителя и у Грустилова:
у первого она выражает подобострастие, у второго – упрямство и
капризность.

Частицы важны для выражения модальных оттенков, например,
оптативный (выражение страстного желания):

О, если бы застыть в саду пустынном
Фонтаном, деревом иль изваяньем!

Г. В. Иванов. Петергоф

³⁰³ Урысон, Е. В. Союз *ХОТЯ* сквозь призму семантических примитивов / Е. В. Урысон
// Вопросы языкознания. – 2002. – № 6. – С. 48.

³⁰⁴ Там же. – С. 49.

или *императивный*:

Ну-ка, вздохни по-старинному,
Злую помеху свали,
Чтобы опять по-былинному
Силы твои расцвели!

С. М. Городецкий. Нищая

(призыв к России) и др.

Очень экспрессивны ярко разговорные частицы, например:
– *Эдак нам нужно знать больше инженера, – вставил старый рабочий. – Темному человеку не придумать ничего нового, Мик, он делает, что ему покажут, и баста* (М. Шагинян. Месс-Менд).

В сатирической стилизаторской функции могут использоваться архаичные императивные конструкции – таковых много, например, в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина – в частности:

УСТАВ О ДОБРОПОРЯДОЧНОМ ПИРОГОВ ПЕЧЕНИИ

1. Всякий **да** печет по праздникам пироги, не возбраняя себе таковое печение и в будни.
2. (...) Люди неимущие **да** кладут требуху.
(...)
4. По вынутии из печи всякий **да** возьмет в руку нож и, вырезав из середины часть, **да** принесет оную в дар.
5. Исполнивший сие **да** яст.

Таким образом высмеиваются претензии властей подчинить всю жизнь подданных мелочному контролю.

Частицы могут использоваться и как метатекстуальное средство – для оформления чужой речи:

[П]ри Негодяеве упоминается о некоем дворянском сыне Ивашке Фарафонтьеве, который был посажен на цепь за то, что говорил хульные слова, а слова те в том состояли, что “**всем-де** людям в еде равная потреба настоит, и **кто-де** ест много, пускай делится с тем, кто ест мало”. “И, сидя на цепи, Ивашка умре”, – прибавляет летописец (...) был “подвергнут расспросным речам” дворянский сын Алешка

Беспятов за то, что в укору градоначальнику, любившему заниматься законодательством, утверждал: “худы-де те законы, кои писать надо, а те законы исправны, кои и без письма в естестве у каждого человека нерукотворно написаны”. И он тоже “от расспросных речей да с испугу и с боли умре”

М. Е. Салтыков-Щедрин. История одного города

В художественном тексте могут быть очень важны тонкие различия между служебными словами (например, частицами) и приставками. Приведем в этой связи следующую, довольно большую, цитату из монографии Ю. А. Бельчикова: «У Давида Самойлова есть стихотворение “Мороз”. Там такая строфа:

*Повторов нет! Неповторимы
Ни мы, ни ты, ни я, ни он,
Неповторимы эти зимы
И этот легкий, ковкий звон...»*

*Журнал «Русская речь» поместил разбор этих стихов: «Мы почему-то вдруг “спотыкаемся” в этой строфе, как будто запнувшись обо что-то. Обо что? Почему первое неповторимы соединено с отрицанием ни... ни, а второе с утверждением эти... этот! Выходит, что вначале неповторимость отрицается, а затем утверждается? Но ведь это абсурд! – справедливо замечает критик. – Поэт как раз настаивает на неповторимости и людей, и природы». Предлагается такая редакция “Не повторимы (раздельно) ни мы, ни ты, ни я, ни он”. Автор этой заметки исходит из следующих двух правил: 1) частица ни употребляется при отрицании не для его усиления (Тишина, **не** нарушаемая ни движением, **ни** звуком, особенно поразительна); 2) при слитном написании не с существительным, прилагательным, причастием образуется новое слово, которое может быть заменено синонимом ложь, невеселый – грустный.*

По этим правилам, *неповторимы* во втором случае должно быть написано слитно, а в первом – раздельно (ведь, по мысли поэта, никто не повторяется, никто не может быть повторен). Казалось бы, какой пустяк, какая малость! Но пренебрежение ими ведет к искажению поэтической мысли. Самойлов с благодарностью откликнулся на это тонкое замечание, признал: “Видно, сам я не вдумался в соотношения *не* и *ни* в моих стихах. Мой грех”. И заметил: “Видимо, ошибка не лежит на поверхности, ибо ее просмотрели литературоведы, разбиравшие это стихотворение, редакторы и корректоры журналов и книг, где оно печаталось <...> Несомненно, нужно тщательно следить за всеми тонкостями языка. Ведь поэзия вся в языке”³⁰⁵. Итак, *неповторимый* – по смыслу ближе к прилагательным *необыкновенный*, *оригинальный* и т. п., а *не повторимый* – прилагательное-полупричастие со значением «не поддающийся повторению, копированию».

Отметим, что четкое разграничение служебных слов и знаменательных частей речи, важно для точного понимания фраз (прежде всего крылатых, то есть таких, которые воспринимаются говорящими автоматически, без критического осмысления). Так, например, в выражении *А ларчик просто открывался* большинство говорящих склонно видеть наречие *просто* – в том смысле, что ларчик открывался легко. Такое толкование весьма бессмысленно, чего, однако, почти никто не замечает. В действительности же *просто* является частицей со значением «всего лишь», и афоризм И. А. Крылова означает, что ларчик, который все тщательно и тщетно пытались отпереть, *вообще не был заперт*. Аллегория басни заключается не в том, что глупые люди не нашли простого решения, а в том, что они увидели проблему там, где ее не было.

В заключение темы приведу большую цитату из *И. А. Ильфа* и *Е. П. Петрова*, которые блестяще высмеивают штамп литературной критики – злоупотребление частицей *ли*, особенно в заглавиях:

³⁰⁵ Бельчиков, Ю. А. Стилистика и культура речи / Ю. А. Бельчиков. – М., 2002. – С. 68-69.

Для названия статьи употребляется так называемая формула сомнения. Если рецензируемая книга называется “Жили два товарища”, статья о ней первого ученика имеет заголовок “Жили ЛИ два товарища?”

Произведение носит название “Трагедийная ночь”. Рецензия – “Трагедийная ночь ли?”

Это хорошо. Это удобно. Автор сразу берется под сомнение. По заголовку статьи сразу видно, что писал ее первый ученик, а не какой-нибудь второй. Тут стесняться нечего. Формула заголовков удобная.

“Список ли благодеяний ли?”

“Наследник ли?” или “Чей наследник?”

“Последний ли из удэге ли?”

“Севастополь ли?”

Почему он все время сомневается? Неужели он думает, что автор пытался всучить рабочему-читателю Симферополь вместо Севастополя или, скажем, Серпухов?

Да нет, ни о чем он не думает. Просто формула готова, а менять ее для какого-то попутчика не хочется. Некогда.

Начиная свою статью, первый ученик никогда не скажет: “Автор изобразил”, “Автор нарисовал”. Тут есть более осторожная фраза: “Автор пытался изобразить”, “Автор сделал попытку нарисовать”.

Привычка настолько велика, что даже о Шекспире стали писать: “В пьесе ‘Отелло’ автор попытался изобразить ревность”. Кстати, и статья называется “Мавр ли?” И читатель в полной растерянности. Может быть, действительно не мавр, а еврей? Шейлок? Тогда при чем тут Дездемона? Ничего нельзя понять!

(«Отдайте ему курсив»)

Интеллигентные писатели говорят о неделикатности беспардонных журналистов-халтурщиков и напоминают о

необходимости уважать чужое достоинство. К сожалению, тактичность и сейчас не считается журналистской добродетелью.

Основные стилистические функции служебных частей речи: во-первых, передача сложных и разнообразных отношений; во-вторых – выражение эмоций, в-третьих, структурирование текста. В этой связи следует вспомнить, что они используются для украшения текста синтаксическими фигурами (прежде всего это относится к анафоре, полисиндетону, параллелизму), но данный вопрос будет рассмотрен в части 4, посвященной синтаксической стилистике.

3.8. Интеръективы и звукоподражания

Междометные слова стилистически значимы уже потому, что они передают разнообразные эмоции:

Летим, летим – и впопыхах
В пролет ворот и – ой! И – ах!
Ах! – И в распахнутых глазах
Пространств блистательных размах.

В. В. Казин. Байдарские ворота

В этом тексте, произносимом «с придыханием», междометия существуют и сами по себе, и в составе других слов. Стихотворение строится на вспышках эмоций – смеси страха и восторга.

С другой стороны, междометия могут насыщаться произвольными смыслами, зависящими от контекста:

Обдернет скатерть и промолвит: – Ну... –
И это “ну”дохнет годами теми,
Когда земля баюкала весну,
Как Евы и Адама сны в Эдеме.

В. И. Нарбут. Чета

Такого смысла у междометия *ну*, разумеется, нет. До известной степени предпосылкой переосмысления слова становится субстантивация (во второй строке): перевод в другую часть речи порождает, в сущности, уже другое слово, а у него может оказаться и другое, необычное значение.

Фольклорные стилизации распространены в произведениях соответствующего направления:

Плачет у моря девица,
Морю синему дивится:
– Ой ты, море голубое!
Вы, приливы! Вы, прибои!..

С. А. Клычков. Кунава

К ним близки национально отмеченные междометия – например, русские *авось* и *даешь!* Первое (по смыслу: *а вот, а вдруг*, то есть *а вдруг бог даст*), возможно, этимологически является выражением и означает «дай бог» (причем не христианский – не исключено, что имя *Дажьдъбог* того же происхождения), этим объясняются и склонность этого междометия к субстантивации – на синтаксическом уровне, и его мужской род («*русский авось*») ³⁰⁶. Итак, первоначально эти междометия означали призыв к богу, веру в помощь его или судьбы (провидения). Впоследствии, по крайней мере, второе из них было переосмыслено в прямо противоположном направлении: это призыв к народу, выражение веры человека в собственные силы. Да и первое потеряло сакральный смысл, означая скорее надежду на счастливый случай.

Иноязычные междометия выразительны за счет экзотической окраски, а нередко – и архаичности:

Я не люблю
парижскую любовь:
любую самочку
шелками разукрасьте,
потягиваясь, задремлю,
сказав –
тубо –
собакам
озверевшей страсти.

В. В. Маяковский. Письмо Татьяне Яковлевой

Здесь поэт «обращается» к похоти на ее «языке» – французском.

Экстравагантное междометие *бру-га-га!*, выражающее восторженный утробный смех (или, если угодно, ржание) – реакцию публики на пьесу начинающего Мольера «Влюбленный доктор», – столь экспрессивно, что *М. А. Булгаков* взял его для названия одной из глав своего романа «*Жизнь господина де Мольера*».

³⁰⁶ См.: Гин, Я. И. проблемы поэтики грамматических категорий / Я. И. Гин. – СПб., 1996. – С. 186-187.

В глазах у влюбленного врача вдруг посветлело. Он понял, что слышит что-то знакомое. Делая привычные паузы перед репликами, чтобы пропускать валы хохота, он понял, что слышит знаменитый, непередаваемый, говорящий о полном успехе комедии обвал в зале, который в труппе Мольера назывался “бру-га-га!”. Тут сладкий холодок почувствовал у себя в затылке великий комический актер. Он подумал: “Победа!” – и подбавил фортелей. **Тогда последними захохотали мушкетеры, дежурившие у дверей. А уж им хохотать не полагалось ни при каких обстоятельствах.** Финал “Влюбленного доктора” покрыли таким “бру-га-га!”, что показалось, будто заколыхались кариатиды.

Дезинтеръективация, то есть конверсия междометий, переход их, как правило, в существительные (**субстантивация** и **ресубстантивация**), значима для стилистики прежде всего как отступление от нейтрально-языкового стандарта.

Как один из источников выразительности отметим использование устойчивых рефренов в песнях, особенно необычных и экзотических: – *Прошу прощенья*, – *Стефан Иванович элегантно поклонился*. – *В памяти моей сохранился простенький и, я бы сказал, шаловливый припев: “Ди дри ля-ля, ди дри ля-ля, ди дри ля-ля, ля-ля”.* **Этим припевом заканчиваются не менее шаловливые куплеты (С. П. Антонов. Овраги).** Все характеристики рефрена здесь перечислены: старинный (“старорежимный”), простенький, шаловливый – и в этом смысле идеально соответствующий общему – легкомысленному – тону песни, а также общему настроению.

Главное различие между междометиями и звукоподражаниями, по-видимому, состоит в семантике. Первые тяготеют к комментированию осмысленного человеческого поведения, вторые – к явлениям, находящимся вне сферы сознания. Таковы звуки, сопровождающие спонтанные проявления человеческого организма (как признаки дряхления, движения к смерти – например, хрипы в легких, хруст суставов, – так и приметы нормальной

жизнедеятельности – например, пульс), звуки, издаваемые животными или косной природой. **Звукоподражания** – как правило, в литературных текстах – всегда стилистически значимы. Они могут обыгрываться весьма разнообразно. Вот некоторые типичные примеры:

1) контраст между живым и неживым звучанием (в таких случаях звукоподражание обычно по контрасту сочетается с междометием), как, например, в считалочке (виртуозно построенной):

– Пиф-паф! – Ой-ой-ой!

Умирает зайчик мой –

звук выстрела и крик – это парадоксальный «диалог» неживого и живого, сменяющийся *смертью*, причем в этот кульминационный момент происходит своеобразный сдвиг, связанный с **прозопопеей**: ружье словно оживает, заяц – «очеловечивается» (издает человеческий крик);

2) различие между животными и человеческими звуками – рассмотрим, как это проявляется в «*Собачем сердце*» М. А. Булгакова (в дневнике И. А. Борменталья):

Вечером появился первый лай (...) Обращает внимание резкое изменение тембра и понижение тона. Лай вместо слова “гау-гау” на слоги “а-о”, по окраске отдаленно напоминает **стон**;

и далее:

Отчетливо лает “Абыр”, повторяя это слово громко и **как бы радостно** (...) Вечером произнес 8 раз подряд слово “Абыр-валг” (...) профессор расшифровал слово “Абыр-валг”, оно означает “Главрыба”... Что-то чудовищ[ное];

превращение собаки в человека иллюстрируется морфологической трансформацией: звукоподражание перерастает в междометие (стон), затем в субстантивы и, наконец, второй из них – последний во всей цепочке – («Абыр-валг») интерпретируется как инверсия «полноценного» существительного («Главрыба»); Булгакову удалось запечатлеть этот процесс в его протекании;

3) учет звукоподражательных вариантов, принятых в разных языках:

Второй цыпленок (скороговоркой)

Есть школы разные, отличья велики:

Поют “кукуреку”, поют “кикирики”.

Первый цыпленок (так же)

И это разница, понятная артистам:

Кукурекистом быть или кикирикистом.

Шантеклер

Куку... кики...

Второй цыпленок

Еще я приведу

Вам не одну систему пенья...

Шантеклер

Я скоро выйду из терпенья!

Один из петухов

(приближаясь)

Нет, нужно только: “кукудудль-ду!”

Шантеклер

Кто это?

Первый цыпленок

Индо-англичанин.

Второй цыпленок

А этот турок, чей убор так странен,

Поет ку-ку-ру-ку.

Турок

Да, я кукурукист.

Шантеклер

Ку-ку-ри-кари-катурист?

Нет, положительно, я грежу

Э. Ростан. Шантеклер.

Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник

Здесь в прозрачной аллегорической форме высмеиваются литераторы, уродливо копирующие иностранцев; словечки *кукурукист* и *кикирикист* являются **ономатопеями**, то есть производными от звукоподражаний (правда, наиболее типичные ономатопеи обычно бывают глаголами – например, *кукарекать*);

4) использование звукоподражаний в переносном значении:

Хоть убежать. Избавь нас, боже,
От элегических куку!

А. С. Пушкин. Соловей и кукушка

В предыдущем примере иллюстрируется в том числе **субстантивация звукоподражания**, которая сама по себе может быть важным источником выразительности.

Итак, междометные слова и звукоподражания обладают преимущественно экспрессивной функцией.

На этом можно завершить обзор художественных грамматических средств, хотя он еще далеко неполон.

Все они системны, то есть соответствуют определенной художественной задаче, вступают в синонимические отношения с другими языковыми элементами (но стилистика – это искусство выбора лучшего из вариантов, а он, как правило, один). Они взаимодействуют с другими художественными средствами, при этом задействуют различные языковые уровни. При толковании художественного произведения мы рассматриваем колеблющееся равновесие его смыслов и нередко приводим в движение (в процессе смыслообразования) весь языковой строй текста.

Стилистика учит нас целостному видению языка. Но этого мало. В конце концов, язык – лишь часть жизни, стиль которой и должен открыться нам.

РАЗДЕЛ 4. СИНТАКСИС

4.1. Стилистические средства русского синтаксиса

Синтаксис – это раздел грамматики, изучающий строй связной речи.

На данном уровне русского языка происходят постоянные изменения, в результате которых развивается синтаксическая синонимия. А синонимические отношения, как известно, лежат в основе стилистики. Хороший стиль – это умение выбирать лучший (или оптимальный) вариант из нескольких возможных. «Стилистика начинается там, где существует возможность выбора, а в русском языке такая возможность постоянно возникает при обращении к различным структурным типам предложений, употреблении параллельных синтаксических конструкций, использовании различных способов актуализации отдельных частей высказывания и т. п.»³⁰⁷

В ходе синтаксического анализа филолог почти всегда использует очень действенный прием синонимической замены, то есть трансформирует текст и оценивает, что в нем исчезло или появилось.

Проиллюстрируем это цитатами из романа Ю. Германа «Россия молодая».

Смысловые оттенки могут зависеть от состава высказываний. Весьма различно воспринимаются односоставные и двусоставные предложения. Например: *Иевлев сказал им **веско**: – Дело, что **делаем**, есть дело тайное. У кого язык больно длинен, **обкоротим**, да и голову снесем – не пожалеем. Однако в деле сем на страх ваш **полагаться не хочу**. На присягу воинскую **полагаюсь**, на то, что **сами ведать должны**: идет на нас швед, воровской человек идет.* Срав.: ***мы** делаем..., **мы** обкоротим..., **я** полагаться не хочу ..., **я** полагаюсь..., **вы** сами ведать должны* (далее при сопоставлениях цитаты из Ю. Германа стоят на первом месте). Если мы дополним

³⁰⁷ Голуб, И. Б. Стилистика русского языка / И. Б. Голуб. – М., 2001. – С. 343.

реплики Иевлева подлежащими, его речь уже не будет звучать «веско».

Безличные и личные предложения также имеют свои смысловые оттенки: *Мне захотелось увидеть своих*, – я пошел на Кукуй и **Я захотел** увидеть своих и пошел на Кукуй. Во втором варианте подчеркивается самостоятельность и последовательность, логичность поведения героя (эти смыслы подчеркнуты личной предикативной основой, но и другими элементами структуры: предложение простое, с однородными сказуемыми, соединенными союзом *и*): он сам чего-то захотел и, исходя из этого, куда-то отправился. В первом случае желание возникает независимо от воли человека, и он действует спонтанно.

Другой пример: *Узнай доподлинно, коли так – ехать тебе туда за мастерами* и (...) *коли так – ты поедешь* туда за мастерами. Здесь фраза с безличным оборотом выражает категоричность: тебе придется ехать.

На восприятие текста влияет также неполнота и полнота состава: *В лесу, в благодатной предвечерней свежести, раскинули ковер – ужинать* и *В лесу, в благодатной предвечерней свежести, раскинули ковер, чтобы ужинать*;

*Петр живо оглянулся на Сильвестра Петровича, спросил:
– Верно ли?*

Срав.: *Верно ли это?*

Оба высказывания своим лаконизмом передают энергичный ритм жизни Петра и его сподвижников (обратим внимание на ремарку *Петр живо оглянулся*; отметим также отсутствие союза *и*: из текста вообще удаляется всё лишнее³⁰⁸), динамичный дух петровской эпохи в целом (напомним, что роман называется «Россия молодая»).

³⁰⁸ В этой связи приобретают особую значимость элементы, которых автор *не* изымает из текста. Например, нет особой необходимости уточнять отчество Сильвестра Иевлева – *Петрович*. Но, во-первых, таким образом уже в начале повествования автор выделяет этого героя как одного из главных – за счет уважительного наименования. Во-вторых, отчество *Петрович* на фоне *Петра* может породить дополнительный смысловой оттенок: Сильвестр – символический «сын Петра». Это, конечно, очень субъективно, однако не противоречит духу произведения, в котором и сам Петр (упомянутый без отчества), и «птенцы» его

Одно и то же содержание может выражаться утвердительными и отрицательными конструкциями: *Чего-чего только не было расставлено на белой вышитой скатерти, между штофами, сулеями и кувшинами, одолженными для такого случая у супруги стрелецкого головы* и *Много чего было расставлено на белой вышитой скатерти, между штофами, сулеями и кувшинами, одолженными для такого случая у супруги стрелецкого головы*. Первый вариант отличается экспрессивностью, во втором преобладает простая констатация.

Еще ярче эта закономерность проявляется в вопросительных предложениях. Сопоставим: *А чего в зимнюю-то ночь станешь делать?* и *Ничего в зимнюю ночь не станешь делать*. В первом высказывании как будто нет полной уверенности: человек думает, что, скорее всего, делать нечего, однако оставляет некоторую надежду. Во втором он случае он убежден: делать нечего.

Стилистические средства русского синтаксиса очень богаты и разнообразны. Более того, можно сказать, что **синтаксис практически целиком является достоянием стилистики**. В нем почти нет ничего нейтрального – только самые элементарные, примитивные, схематизированные конструкции. Связано это с тем, что синтаксические единицы (прежде всего предложения), в силу своей распространенности, целостности, более других (фонем, морфем, лексем) приближены к реальной, живой человеческой речи, которая почти никогда не бывает нейтральной. Стилистические аспекты синтаксиса относятся не к предложениям, а к высказываниям. «Предложение есть абстрактная сущность, существующая как нечто данное вне времени. Высказывание есть речевой акт, возникающий в процессе коммуникации и

«гнезда» образуют одну семью, как бы порывают связи если не с отцами, то с миром отцов. Я делаю это отступление потому, что с самого начала хочу подчеркнуть мысль, очень важную для анализа писательского стиля: *он не сводится к отдельным приемам – это система, в которой всё взаимосвязано*. Если для автора характерна общая тенденция к лаконизму, то на этом фоне становится важным то, от чего он не отказывается. Этот принцип единого, целостного взгляда на художественный текст будет соблюдаться и в дальнейшем.

существующий во временной и пространственной рамке речевой ситуации»³⁰⁹. Фактически стилистика на синтаксическом уровне – это **лингвистика текста**.

При этом синтаксические выразительные средства обычно бывают связаны с различными стилистическими аспектами – стилистической значимостью обладают как синтаксические конструкции сами по себе, так и словоформы, словосочетания, входящие в них.

Итак, в стилистическом аспекте этот уровень синкретичен, что создает известные трудности при построении синтаксической стилистики. Не всегда можно однозначно отделить синтаксические стилемы от других.

С другой стороны, именно здесь стилистика проявляется *par excellence* (по преимуществу, почти в чистом виде). Вспомним, что стилистика – это наука о семантических и выразительных возможностях языковых и речевых единиц и последовательностей – то есть материальных компонентов (конкретных звуков, морфем, слов) и отношений между ними.

Синтаксические отношения – понятие многогранное. Например, между словами на уровне простого предложения или предикативными единицами в сложных предложениях и синтаксических конструкциях они бывают сочинительными и подчинительными.

Сочинительные отношения включают в себя

– **соединительные**:

а) между словами: *Как холодно, росисто **и** как хорошо жить на свете!* (И. А. Бунин. Антоновские яблоки); *А прогресс... я, собственно, ничего не имею против прогресса. Не давайте нам только адвокатов, **да** присяжных, **да** земских каких-то чиновников, **да** дисциплины, – дисциплины пуще всего не трогайте, а мосты, **и***

³⁰⁹ Реунова О.И. Эллипсис как лингвистическое явление. – Пятигорск, 2000. – С. 215.

набережные, **и** гошпитали вы можете строить, **и** улиц газом отчего не освещать? (И. С. Тургенев. Дым)³¹⁰;

б) между предикативными единицами: *Проходит лето. Прохожу **и** я* (В. Токмаков. Сонет о конце лета) – разновидность соединительных отношений – **сопоставительные**;

– **разделительные**:

а) между словами: *А впрочем, все шло своим порядком. Оркестр в павильоне играл **то** попури из “Травиаты”, **то** вальс Штрауса, **то** “Скажите ей”, российский романс, положенный на инструменты услужливым капельмейстером; в игорных залах, вокруг зеленых столов, теснились те же всем знакомые фигуры, с тем же тупым и жадным, **не то** изумленным, **не то** озлобленным, в сущности хищным выражением, которое придает каждому, даже самым аристократическим чертам картежная лихорадка (И. С. Тургенев. Дым); И почему на ней не лежит того противного, светского отпечатка, которым так резко отмечены все те другие? Почему ему (Литвинову – А. Ф.) сдается, что она (Ирина – А. Ф.) как будто скучает, **или** грустит, **или** тяготится своим положением? (И. С. Тургенев. Дым);*

б) между предикативными единицами: ***То** по всему дереву ляжет черная рука в несколько аршин, **то** четко нарисуются две ноги – два черных столба. (И. А. Бунин. Антоновские яблоки)*

[Ничего она не слышит,
Что-то думает свое,
Жаркий воздух чуть колышет
Отражение её.]
То ли спит она под кущей
Ослепительного сна,
То ль дорогою ревущей
Навсегда оглушена.
То ль несет в краю блаженства

³¹⁰ Разные синонимичные союзы здесь противопоставляются по смыслу: *да* соответствует понятиям, объединяемым в отрицательном контексте, *и* – в положительном.

Белоснежное крыло,
Во владенья совершенства
Не пуская никого.

А. Передреев. Лебедь у дороги

– **градационные:**

а) между словами: *Сам князь был человек вялый и глуповатый, некогда красавец и франт, но совершенно опустившийся; ему, **не столько** из уважения к его имени, **сколько** из внимания к его жене, бывшей фрейлине, дали одно из московских старозаветных мест с небольшим жалованьем (И. С. Тургенев. Дым); И **не столько** напарились – **сколько** намерзлись, аж посинели, сидя на полке... (В. Личутин. Год девяносто третий); (...) всхлип и вскрик **не только** одушевляют природу, **но** как бы ведут с тобою детскую игру в пряталки (В. Личутин. Год девяносто третий); (...) **не то что** у Мейербера, **а** у последнего немецкого флейтчика, скромно высвистывающего свою партию в последнем немецком оркестре, в двадцать раз больше идей, чем у всех наших самородков (И. С. Тургенев. Дым);*

б) между предикативными единицами: *Но Левин **не то что** был не весел, он был стеснен (Л. Н. Толстой. Анна Каренина) (= Левин был не столько невесел, сколько он был стеснен);*

– **противительные:**

а) между словами: *Степан Аркадьич получал и читал либеральную газету, не крайнюю, **но** того направления, которого держалось большинство; Я никогда ничего не видал необыкновенного, **хотя** везде отыскиваю, – улыбаясь, сказал Вронский (Л. Н. Толстой. Анна Каренина);*

Зверь-мороз человека душит,
но никак задушить не может.

Г. Горбовский. Поиски тепла

б) между предикативными единицами: *Здесь мы оставляем чегемцев, тем более что они прекрасно обходятся без нас, **однако** в*

нужном месте мы к ним еще вернемся (Ф. Искандер. Сандро из Чегема); Я сам непременно навестил бы вас, **да** вы не хотели мне сказать, где вы живете (И. С. Тургенев. Дым); Литвинов тотчас признал их за русских, **хотя** они все говорили по-французски... (И. С. Тургенев. Дым).

Стилистический смысл этих связей состоит в выражаемых ими смысловых тонкостях. Кроме того, союзы имеют различную стилистическую окраску: если *и* – нейтральный, то *да* = *и* – разговорный; *но* – нейтральный, *да* = *но* – разговорный; *однако* – книжный; градационные союзы типичны для книжной речи.

К синтаксическим отношениям относятся подчинительные связи в словосочетаниях – согласование, управление и примыкание, а также более тонкие смыслы – падежные функции³¹¹, например:

родительный:

[Чудовский архимандрит

Так князь Иван Петрович

Свое согласие дал?

Андрей Шуйский

Насилу дал!]

Вишь, больно жаль ему **царицы** было.

А. К. Толстой. Царь Феодор Иоаннович

жаль царицы – объект;

творительный:

Своей **сестрой, царицей,**

Сидит правитель Годунов. Он ею

Одной сильней всего боярства вместе;

Как **вотчиной** своею, помыкает

И **Думою, и церковью** Христовой,

И **всей землей.**

А. К. Толстой. Царь Феодор Иоаннович

³¹¹ См.: Золотова Г.А. Синтаксический словарь: Репертуар элементарных единиц русского языка. – М., 1988.

сестрой, царицей сидит – **каузатив**: причина могущества Годунова; отчасти **инструментив**: указание на источник его силы (он использует сестру как средство власти):

помыкает вотчиной, Думою, церковью, землей – семантика **объекта**;

предикат именной (может быть развернут в предикативную придаточную единицу; в предложении является детерминантом): *Бумбараи солдатом воевал с Австрией и попал в плен* (А. П. Гайдар. *Бумбараи*), то есть *когда был солдатом*; *Изнеженной барышней* (= *когда мама была изнеженной барышней* – А. Ф.) *она храбро покинула большой город и уехала с папой в “земство”, в деревню, к далекой и глухой Вятке* (Л. Кассиль. *Кондуит и Швамбрана*);

предложный:

локатив – выражение пространственной семантики: *В беспредельности Вселенной, в Солнечной системе, на Земле, в России, в Москве, в угловом доме Сивцева Вражка, в своем кабинете сидел в кресле ученый-орнитолог Иван Александрович* (М. А. Осоргин. *Сивцев Вражек*);

и еще многие другие.

Для стилистики в высшей степени актуальны отношения, возникающие в реальном тексте – прежде всего художественном или публицистическом: отношения повторения, порядка следования единиц, их со- и противопоставления и многие другие.

Понятно, что отношения, как более абстрактные субстанции, концентрируют в себе стилистический смысл. Например, на фонетическом уровне важны собственные акустические и артикуляционные характеристики конкретных звуков (то есть единиц), но, чтобы эти свойства проявились, нужно, чтобы этих и подобных им звуков было несколько в небольшом текстовом фрагменте – если в нем концентрируются гласные, это ассонанс, а если согласные – аллитерация. Это уже отношения. Именно они прежде всего и вводят языковые единицы в сферу стилистики.

Единица – морфема, лексема – может быть выразительна сама по себе. Но чтобы она проявила свою выразительность, ее нужно соотнести с другими единицами: экспрессивный суффикс присоединить к производящей основе, эмоциональное слово вставить в предложение и т. д. Иначе говоря: продвинуть язык в сторону речи. Закономерность такова: чем единица ближе к речи, тем она ближе к стилистике.

Но стилистические отношения, будучи абстрактными моделями, сами являются единицами языка – стилемами, или, в более привычной формулировке, приемами.

Что, впрочем, не совсем одно и то же. Обычно мы понимаем под приемом традиционную фигуру или троп (аллитерацию, метафору, инверсию и т. п.). А стилема – это любое выразительное средство, любая семантическая тонкость.

Оговорим еще один нюанс. Термины «троп» и «фигура» могут пониматься как синонимы, однако на практике под тропами филологи чаще понимают любые художественные приемы, а под фигурами – преимущественно синтаксические, то есть рассматривают фигуру как синтаксический троп.

Определимся с терминами. В этой работе любые средства, способы создания выразительных оттенков и семантических тонкостей будут называться **стилемами** (например, способы актуального членения), а синтаксические приемы – **фигурами** (например, антитеза, анафора или инверсия).

Как было сказано, стилемы, в том числе фигуры, являются *отношениями* между единицами. Как абстрактные модели они сами тоже относятся к единицам языка. Но, поскольку они предназначены для конкретного оперирования более простыми единицами для построения более сложных, они превращают язык в речь. Стилистика – это наиболее диалектичная из лингвистических наук, это воплощение диалектики языка и речи – *с преобладанием последней*. А поскольку в синтаксисе преобладают именно отношения, он ближе

других лингвистических дисциплин стоит к речи – и, следовательно, к стилистике.

Материал в этом разделе излагается следующим образом:

1) описываются основные, традиционные функции единиц и фигур синтаксического уровня;

2) характеризуются их дополнительные, потенциальные смысловые и выразительные возможности на основе примеров из текстов разных стилей и жанров;

3) при необходимости разграничиваются аспекты – общеязыковой (как было сказано, уже в нормативном синтаксисе нет почти ничего стилистически нейтрального) и речевой (зависящий от ситуации, контекста, фантазии автора);

4) особое внимание обращается на лингвоэстетический, окказиональный аспект использования синтаксических стилем в художественной литературе и публицистике – сферах, предполагающих индивидуальное, творческое отношение к языку;

5) в примерах из художественных произведений отмечается связь конкретных синтаксических стилем с другими элементами текста – если это необходимо для лучшего понимания данной стилемы или текста;

б) при необходимости оговариваются диахронические нюансы – прежде всего в связи с архаическими элементами синтаксиса;

7) регулярно используется прием синонимической замены в виде синтаксической трансформации текста;

8) современные стилистические тенденции учитываются, но приоритетным значением обладают явления, общие для разных эпох, а также стилей и жанров.

Многие вопросы, связанные с синтаксисом (например, синтаксические особенности разных функциональных стилей, функции различных частей речи в тексте, модальность глагольных форм и др.) уже были весьма подробно рассмотрены в других разделах данного исследования.

4.2. Простое предложение

4.2.1. Типы простых предложений

По своему смыслу выделяются следующие простые предложения (или предикативные единицы в составе сложных):

– **номинирующие**, то есть называющие объект речи: *Вот, граждане, мы с вами видели случай так называемого массового гипноза* или *Это опять-таки случай так называемого вранья* (М. А. Булгаков. *Мастер и Маргарита*);

– **дефинитивные**, то есть определяющие предмет, типичные прежде всего для научных, философских текстов: **Качество** – философская категория, выражающая совокупность существенных признаков, особенностей и свойств, которые отличают один предмет или явление от других и придают ему; **Сущность** (лат. *Essentia*) – то постоянное, что сохраняется в явлении при различных его вариациях, в том числе и временных; а также встречающиеся иногда в художественных текстах, в которых создаются развернутые **метафоры**: *В сущности, писатели – это профессиональные дрессировщики слов, [и слова, ходящие по строке, будь они живыми существами, вероятно, боялись бы и ненавидели расщеп пера]* (С. Кржижановский. *Клуб убийц Букв*); *Монголия – зверь дикий и не радостный. Камень – зверь, вода – зверь, и даже бабочка и та норовит укусить* (Вяч. Иванов. *Дитё*).

Целые литературные произведения могут состоять из предложений такого типа:

Полистилистика

это когда средневековый рыцарь в шортах
штурмует винный отдел гастронома № 13

по улице Декабристов

и куртуазно ругаясь

роняет на мраморный пол

“Квантовую механику”

Ландау и Лифшица

Полистилистика

это когда одна часть платья
из голландского полотна
соединяется с двумя частями
из пластилина

А остальные части вообще отсутствуют
или тащатся где-то в хвосте
пока часы бьют и хрипят
а мужики смотрят

Полистилистика

это когда все девушки красивы
как буквы в армянском алфавите Месропа Маштоца
а расколотое яблоко не более других планет
и детские ноты
стоят вверх ногами
как будто на небе легче дышать
и что-то все время жужжит и жужжит над самым ухом

Полистилистика

это звездная аэробика,
наблюдаемая в заднюю дверцу
в разорванном рюкзаке
это закон космического непостоянства
и простое пижонство на букву икс

Полистилистика

это когда я хочу петь
а ты хочешь со мной спать
и оба мы хотим жить вечно

Н. Искренко. Гимн полистилистике

Одним из их отличительных признаков бывают связки *есть* и *суть*: [*И при всем том можем ли мы “определить” пушкинский гений? Всякое определение есть отрицание и ограничение.*] *Существо пушкинского духа есть утверждение* (Н. В. Устрялов. *Гений веков*).

В художественной литературе определения могут быть образными и многочисленными:

И жил бы тут, где всюду ты и ты:
ты – дом, ты – сад, ты – море, ты – кусты,
прибой и с неба машущая птица.

С. Курсанов. [Сонет]

Идентифицирующие предложения устанавливают отношения тождества между предметами или, напротив, отрицают его: *Человек за пологом – твой отец; Престидижитатор – значит иллюзионист; – Нет, – сказал Аграрий, – это не рододендрон. Это дерево – самшит. [Только еще маленький]* (М. Л. Анчаров. *Самшитовый лес*).

Отношения идентификации возможны как предположение:

Мать моя – колдунья или шлюха,
А отец – какой-то старый граф.

П. Г. Антокольский. Санкюлот

– Я думаю, что это **бронтозавры** – самые крупные травоядные ящеры верхнеюрского времени, быстро исчезнувшие на Земле вследствие своей неуклюжей организации и отсутствия органов защиты, – сказал Каштанов.

В. А. Обручев. Плутония

или пояснение:

“Глория” по-русски значит “Слава”, –
Это вам запомнится легко

Б. Слуцкий. Лошади в океане

[– Кстати, а что такое нубук? – Почему-то впервые за три недели работы заинтересовался значением этого слова.

– Нубук?] **Ну, кожа такая.** [М-м... – Володька напрягся, озадачился моим вопросом, не зная, видимо, как точно ответить. – Ну, такая, слегка на замшу похожа... Красивая из нее обувь, но недолговечная.]

Р. Сенчин. Нубук

[– Вы Берлиоза знаете? – спросил Иван многозначительно.

– Это... композитор?

Иван расстроился.

– Какой там композитор? Ах да, да нет!] **Композитор – это однофамилец Миши Берлиоза!**

Идентифицирующие предложения могут употребляться в уточняющей функции: *Не “назад к Пушкину”, а “вперед от Пушкина” и “вперед с Пушкиным”, – таков путь современной советской культуры (Н. В. Устрялов. Гений веков).*

Поэзия – не пророчество, а предчувствие.

Осознанные предчувствия
НЕДЕЙСТВИТЕЛЬНЫ.

Ян Сатуновский

через сопоставление: *Явление, которое С. Л. Франк обозначает как морализм³¹², можно было бы более точно определить как этический демонизм (Р. Л. Лившиц. Духовность и бездуховность личности);* противопоставление: *Религия и атеизм – идейные антиподы, но их общим антагонистом является религиозный индифферентизм (Р. Л. Лившиц. Духовность и бездуховность личности).*

**Это вам не галерея,
Это вам не вернисаж,
Это рукопись такая,
Окна плавают по ней.
Окна плавают в дожде,
Ночью плавают везде,
Это рукопись такая,
А не выставка стихов.
Это перьями и кистью,
Всем, что было под рукою,
(Книги едят по-другому!),
Это рукопись такая.
Это – рукопись поэства,
Рукопись меня в природе,
Рукопись по ходу тела
И по множеству причин...**

Ю. Мориц. Рукопись

³¹² Морализм – чрезмерная моральная требовательность.

Экзистенциальные предложения указывают на существование определенного порядка вещей: *Снегопад; Здесь водятся динозавры; У меня нет совести. У меня есть только нервы (Акутагава Рюноскэ); Бывают служители муз, ценимые больше на Олимпе, чем на Парнасе. Творческая слава таких служителей обычно умирает вместе с ними, а то и раньше их (Н. В. Устрялов. Гений веков);*

У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней!

В. В. Маяковский. Облако в штанах

[Тем не менее удалось рассмотреть, что это целая цепь довольно острых темных вершин, на которых белели полосы и целые поля снега, рассекавшие цепь на отдельные части.] **Эта цепь тянулась на некоторое расстояние, а затем быстро исчезала, понижаясь в обе стороны.**

В. А. Обручев. Земля Санникова

[А Фагот тыкнул пальцем в партер и объявил:]

– **Колода эта таперича, уважаемые граждане, находится в седьмом ряду у гражданина Парчевского, как раз между трехрублевкой и повесткой о вызове в суд по делу об уплате алиментов гражданке Зельковой.**

М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита

Характеризующие предложения раскрывают существенные свойства предмета: *В сентябре 30 дней; Утро туманное, утро седое (И. С. Тургенев); У кошки четыре ноги и т. д. Наша Земля существует уже многие миллионы лет, [в течение которых жизнь на ее поверхности испытала большие изменения] (В. А. Обручев. Плутония); [Это не остров Беннета.] **Остров находится много восточнее и с Котельного не виден: он слишком далек (В. А. Обручев. Земля Санникова).***

Классифицирующие предложения устанавливают отношения между видовым и родовым понятиями, типичны для науки и

философии: *Барокко* – один из стилей XVI-XVIII вв.; *Спруты* – это морские моллюски.

[Множество разных людей стекается в этот город к празднику. Бывают среди них маги, астрологи, предсказатели и убийцы, – говорил монотонно прокуратор, – а попадаются и лгуны.] **Ты, например, лгун.**

М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита

Я полагаю, впрочем, что это была совсем не черепаха, а **глиптодон, животное из семейства броненосцев**, водившееся на земле в плиоценовую эпоху третичного периода.

В. А. Обручев. Плутония

4.2.2. *Стилистический смысл наклонений*

Наклонение – это грамматическое выражение модальности, которая, в свою очередь, передает отношение говорящего к содержанию его высказывания, целевую установку речи, отношение содержания высказывания к действительности.

Последнее очень условно и относительно, как, впрочем, традиционное отнесение модальности к *семантическим* категориям. Это не совсем так. Модальность – категория *семантико-грамматическая*. Следует различать действительно семантическую категорию истинности, входящую в смысловую структуру семантической категории **пресуппозиции** (то есть фрагмента действительности, соотносимого с высказыванием) и семантико-грамматическую категорию **реальности**, входящей в смысловую структуру модальности. Пресуппозиция относится к плану содержания, а модальность – к плану формы.

Под действительностью мы понимаем объективный мир, в котором мы живем – не только его объекты и происходящие в нем события, но также его структуру и законы, по которым он существует. Иными словами, то, что в нем есть, происходит, а также то, что принципиально может быть и происходить.

Под семантико-грамматической реальностью мы подразумеваем соотношение высказывания с грамматическими временами, а не с временем в естественнонаучном смысле.

Итак, с точки зрения пресуппозиции, высказывание **истинно**, если оно отражает подлинный факт (*Пастернак перевел “Гамлета”*), подлинное положение вещей (*Противоречия – основной источник развития*), **условно-истинное**, если соответствует наиболее вероятному положению вещей (*Материя неисчерпаема вширь и вглубь*). Оно может быть и **фикционально-истинным**, то есть соответствует реальности художественной литературы, если эта реальность принципиально не расходится с подлинной действительностью. Например, Иван Ильич Головин не болел и не умирал, потому что его не было на свете, но он существует в художественной реальности «Смерти Ивана Ильича» Л. Н. Толстого, и, главное, в его истории нет ничего сверхъестественного. Высказывание **ложно**, если его содержание не соответствует фактам (*Пастернак перевел “Кориолана”*; в данном случае фактом действительности является *непереведение* Пастернаком этой трагедии Шекспира, то есть фактом может быть то, что чего-то не было, нет или это вообще невозможно: *Свинья произошла от человека путем инволюции*), в том числе **фикционально-ложным**, если художественная литература запечатлевает то, что невозможно в принципе (*Маргарита стала ведьмой; Гипофиз определяет человеческую индивидуальность*).

С точки зрения модальности, высказывание **реально**, если соотносится с грамматическим временем (*Ромео и Джульетта любили друг друга; Завтра астрономы смогут наблюдать парад планет*) или несколькими временами (*Институт работал, работает и будет работать*). Напротив, оно **ирреально**, если такого соотношения нет (*Я вернул бы вам книгу завтра, если бы успел ее прочесть* – речь идет о будущем, а глаголы стоят в прошедшем времени; человек допускает, что сможет это сделать; *Принесите мне, пожалуйста, справочник* – просьба относится к моменту речи, а ее

исполнение – к ближайшему будущему). Реально только изъявительное наклонение.

Итак, высказывания могут быть истинными, с точки зрения пресуппозиции, но ирреальными, с точки зрения модальности (последние два примера), и, напротив, абсолютно ложными, с точки зрения пресуппозиции (*Шолохов не является автором “Тихого Дона”*; *Волад и его свита посетили Москву*), но реальными, с точки зрения модальности.

Кроме того, не следует смешивать объективную модальность (то есть реальность/ирреальность), воплощенную в предикативной основе и относящуюся к общему содержанию высказывания, и субъективную модальность, выражаемую разными способами (например, вводными словами), относящуюся к оценке человеком того, что он говорит. Субъективная модальность передает другие смыслы: различные степени уверенности, а также эмоциональное отношение к содержанию (*к счастью* и т. п.). Наклонение может быть реальным (изъявительным), а общий смысл высказывания – предположительным, например, за счет вводных слов:

Я вас любил, любовь еще, **быть может**,
В душе моей угасла не совсем.

Для стилистики актуальны способы выражения наклонений и модальные оттенки.

В русском языке, по школьной грамматике, три наклонения: изъявительное, условное (сослагательное) и повелительное, а согласно «Русской грамматике» (1982) – шесть: изъявительное, сослагательное, условное, желательное, побудительное, долженствовательное.

Изъявительное наклонение (индикатив) означает реальное действие – в смысле, изложенном выше – и оформляется временными глагольными формами. Стилистически релевантны оттенки временных форм, употребление одного времени вместо другого, причем иногда с поправкой на их лингвоэстетическое значение в данном контексте.

В этом отношении очень красноречив следующий пример: *А бывает и еще хуже: только что человек соберется съездить в Кисловодск, – тут иностранец прищурился на Берлиоза, – пустяковое, казалось бы, дело, но и этого совершить не может, потому что неизвестно почему вдруг возьмет – поскользнется и попадет под трамвай!* (М. А. Булгаков. *Мастер и Маргарита*). Словоформы будущего времени фактически означают настоящее абитуальное время, то есть характеризуют хотя и не совсем типичные, но всё же нередкие ситуации, случающиеся время от времени. На это указывают употребленные тут же глаголы в настоящем времени – *бывает* и *(не) может*.

На этом можно было бы остановиться, если бы этот монолог рассматривался вне контекста. Но булгаковский контекст слишком ярок и хорошо памятен читателям, чтобы его можно было игнорировать, и с учетом его глагольные формы приобретают дополнительные важные оттенки (то есть смыслы, о которых было сказано, сохраняются, но к ним присоединяются новые нюансы). Да, Воланд излагает общую схему ситуации – то, что иногда *бывает* в жизни. Причем это «*бывает*», наряду с настоящим, подразумевает соотношение с прошлым: это уже неоднократно *случалось*, – но не с будущим, которое нам не дано эмпирически (а вдруг больше никто не попадет под трамвай?). То есть словоформы будущего времени *соберется*, *возьмет*, *поскользнется*, *попадет* соответствуют каким угодно временам, только не будущему. Однако это справедливо только для абстрактной схемы, для отвлеченной иллюстрации.

Но поскольку в словах Воланда заключено еще и пророчество о судьбе собеседника (см.: *тут иностранец прищурился на Берлиоза*), то глаголы в будущем времени *возьмет*, *поскользнется* и *попадет* приобретают оттенок своего буквального значения: это *случится*. Что касается глагола *соберется*, то он приобретает оттенок прошедшего времени, потому что Берлиоз уже *собрался* ехать в Кисловодск.

У глаголов в настоящем времени тоже развивается коннотация будущего, их суммарное значение становится таким: *А бывает еще хуже* – бывает со многими и с вами будет; *но и этого совершить не может* – многие не могут, и вы не сможете.

Для разговорного повествования, передающего живое воспоминание о прошлом, типично употребление будущего времени (реже – настоящего) в значении прошедшего (будущее, как правило, соответствует аористу, настоящее – имперфекту): *Вот как откосимся, повечеряем – и в деревню. В деревне чуть не до свету прохороводишься – опять на покос. Придешь* бывало, а там уж поднялись – косить *налаживаются* (В. М. Шукшин. Наказ). Отметим характерную для таких случаев частицу *бывало*: *придешь бывало*.

Происходит это и в случаях с другими частицами: [*И хочу вам подать добрый совет: назови-ка ты сынка своего Митей – в честь свояка магаданского.*] *Ведь они вам и посылки шлют, и деньжат нет-нет подкинут...* (В. Шукшин. Непротивленец Макар Жеребцов); [*– Вот таков он всегда!* – со вздохом сказал Гибгельд, когда виконт и Лепсиус скрылись за дверью.] – *Чуть* дело *коснется* позвоночника, или, точнее, седалищного нерва, наш доктор на себя не похож – волнуется, мечется, раздевает больного и прелюбопытно его осматривает (М. Шагинян. Месс-Менд); *Никого так легко нельзя было удивить или испугать, как Богданова: чуть услышит* что-нибудь новое или тревожное, и уже лоб его наморщивается от внутреннего болезненного усилия, и изо рта вылетают беспорядочные, смятенные восклицания (Ф. Сологуб Мелкий бес).

Частица *было* подчеркивает семантику эмбриональности, когда действие наметилось, но не завершилось: *Швейцар, вышедший в этот момент из дверей ресторанной вешалки во двор, чтобы покурить, затоптал папиросу и двинулся было* к привидению с явной целью преградить ему доступ в ресторан, но почему-то не сделал этого и остановился, глуповато улыбаясь (М. А. Булгаков. Мастер и

Маргарита). С исторической точки зрения, это бывший плюсквамперфект.

Индикатив – чаще всего в разговорной речи – может передаваться формами, омонимичными другим наклонениям – в частности, императиву (исторически это бывший аорист): *Тут какой-то возьми и скажи* – “слово и дело” (Ю. Герман. *Россия молодая*).

Сослагательное наклонение (**конъюнктив**) часто смешивается с **условным** (**кондиционалисом**). Формально-синтаксически они различаются тем, что первое употребляется в простых предложениях (сами они могут входить в состав сложных), а второе – в сложноподчиненных.

Отличаются они друг от друга и функционально.

Строго говоря, условным значением обладает придаточная ПЕ сложноподчиненного предложения: *Если бы я знал высшую математику...*; *Если бы у него было время...* и т. п. Главная часть выражает то, что произошло бы при этом условии: *... то решил бы эту задачу; ... то он помог бы вам.*

Вариант *когда бы* вместо *если бы* архаичный и, следовательно, книжно-поэтический: *Когда б я богом стал – земля Эдемом стала б* (Сюлли-Прюдом, перевод И. Анненского).

Кондиционалис часто имеет коннотацию уступки: *Куда бы мы ни пришли* – *через пять минут уже готова палатка, уютная, удобная, обязательно выстланная свежей травой* (В. Некрасов. *В окопах Сталинграда*).

При этом (преимущественно, в разговорной речи) возможны отступления от основной грамматической модели «форма глагола в прошедшем времени + частица *бы*», используется другая модель – «союзное слово + частица *ни* + форма глагола в будущем времени»: *Кто ни умрет, я всех убийца тайный* (А. С. Пушкин. *Борис Годунов*); *Она кокетничает и делает из окна глазки всем, кто ни пройдет по улице* (Ф. М. Дядюшкин сон).

Более редкая форма – с глаголом в императиве: *Не все ли равно куда? – думал он* (Кречмар – А. Ф.). – *Куда ни поезжай, от этой муки не избавишься* (В. В. Набоков. *Камера обскура*), в том числе без союзного слова и частицы *ни*: *Имей он силу воли, давно отказался бы от сотрудничества с вами.*

Возможна контаминация семантики разных наклонений: *Имей такую чистую, такую благоустроенную душу, какую имел Карамзин, и тогда возвещай свою правду: все тебя выслушает, начиная от царя до последнего нищего в государстве* (Н. В. Гоголь. *Выбранные места из переписки с друзьями*). Здесь объединяются кондиционалис (= если будешь иметь) и императив – призыв «благоустроить» свою душу.

Условные наклонения типичны для научного стиля, например:

[(...) превращение передней лапы ящера в крыло требует множества отдельных мутаций, которые никак не могут произойти одновременно.] Если бы передняя конечность постепенно видоизменялась в крыло, это неизбежно привело бы к кардинальному ухудшению “хватательной” функции, причем еще до того, как завершилось формирование функции “летательной”. Сквозь сито естественного отбора не прошли бы промежуточные формы, передние конечности которых уже не могли использоваться в прежних целях, но еще совсем не были приспособлены к полету. [Каким же образом вывести промежуточные формы эволюции из-под давления естественного отбора?]

В. П. Скулачев. *Стратегии эволюции и кислород*

Сослагательное наклонение (конъюнктив) означает то, что произошло бы при определенных условиях:

Сад, где б я жил, – я б расцвел тобой,
дом, где б я спал, – тобою бы обставил³¹³,
созвездия б сиять тобой заставил

³¹³ В определительных ПЕ фактически семантика условного наклонения: не сад, в котором я жил, а если бы я жил в саду, не дом, в котором я спал, а если бы я спал в доме.

и листьям дал **бы** дальний голос твой.

Твою походку **вделал бы** в прибор
и в крылья птиц твои **б** ладони **вправил**,
и в небо я **б** лицо твое **оправил**,
когда бы правил звездною судьбой.

С. Курсанов. [Сонет]

А также передает различные модальные оттенки – готовности: *Я бы охотно вам помог*; согласия: *Я поехал бы в командировку*; желания: *Хотелось бы увидеть торжество справедливости* или нежелания: *Не хотел бы я оказаться на его месте*; опасения: *Как бы чего не вышло!* и т. п.

Желательное наклонение (оптатив) чаще всего выражается составным глагольным сказуемым, в котором вспомогательная часть содержит компоненты – модальный (*хорошо, неплохо, нелишне, не худо, не вредно* и т. п.) и сослагательный (*бы*, иногда глагол *было*): **Не вредно было бы перечитать рукопись**; [*В землянку заглядывает штабной писарь – рыхлый, круглолицый сержант. Спрашивает, как с зеленым ящиком быть – везти или сжигать.*] *Капитан говорил как-то, что сжечь бы не мешало, – там нет ничего нужного* (В. Некрасов. *В окопах Сталинграда*).

Оптатив передается и без форм прошедшего времени и частицы *бы* – разговорная окраска при этом усиливается: **Хотеть не вредно; Посмотреть, ей-ей, не худо** (А. С. Пушкин. *Сказка про царя Никиту*).

Эллиптические выражения типа *Как бы мне чаю...*; *Как бы мне пообедать...*; *Мне бы Вологду...* означают уже полный паралич воли, что подчеркивается и контекстом:

Андрей Ефимыч чрезвычайно любит ум и честность, но чтобы устроить около себя жизнь умную и честную, у него **не хватает характера и веры в свое право. Приказывать, запрещать и настаивать он положительно не умеет.** Похоже на то, как будто он дал обет никогда не возвышать голоса и не употреблять повелительного наклонения. Сказать “дай” или “принеси” ему трудно; когда ему хочется есть, он нерешительно покашливает и

говорит кухарке: “**Как бы мне чаю...**” или: “**Как бы мне пообедать**”. Сказать же зрителю, чтоб он перестал красть, или прогнать его, или совсем упразднить эту ненужную паразитную должность — для него **совершенно не под силу**.

А. П. Чехов. Палата № 6

А кто из нас не делался **заикою**,
перед телефонистками **заискивая**,
прося,
как умирающий от голоду,
на паперти у барынь:
“**Мне бы Вологду...**”

Е. Евтушенко. Заискиванье

Императив – наклонение, именуемое повелительным или **побудительным**. «Это – наклонение воли, так как его главная функция – выражать волю говорящего, хотя только – что весьма важно – в той мере, в какой она должна воздействовать на поведение слушателя; в других случаях говорящий выражает свою волю иными способами. Повелительное наклонение, таким образом, выражает просьбу, которая (...) может быть представлена различными градациями, начиная от строгого приказанья и кончая робкой мольбой»³¹⁴.

Последнее более корректно, поскольку императив выражает не только повеление, приказ, команду, но и просьбу, совет, (по)желание, волеизъявление, рекомендацию, разрешение и другие оттенки. Главные императивные формы второго лица с суффиксами *-j-*, *-и-* (+ *-те*): *подай(те)*, *помоги(те)* и т. п. Но возможны и другие способы выражения – например, с частицами *давай(те)*, *да*, *пусть*, *пускай*. Высказывания с ними обладают смысловыми и стилистическими оттенками. *Давай* и *давайте* имеют семантику **юссива** – предложения действовать совместно: *Давайте рассуждать логически*. (Юссив также может выражаться глаголом в первом лице множественного числа:

³¹⁴ Есперсен, О. Философия грамматики [Электронный ресурс] / О. Есперсен. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Index_Ling.php.

Дорогая, сядем рядом! или сочетать компоненты первого и второго лица: *идемте* и т. п.) Остальные частицы выражают желание, волеизъявление, обычно звучащие торжественно. Такие высказывания приобретают характер лозунгов: *Пусть всегда будет солнце!*³¹⁵; иногда не без шутливого оттенка: *Да здравствует мыло душистое!* (К. Чуковский).

Конъюнктивной формой передаются просьбы (иногда с оттенком настоятельного совета): – *А ты бы меня отпустил, игемон, – неожиданно попросил арестант, и голос его стал тревожен, – я вижу, что меня хотят убить* (М. А. Булгаков. *Мастер и Маргарита*) (подтекст: для тебя же будет лучше); неcodифицированные (неформальные) приказы: *Чтоб я этого больше не слышал!* (исторически частица *чтоб* – составная *что* + *бы*).

Резкие, категорические приказы выражаются инфинитивом: (...) *тут Пилат вскричал: – Вывести конвой с балкона!* (М. А. Булгаков. *Мастер и Маргарита*); усеченной формой возвратного глагола в единственном числе (хотя говорящий адресуется ко многим людям): *Равняйся!*; *На первый-второй рассчитайся!*; *К бою готовься!* или фразеологизированными формами: *Шагом марш!* и т. п.

Последние могут выражать приказы в неформальном, «неуставном» виде: *Шагом марш отсюда, чтоб духу твоего не было!* (В. Некрасов. *В окопах Сталинграда*);

Я ненавижу слово спать.
Я ежусь каждый раз,
Когда я слышу: “**Марш в кровать!**”

³¹⁵ **Историко-культурная справка.** Поэт Л. Ошанин написал слова к песне, когда увидел случайно плакат Николая Чарухина «Пусть всегда будет солнце...». Художник Н. Чарухин написал этот плакат под впечатлением от четверостишия Кости Баранникова, которому только что объяснили, что такое «всегда»:

Пусть всегда будет солнце,
Пусть всегда будет небо,
Пусть всегда будет мама,
Пусть всегда буду я.

Это четверостишие было опубликовано еще в 1928 г. в журнале «Родной язык и литература в трудовой школе» в статье исследователя детской психологии К. Спасской. Затем эти стихи попали в книгу К. Чуковского «От двух до пяти», которая и попала на глаза художнику.

Уже десятый час.”

С. Михалков

В том же ряду – следующее очень «неустановное» позволение, сделанное в военном контексте: *Сжигай к аллаху! Полгода возим за собой это барахло. Сжигай!* (В. Некрасов. *В окопах Сталинграда*) или в совершенно экзотическом контексте:

Приятели, смелее **разворачивай** парус!

Йо-хо-хо! **Веселись**, как черт!

В. Лебедев-Кумач. *Пиратская песня*
(из кинофильма «Остров сокровищ»)

Императивы создают торжественную тональность, они типичны для официальных, книжных речевых жанров, поэтому, как видим, широко используются и для пародирования последних. Коннотации побудительного наклонения в юмористических текстах бывают весьма экстравагантными – как, например, следующая «инструкция»:

Если вы с друзьями вместе
Веселитесь во дворе,
А с утра на вас надели
Ваше новое пальто,
То не стоит ползать в лужах
И кататься по земле,
И взбираться на заборы,
Повисая на гвоздях.
Чтоб не портить и не пачкать
Ваше новое пальто,
Нужно сделать его старым.
Это делается так:
Залезайте прямо в лужу,
Покатайтесь по земле,
И немножко на заборе
Повисите на гвоздях.
Очень скоро станет старым
Ваше новое пальто,
Вот теперь спокойно можно
Веселиться во дворе.

Можно смело ползать в лужах
И кататься по земле,
И взбираться на заборы,
Повисая на гвоздях.

Г. Остер. *Вредные советы*

Или такое «великодушное» разрешение – (Бендер – Балаганову):
*Ну, я вас прощаю. **Живите** (И. Ильф, Е. Петров. Золотой теленок), а также условный иронический комментарий: – **Снимите шляпы**, – сказал Остап, – **обнажьте головы**. Сейчас состоится вынос тела (И. Ильф, Е. Петров. Золотой теленок).*

Разные способы выражения императивов могут играть композиционную роль. Вот, например, текст, в котором императивы, направленные на разные объекты, имеют разные оттенки (наказ и желание) и по-разному оформляются: *Ну что мне еще сказать вам? **Живите** весело, **радуйтесь** каждую минуту. Все человеческое имеет великий смысл, а творчество – величайший. **Не ищите** славы, **пусть она вас ищет**. А когда придет, **поверните** ее к себе спиной и **подтолкните** сзади: **пусть идет, гуляет** по свету сама по себе. А вы по-прежнему **гуляйте** сами по себе среди простых людей. **Идите** по жизни с трезвой печалью на душе (А. Ким. Белка).* Обратим внимание, что ближе к концу абзаца в разных императивных формах оказываются одни и те же глаголы: *искать, идти, гулять*, отчего смысловой контраст при **антитезе** делается резче.

И в заключение обратимся к художественному тексту, в котором побудительное наклонение используется воистину виртуозно – роману «*Мастер и Маргарита*», который выше отчасти уже цитировался. Едва ли не все высказывания с императивами очень ярки и стали почти крылатыми. Но главное состоит в том, что М. А. Булгаков демонстрирует воистину неистощимое лингвоэстетическое богатство императивов.

Итак, это собственно **приказ** или **распоряжение**: – **Выдайте бумагу и коротенький карандаш**, – **приказал** Стравинский толстой

женщине (иногда ремарками в словах автора Булгаков передает модальность побудительной формы); **Славь** великодушного игемона!;

распоряжение в пародийном контексте: **Заезжайте** за мною, я сам с вами поеду... Говорит поэт Бездомный из сумасшедшего дома...

требование:

– **Сознавайтесь**, кто вы такой? – **глухо спросил Иван.**

Иностранец насупился, глянул так, как будто впервые видит поэта, и ответил неприязненно:

– Не понимай... русский говорить... (...)

– **Не притворяйтесь!** – **грозно сказал Иван** и почувствовал холод под ложечкой, – вы только что прекрасно говорили по-русски;

инструктирование: *Дальше делайте, что хотите, но не отходите от телефона;*

– **Пора! Вылетайте**, – заговорил Азazelло в трубке, и по тону его было слышно, что ему приятен искренний, радостный порыв Маргариты, – когда будете пролетать над воротами, **крикните:** “Невидима!” Потом **полетайте** над городом, чтобы привыкнуть, а затем на юг, вон из города, и прямо на реку. Вас ждут!;

– А, хорошо. – Воланд обратился к Маргарите: – **Итак, прошу вас! Заранее благодарю вас. Не теряйтесь и ничего не бойтесь. Ничего не пейте**, кроме воды, а то вы разомлеете и вам будет трудно. **Пора!** (отметим, что Азazelло и Воланд инструктируют Маргариту каждый в своем стиле – Азazelло более резко и даже грубо: «вон из города», Воланд – галантно: «прошу вас», «заранее благодарю вас»);

призыв (переходящий в лозунг)³¹⁶: – Ну-с, Никанор Иванович, **покажите** нам пример, – **задушевно заговорил молодой артист**, – и **сдавайте** валюту; (...) зал погрузился в полную тьму и на стенах выскочили красные горящие слова: “**Сдавайте** валюту!”;

³¹⁶ Между прочим, введение лозунговых текстов, а иногда их соотнесение с живой речью весьма типично для этого романа.

воззвание: – *Братья по литературе! (Осипший голос его окреп и стал горячей.) Слушайте меня все! Он появился! Ловите же его немедленно, иначе он натворит неопикуемых бед!;*

просьба или мольба: – *Ну, ну! Дальше, дальше, умоляю вас. Но только, ради всего святого, не пропускайте ничего!;*

неэтикетная просьба и активное побуждение:

– *Дайте нарзану, – попросил Берлиоз.*

– *Нарзану нету, – ответила женщина в будочке и почему-то обиделась. (...)*

– *А что есть? – спросил Берлиоз.*

– *Абрикосовая, только теплая, – сказала женщина.*

– *Ну, давайте, давайте, давайте!..;*³¹⁷

побуждение к совместному действию (юссив): *Ежели он преступник, то первым долгом следует кричать: “Караул!” А то он уйдет. А ну, давайте вместе! Разом! – и тут регент разинул пасть;*

– *Ну вот и славно, – облегченно воскликнул Стравинский, – а если так, то давайте рассуждать логически. Возьмем ваш вчерашний день;*

– *Слава богу! Нашелся хоть один храбрый! Все разбежались, все предали! Идемте, идемте к нему, я не знаю, что делать! – И, продолжая рыдать, она потащила бухгалтера в кабинет;*

ироническая, даже глумливая просьба: *Жаль только, что я не удосужился спросить у профессора, что такое шизофрения. Так что вы уж сами узнайте это у него, Иван Николаевич!;*

просьба-уговаривание (с оттенком коварства – так как потенциальную жертву намереваются поместить в сумасшедший дом): – *Успокойтесь, успокойтесь, успокойтесь, профессор, – бормотал Берлиоз, опасаясь волновать больного, – вы посидите минуточку здесь с товарищем Бездомным;*

– *Товарищ Бездомный, – заговорило это лицо юбилейным (лицемерным – А. Ф.) голосом, – успокойтесь!;*

³¹⁷ У Булгакова императивы повторяются довольно часто. Излишне уточнять, что через такой повтор (эпаналепсис) подчеркивается их категоричность.

предложение: – *Да вы присаживайтесь, Никанор Иванович, – нисколько не теряясь, орал гражданин и начал юлить, предлагая председателю кресло; – А вы поройтесь у себя в портфеле, Никанор Иванович, – сладко предложил Коровьев;*

глумливое предложение-угроза: *Нам таких швейцаров в ресторане и даром не надо. Ты в церковь сторожем поступи;*

предостережение, даже угроза: *И слушай меня: если с этой минуты ты произнесешь хотя бы одно слово, заговоришь с кем-нибудь, берегись меня! Повторяю тебе: берегись (Пилат – Иешуа);*

та же словоформа в роли лозунга (обращенная, хотя и в единственном числе – ко всем): (...) *загорелась в стеклянном ящике надпись “Берегись трамвая!”;*

предостережение – категорический запрет (также напоминающий лозунг): *Никогда не разговаривайте с неизвестными (название первой главы);*

категорическая рекомендация: *Но только одно условие: не напрягайте головы и старайтесь поменьше думать о Понтии Пилате. Мало ли чего можно рассказать! Не всему надо верить;*

создание установки (близко по смыслу к предыдущему): *Имейте в виду, что Иисус существовал;*

обнадеживающий совет: – *Так вы напейтесь сегодня пьяной, Фрида, и ни о чем не думайте, – сказала Маргарита;*

согласие (причем в весьма своеобразном контексте – как гипербола): *Если бы в следующее утро Степе Лиходееву сказали бы так: “Степа! Тебя расстреляют, если ты сию минуту не встанешь!” – Степа ответил бы томным, чуть слышным голосом: “Расстреливайте, делайте со мною, что хотите, но я не встану”;*

выражение недовольствия или протеста:

– *Граждане! – вдруг рассердилась женщина, – расписывайтесь, а потом уж будете молчать сколько угодно! Я ведь молнии разношу;*

В общем возбужденном говоре, смешках и вздохах послышался мужской голос: “Я не позволю тебе!” – и женский: “Деспот и мещанин, **не ломайте** мне руку!”.

В контексте возможно разнообразное окказиональное обыгрывание императивной формы. У Булгакова довольно часто употребляются вводные слова:

– *помилуйте* (хрестоматийная цитата:

– Это водка? – слабо спросила Маргарита.

Кот подпрыгнул на стуле от обиды.

– **Помилуйте**, королева, – прохрипел он, – разве я позволил бы себе налить даме водки? Это чистый спирт!),

– *помилосердствуйте*.

Но они весьма нередко используются, как сказала бы Л. В. Зубова, синкретически, то есть и в фигуральном, и в буквальном смысле – то есть как глаголы в побудительном наклонении с просьбой или мольбой о милости.

Иногда это едва заметно из-за иронического контекста:

– Вчера вы изволили фокусы делать...

– Я? – воскликнул в изумлении маг, – **помилосердствуйте**. Мне это даже как-то не к лицу!

(то есть будьте милосердны, не говорите глупостей).

В другом ироническом контексте эта двусмысленность уже заметнее:

– (...) А борова к поварам!

– Зарезать? – испуганно крикнула Маргарита, – **помилуйте** (*то есть сжальтесь, не режьте его – А. Ф.*), мессир, это Николай Иванович, нижний жилец. Тут недоразумение, она, видите ли, мазнула его кремом...

Маргарита обращается к сатане, и она не может знать наверняка: вдруг он пожелает принести Николая Ивановича в жертву? Поэтому

слово *помилуйте* имеет и вполне определенный смысл просьбы о пощаде. Воланд, как бы желая успокоить Маргариту, в ответной реплике употребляет то же слово в «человеческом», то есть фигуральном, смысле:

Помилуйте! – сказал Воланд, – на кой черт и кто станет его резать? Пусть посидит вместе с поварами, вот и все! Не могу же, согласитесь, я его пустить в бальный зал!

В другой сцене «пират» метрдотель Арчибальд Арчибальдович устраивает разнос швейцару, который пропустил в ресторан Ивана Бездомного.

– **Помилуйте, Арчибальд Арчибальдович,** – багровея, говорил швейцар, – что же я могу поделаться? Я сам понимаю, на веранде дамы сидят.

– Дамы здесь ни при чем, дамам это все равно, – отвечал пират, **буквально сжигая** швейцара глазами, – а это милиции не все равно! (...)

– **Ну что с тобой сделать за это? – спросил флибустьер.**

Кожа на лице швейцара приняла тифозный оттенок, а глаза помертвели. Ему померещилось, что черные волосы, теперь причесанные на пробор, покрылись огненным шелком. Исчезли пластрон и фрак, и за ременным поясом возникла ручка пистолета. **Швейцар представил себя повешенным на фор-марса-рее (...)** Но тут флибустьер **сжалился** над ним и погасил свой острый взор.

– Смотри, Николай! Это в последний раз. Нам таких швейцаров в ресторане и даром не надо. Ты в церковь сторожем поступи.

Булгаков передает нешуточный страх лакея перед своим повелителем. Швейцар ведет себя так, словно метрдотель и в самом деле может его казнить, и умоляет о помиловании в буквальном смысле. (Здесь не случаен оборот *буквально сжигая швейцара глазами*: он служит подсказкой, что в этом контексте речевые

штампы с угрожающей семантикой обретают оттенок буквального смысла.)

И Понтий Пилат обращается к Иешуа как будто к «власть имущему», словно догадываясь, что тот обладает полномочиями распоряжаться человеческими судьбами: *Но, помилуйте меня, философ! Неужели вы, при вашем уме, допускаете мысль, что из-за человека, совершившего преступление против кесаря, погубит свою карьеру прокуратор Иудеи?* Местоимение *меня* отчасти разрушает речевой штамп и пробуждает в слове *помилуйте* его первоначальное значение. Пилат по-настоящему просит помиловать его за проявленную слабость.

И, наконец, в следующем фрагменте вводное слово уже откровенно превращается в императив:

– Товарищ Бездомный, – заговорило это лицо юбилейным голосом, – успокойтесь! Вы расстроены смертью всеми нами любимого Михаила Александровича... нет, просто Миши Берлиоза. Мы все это прекрасно понимаем. Вам нужен покой. Сейчас товарищи проводят вас в постель, и вы забудетесь...

– Ты, – оскалившись, перебил Иван, – понимаешь ли, что надо поймать профессора? А ты лезешь ко мне со своими глупостями! Кретин!

– Товарищ Бездомный, **помилуйте**, – ответило лицо, краснея, пятясь и уже раскаиваясь, что ввязалось в это дело.

– Нет, уж кого-кого, **а тебя я не помилую**, – с тихой ненавистью сказал Иван Николаевич.

По-видимому, это явление не случайно. Оно вполне согласуется общей идеологией произведения, в котором важнейшую роль играет тема милосердия.

В романе есть и другой аналогичный эпизод, когда к Воланду является Левий Матвей и не здоровается.

– Если ты ко мне, то почему же ты не поздоровался со мной, бывший сборщик податей? – заговорил Воланд сурово (*то есть буквально не сказал: «Здравствуй» – А. Ф.*).

– Потому что я не хочу, чтобы ты **здравствовал**, – ответил дерзко вошедший.

В общем контексте могут сочетаться разные императивные смыслы, выраженные разными средствами. Приведем несколько примеров, которые по-булгаковски бесподобны.

– А под вашею полною достоинства личиною, – отнесся артист к Дунчилю, – скрывается жадный паук и поразительный охмуряло и врун. Вы извели всех за полтора месяца своим тупым упрямством. **Ступайте же** (*приказание – А. Ф.*) теперь домой, и **пусть** тот ад, который устроит вам ваша супруга, **будет** (*пожелание – А. Ф.*) вам наказанием.

– Типичный кулачок по своей психологии, – заговорил Иван Николаевич, которому, очевидно, приспичило обличать Рюхина, – и притом кулачок, тщательно маскирующийся под пролетария. **Посмотрите** на его постную физиономию и **сличите** с теми звучными стихами, которые он сочинил к первому числу! Хе-хе-хе... **“Взвейтесь!”** да **“развейтесь!”**... А вы **загляните** к нему внутрь – что он там думает... вы ахнете! – и Иван Николаевич зловеще рассмеялся.

Тон речи героя охарактеризован прямо: *приспичило обличать, зловеще рассмеялся*. Обличает Иван приспособленчество и фарисейство литератора Рюхина³¹⁸, издевательски копируя его «лозунговую» манеру (опять апелляция к лозунгам!). Отметим, что сам Иван – поэт честный и, судя по характеристике образа Христа из его антирелигиозной поэмы, не бездарный.

³¹⁸ Существует версия, что одним из прототипов Рюхина был нелюбимый Булгаковым Маяковский (Б.В. Соколов). Нелюбовь была взаимной. Если это правда, то у Булгакова получился в высшей степени несправедливый пасквиль.

– Кожа-то! Кожа, а? Маргарита Николаевна, ведь ваша кожа светится. – Но тут она опомнилась, подбежала к платью, подняла и стала отряхивать его.

– **Бросьте! Бросьте!** – кричала ей Маргарита, – к черту его, всё **бросьте!** Впрочем, нет, **берите** его себе на память. Говорю, **берите** на память. Все **забирайте**, что есть в комнате.

Как будто ополоумев, неподвижная Наташа некоторое время смотрела на Маргариту, потом повисла у нее на шее, целуя и крича:

– Атласная! Светится! Атласная! А брови-то, брови!

– **Берите** все тряпки, **берите** духи и **волоките** к себе в сундук, **прячьте**, – кричала Маргарита, – но драгоценностей **не берите**, а то вас в краже обвинят.

Как известно, Маргарита только что стала ведьмой и столь внезапная, шокирующая перемена отражается на ее психологическом состоянии. Булгаков показывает, как героиня постепенно меняет свою природу, осваивается с новым состоянием. Это выражается через целый ряд деталей, в том числе через императивы, обозначающие резкие перепады настроений. (Императивы обычно сами по себе соответствуют достаточно сильным чувствам.) Итак, сначала Маргарита, как будто в буквальном смысле сбросившая прежнюю кожу (реплика Наташи: *Кожа-то! Кожа, а? Маргарита Николаевна, ведь ваша кожа светится*), не понимает, какое значение теперь может иметь одежда. Тройное *бросьте!* – ее резкая и гневная реакция на «низменные» заботы Наташи, которая не понимает ее нового состояния. Затем Маргарита спохватывается, что Наташа и не может ее понимать, и, сменив гнев на милость, широким жестом одаривает ее, как бы входя в роль «королевы Марго». Этот перепад настроения тоже обозначается тройным повтором: *берите его себе на память. Говорю, берите на память. Всё забирайте, что есть в комнате.* Потом она кричит в экстазе: *Берите все тряпки, берите духи и волоките к себе в сундук, прячьте* – с одной стороны, с наслаждением сбрасывая путы прошлой жизни, а с другой – выражая презрение к «приземленной»

Наташе за ее любовь к барским подачкам. (Раньше Маргарита вела себя корректно и относилась к этому с пониманием, но теперь, с высоты ее нового положения, она презирает всё мирское и не церемонится.) Потом, как будто устыдившись своего высокомерия (она же еще не окончательно стала ведьмой), она проявляет вполне «человеческое» здравомыслие и дает Наташе добрый совет: *но драгоценностей не берите, а то вас в краже обвинят* (это уже не «всё, что есть в комнате»!). Ведь Наташа, по ее мнению, останется среди людей и будет вынуждена приноравливаться к их «низменным» нравам. (Впрочем, Наташа, как мы знаем, оказалась выше ее ожиданий и тоже стала ведьмой.) Таким образом, Булгаков очень точно выполнил труднейшую художественную задачу – передал психологию своей героини в пограничном состоянии, колебания между человеческим и сверхчеловеческим.

И, наконец, последний эпизод – с отрыванием головы Жоржу Бенгальскому:

– Ради бога, **не мучьте** его! – вдруг, покрывая гам, прозвучал из ложи женский голос, и маг повернул в сторону этого голоса лицо.

– Так что же, граждане, простить его, что ли? – спросил Фагот, обращаясь к залу.

– Простить! Простить! – раздались вначале отдельные и преимущественно женские голоса, а затем они слились в один хор с мужскими.

– Как прикажете, мессир? – спросил Фагот у замаскированного.

– Ну что же, – задумчиво отозвался тот, – они – люди как люди (...) и громко приказал: – **Наденьте** голову.

Кот, прицелившись поаккуратнее, нахлобучил голову на шею, и она точно села на свое место, как будто никуда и не отлучалась.

(...) Фагот поднял сидящего Бенгальского на ноги, сунул ему в карман фрака пачку червонцев и выпроводил со сцены со словами:

– **Катитесь** отсюда! Без вас веселей.

Бессмысленно оглядываясь и шатаясь, конференсье добрел только до пожарного поста, и там с ним сделалось худо. Он жалобно вскрикнул:

– Голова моя, голова!

В числе прочих к нему бросился Римский. Конференсье плакал, ловил в воздухе что-то руками, бормотал:

– **Отдайте** мою голову! Голову **отдайте!** Квартиру **возьмите**, картины **возьмите**, только голову **отдайте!**

Сатана и его слуги привыкли к самым гнусным проявлениям человеческой природы³¹⁹. Они и от московских обывателей не ожидали ничего, принципиально отличного от поведения злобной римской черни, требовавшей *кровавых* зрелищ (кстати, любопытная деталь: демон-убийце Аззелло Рим нравится больше Москвы). Более того, они провоцировали публику – и до определенного момента их ожидания сбывались. Сеанс черной магии действительно превратился в парад человеческих пороков. И никого не удивило кровожадное предложение «оторвать голову» конференсье, что слуги дьявола охотно исполнили – *всерьез*. А вот дальше проявилось принципиальное отличие людей, пусть легкомысленных и жадных (а вернее, замордованных бедным коммунальным бытом – вспомним реплику Воланда о квартирном вопросе), от подлой римской или, например, парижской толпы. Советские люди ужаснулись тому, что привело бы в восторг посетителей Колизея или Гревской площади. И одна из женщин обратила к подручным сатаны мольбу, очень неуместную в данном случае: *Ради бога, не мучьте его!* – однако ее наивные слова произвели впечатление на дьявола, отнюдь не склонного к сентиментальности. (Разумеется, он оценил юмористическую форму этой просьбы.)

Затем Коровьев-Фагот, прямо как в Колизее, предлагает публике решить участь Бенгальского, и публика отвечает: *Простить! Простить!* – словоформой, напоминающей приказ, то есть опять-

³¹⁹ Следует учесть, что Булгаков сильно склонялся к мизантропии.

таки императивную форму. (Не будем уточнять, является ли она таковой в данном случае: требуют зрители простить Бенгальского или только отвечают на вопрос.)

Коровьев, однако, обращается к «верховному арбитру» – Воланду, демонстрируя, кто на самом деле здесь хозяин: «*Как прикажете, мессир?*». Сатана затягивает решение, предаваясь долгой и не очень логичной³²⁰ медитации на тему «*Они люди как люди, в общем, напоминают прежних*» (хотя де-факто они оказались гораздо лучше) и отдает приказ: ***Наденьте*** голову – как бы оправдывая характеристику, данную ему автором: часть той силы, которая, желая зла, творит благо.

Шокирующая сцена разрешается комически – ассистенты дьявола восстанавливают “status quo”, компенсируют конференсье «моральный ущерб» (фальшивыми червонцами!)³²¹ и выпроваживают его «добродушными» словами: ***Катитесь*** отсюда! *Без вас веселей.*

Но чтобы этот эпизод не оставил впечатления благополучного исхода и не настраивал читателей на легкомысленный лад, за этим следует нешуточное отчаяние Бенгальского, выражаемое теми же императивами: ***Отдайте*** мою голову! ***Голову отдайте!*** ***Квартиру возьмите,*** ***картины возьмите,*** ***только голову отдайте!*** Это воистину крик души несчастного человека, возможно впервые осознавшего, что он – человек. Здесь повторяются главные слова, указывающие, чем можно пожертвовать и что действительно необходимо.

И, наконец, последнее наклонение – **долженствовательное (дебитив)**. Внешне оно омонимично императиву, но передает протест

³²⁰ Заметим, что логика вообще его слабое место, и в романе это проявляется постоянно (начиная с диспута о Боге). Особенно курьезно выглядит в устах дьявола похвала человеческому милосердию.

³²¹ Между прочим, при всей своей глупости, Жорж Бенгальский сказал правду: «эти, якобы денежные, бумажки» действительно «исчезли так же внезапно, как и появились». В его словах не было «так называемого вранья», вопреки наглому заявлению Коровьева. Даже худшие из людей в этой непрезентабельной сцене оказываются лучше сатаны и его подручных.

человека, вынужденного заниматься тем, что ему не нравится. Это наклонение проявляется через противопоставление кому-то другому – живущему в свое удовольствие: *Живем – не тужим, бар не хуже (...)* *Они за чай, а мы – цепями качай!* Иногда этот объект осуждения бывает причиной неприятного положения говорящего: *Они тут ходят, а я за ними убирай.*

Само собой разумеется, долженствовательное наклонение – экспрессивная грамматическая форма разговорной речи.

4.2.3. Стилистические возможности односоставных предложений

Номинативные предложения в своем основном употреблении фиксируют, констатируют объекты и явления, обозначают сам факт их существования – это экзистенциальные, или бытийные, предложения³²².

Экзистенциальные предложения обычно создают эффект присутствия: непосредственного наблюдения, фиксации объектов и феноменов.

Иногда они создают «репортажный стиль»:

Сумерки, снег, вертолет,
заревое дальнего боя.
[Вот и двухтысячный год
стал нам судьбою.]

Виктор Верстаков. 2000

Такие предложения могут относиться и к плану воспоминаний лирического героя:

Ветер. Зори барабанов. Трубы.
Стук прикладов по земле нагой.

П. Антокольский. Санкюлот

Экзистенциальные предложения относятся также к событиям (*Пожар! Война!* – в последнем случае имеется в виду объявление

³²² Пешковский, А. М. Русский синтаксис в научном освещении / А. М. Пешковский. – М., 1956. – С. 379.

войны), состояниям природы (*Зазимок, первый снег!* в «*Антоновских яблоках*» *И. А. Бунина*) и человека (*Тоска! О радость!* – из «*Евгения Онегина*»), ситуациям (*Кризис. Война* – относится к военному времени; [*Ничего не поделаешь*] – *инфляция*). Они же констатируют факт: [*Оборачиваюсь:*] *Грушницкий!* (*М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени*). Номинативные предложения, как видим, бывают и восклицательными.

С художественной точки зрения выразителен контраст между номинативными и двусоставными предложениями. В финале стихотворения *И. Бродского «Письма римскому другу»* номинативные ничего не описывают, они передают ощущение смерти героя, обозначают «осиротевший» без него малый мир:

Зелень лавра, доходящая до дрожи.
Дверь распахнутая, пыльное оконце.
Стол покинутый, оставленное ложе.
Ткань, впитавшая полуденное солнце.

Сразу же за этим следуют предложения с глагольными сказуемыми, передающими непрекращающийся ход жизни:

Понт шумит за черной изгородью пиний.
Чье-то судно с ветром борется у мыса.
На рассохшейся скамейке – Старший Плиний.
Дрозд щебечет в шевелюре кипариса.

С появлением глаголов прошлое «оживает», субъективно синхронизируется с повествованием.

Другой вариант – не столько контраст между безглагольностью и наличием сказуемого, сколько постепенное перерастание первого во второе.

Сырые каменные стены,
дверь без пружины, сквозняки,
прилавки длинные, и цены,
написанные от руки.
Бананы, киви, апельсины –
товары неродной земли,

азербайджанцы и грузины,
в карман сующие рубли.
И женщина в одежде странной –
две теплых кофты и халат, –
[та, кто любимой и желанной
была мне тридцать лет назад.
Она смеется или плачет, –
я сам еще не разберу.
Глаза простуженные прячет
на рыночном сквозном ветру.
– Не для себя живу – для дочки,
она кончает институт;
быть может, до торговой точки
хотя б ее не доведут...]

В. Верстаков Рынок

Взгляд поэта автоматически отмечает приевшиеся, банальные детали рыночной действительности – свидетельства не изобилия, а, как ни странно, ущербности жизни, – пока не останавливается на том, что действительно заслуживает внимания – на человеке, его самоощущении в этом суетном торгашеском мирке. И тогда рассказ становится синтаксически полноценным (то есть включает сказуемые), разнообразным и богатым.

Распространенные номинативные предложения делают повествование живописным, создают эффект полноты впечатлений:

Золото холодное луны,
Запах олеандра и левкоя.

С. А. Есенин

В художественных произведениях могут употребляться разные типы номинативных конструкций. Их динамика, переход от одних к другим, как правило, подчиняется некоторой закономерности – обычно в зависимости от композиции текста, например, когда описание перерастает в размышление (переживание):

**Мелколесье. Степь и дали.
Свет луны во все концы.**

Вот опять вдруг зарыдали
Разливные бубенцы.

**Неприглядная дорога,
Да любимая навек,**
По которой ездил много
Всякий русский человек.

**Эх вы, сани! Что за сани!
Звоны мерзлые осин.**

У меня отец – крестьянин,
Ну, а я – крестьянский сын.

Наплевать мне на известность
И на то, что я поэт.

Эту чахленькую местность
Не видал я много лет.

Тот, кто видел хоть однажды
Этот край и эту гладь,
Тот почти березке каждой
Ножку рад поцеловать.

Как же мне не прослезиться,
Если с венкой в стынь и звень
Будет рядом веселиться
Юность русских деревень.

**Эх, гармошка, смерть-отрава,
Знать, с того под этот вой
Не одна лихая слава
Пропадала трын-травой.**

Сначала Есенин дает несколько зарисовок с натуры, которые вызывают бурю чувств и поток размышлений, и это находит отражение в последовательности разнообразных номинативных компонентов. Сначала идет И. п. в экспозитивной функции, затем апеллятив, то есть условное, «риторическое», обращение (*Эх вы, сани!*), апеллятив не является самостоятельным, даже однокомпонентным, предложением; затем – фразеологизированное эмфатическое восклицание, не являющееся обращением (*Что за сани!*). Предложение *Звоны мерзлые осин* можно было бы

воспринимать так же, но, поскольку здесь уже нет восклицания, оно может читаться как еще одно номинативное, еще одно отмеченное поэтом впечатление, и в последней строке – апеллятив (*Эх, гармошка, смерть-отрава*).

Номинативные указательные конструкции функционируют в роли представлений: – **Вот княгиня Лиговская**, – сказал Грушницкий, – **и с нею дочь ее Мери** (*М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени*).

Предложения, внешне похожие на указательные, но указывающие, скорее, на ситуацию, чем на предмет, относятся, главным образом, к разговорной речи – особенно «междометные» (*Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!* и даже *Вот те раз!*).

Различны функции частицы *вот*. В предложениях типа *Вот моя деревня* она берет на себя функцию сказуемого (срав.: *Моя деревня находится перед вами*), особенно когда на нее падает логическое ударение: *Вот настоящий преступник* (*Настоящий преступник – этот человек, а не тот, кого поймали*). Такие предложения имеют семантику идентификации – например у *С. А. Есенина*:

Вот она, суровая жестокость,
Где весь смысл – страдания людей!

То есть это и есть настоящая жестокость (или, если корректно интерпретировать эту трансформацию: настоящая жестокость – то, с чем мы столкнулись).

У *А. А. Фета*:

Вот наш патент на благородство, –
Его вручает нам поэт.

(«*На книжке стихотворений Тютчева*»)

Здесь трансформация еще проще: наш патент на благородство – эта книга Тютчева).

Эта конструкция возможна в случаях репрезентации, когда автор не указывает на предмет, а воспроизводит его (иногда, собственно, и не имея физической возможности указать): **Вот оно**,

это письмо, которого каждое слово неизгладимо врезалось в моей памяти (М. Ю. Лермонтов. *Герой нашего времени*). Аналогично репрезентуется письмо Татьяны в «*Евгении Онегине*»:

(...) Но **вот**
Неполный, слабый **перевод**,
С живой картины список бледный,
Или разыгранный Фрейшиц
Перстами робких учениц.

В высказываниях с семантикой обманутого ожидания: *Вот вам и приметы!* или *Вот тебе и реклама!* и тому подобных – это, скорее, усилительная частица без определенной синтаксической принадлежности. Хотя в зависимости от интерпретации таких фраз в частице *вот* (а вернее, в комплексе *вот + Д. п. + и*) может проявляться оттенок предикативности. Например, *Вот тебе и реклама!* может читаться двояко: именно этой рекламе (или рекламе именно этого товара) нельзя доверять и рекламе нельзя доверять вообще. В первом случае комплекс *вот + Д. п. + и*, формально не становясь сказуемым, приобретает предикативную коннотацию. Это лапидарное указание на целый комплекс смыслов – не только на то, что реклама оказалась ложной, но и на то, что рекламе принято доверять и что кто-то конкретно обманулся – говорящий, адресат или оба. Косвенно здесь даже присутствует желание говорящего предостеречь адресата от ошибки или ее повторения. Причем мы должны учитывать дательный падеж как обязательный компонент данной конструкции, потому что фраза, в которой его нет – *Вот и реклама!* – имеет другие смыслы: что по телевизору стали показывать рекламу, что мы дождались рекламы, что мы нашли в газете рекламные объявления и т. п.

Если в ту же реплику *Вот тебе и реклама!* вкладывается обобщенный смысл (любой рекламе нельзя верить), в ней все равно сохраняется указание на конкретную ситуацию: *вот как* реклама демонстрирует свою несостоятельность.

Такие предложения, как *Наконец вот и колодец...* (*М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени*), еще ближе к двусоставным (= *Наконец показался колодец*).

Эта же конструкция возможна и в роли **именительного темы**: *Вот люди!* (срав.: *Таковы люди*) *все они таковы: знают заранее все дурные стороны поступка, помогают, советуют, даже одобряют его, видя невозможность другого средства, – а потом умывают руки и отворачиваются с негодованием от того, кто имел смелость взять на себя всю тягость ответственности. Все они таковы, даже самые добрые, самые умные!..* (*М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени*).

От указательных предложений следует отличать **экспрессивы**, которые не отсылают к конкретным вещам, а выражают эмоции, связанные с ними (чаще отрицательные). Или можно выразиться так: если эти предложения на что-то и указывают, то лишь на предметы и явления, вызывающие наиболее сильные эмоции:

[Полюбил бы я зиму,
Да обуза тяжка...
От нее даже дыму
Не уйти в облака.]

Эта резанность линий,
Этот грузный полет,
Этот нищенский синий
И заплаканный лед!

И. Ф. Анненский. Снег

Сравним это с указательными (и не односоставными!) конструкциями (не предложениями) в известном стихотворении *А. А. Фета*:

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод,

Эти ивы и березы,
Эти капли – эти слезы,
Этот пух – не лист,
Эти горы, эти доли,
Эти мошки, эти пчелы,
Этот зык и свист,
Эти зори без затмения,
Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это всё – весна.

Экспрессивные формы имеют значение эмоциональных реакций (иногда экзальтированно-преувеличенных: *Прелесть! Ужас! Бред!*) или выражают различные императивные оттенки – призыв, сигнал (*Внимание! = Послушайте!*), просьбу (*Спокойствие! = Пожалуйста, успокойтесь* или *Не беспокойтесь*), смягченный приказ (*Тишина! = Помолчите!*), команда (*Вдох! Выдох!*). Команда может быть резкой и категоричной, как, например, во время хирургической операции: *Скальпель! Кохер!*, хотя чувства могут колебаться в весьма широком диапазоне:

– **Ошейник**, Зина, – **негромко молвил** Филипп Филиппович, –
Только не волнуй его (...)

Зина отстегнула ошейник (...)

– **Нож**, – **крикнул** Филипп Филиппович.

Нож вскочил ему в руки как бы сам собой (...)

Филипп Филиппович **крикнул**:

– **Трепан!**

Борменталь подал ему блестящий коловорот.

М. А. Булгаков. Собачье сердце

Независимые номинативы употребляются в заглавиях. Они в лапидарной форме называют главных героев (*Мать; Васса Железнова; Доктор Живаго*); выражают тему (*Разгром*), главный

образ (*Тихий Дон; Поднятая целина*) или проблему произведения (*Война и мир; Жизнь и судьба*).

Генитивные предложения

«Своеобразную группу в русском языке составляют односоставные предложения, имеющие в качестве главного члена независимый родительный падеж имени, который не только передает значение наличия, существования предмета (бытийность), но и характеризует его с точки зрения количественной (утверждается *избыточность* чего-либо). Такие предложения называются **генитивными**. Например: *Народу!; Смеху!; Цветов, цветов!* Генитивные предложения свойственны разговорной речи (огромную роль в их оформлении играет интонация), они часто имеют в своем составе частицы, усиливающие количественный оттенок значения: – *То-то смеху, – сказал он, возвращаясь (Л. Т.); – Еды-то, еды-то, – сказал генерал (С.-Щ.); – Ох и шуму, – сказал учитель, войдя в класс»* (Н. С. Валгина).

Генитивные предложения встречаются сравнительно редко – прежде всего как резкие категорические отрицания: *Нет-нет, – подумал Сапожников. – Никаких художеств (М. Л. Анчаров. Самшитовый лес)*.

При выражении экспрессивного восприятия больших количеств, масс родительный падеж нередко удваивается: *Народу-то! Народу!*

Основной смысл **односоставных глагольных предложений** – привлечение внимания к субъекту (производителю действия): действующее лицо выделено самим фактом его неупоминания. Собственно, не упоминаются не существительные, а *местоимения*, которыми обозначен субъект. В таких предложениях уже заложена обобщенная семантика, за счет односоставности она усиливается.

Функция привлечения внимания к предмету (но в данном случае не субъекту, а объекту речи) наиболее категорично проявляется в императивных предложениях.

«Определенно-личные предложения в сравнении с двусоставными придают речи лаконизм, динамичность; не случайно этот тип односоставных предложений ценят поэты»³²³. Например:

Сделал ты дело святое –
Бью тебе буйным челом!
Славлю как первого воя (*воина – А. Ф.*),
Будут другие потом!

О. Кочетков. Святослав

Ужаснусь, опомнившись едва, –
[Но ведь я же родилась когда-то.
А потом? А где другая дата?
Значит, я жива еще? Жива?]

М. Петровых

Во множественном числе глагольные формы создают лапидарное выражение клятвы:

Здесь наш предок похоронен,
мы в ответе перед ним.
Ничего **не провороним**.
Никого **не предадим**.

В. Верстаков. Урус-Мартан

(Здесь косвенно возможно расширение до обобщенно-личного – до «присяги» от имени народа.)

Определенно-личные с формами первого лица способны выражать вспышки ярости, агрессии, когда говорящий не владеет собой. Утрата самообладания передается короткими истерическими выкриками:

Оставаясь один, он разговаривал сам с собою, выкрикивал кому-то бессмысленные угрозы:

– **Убью! зарезу! законопачу!**

Ф. К. Сологуб. Мелкий бес

(Срав. *не потерплю!* и *раз-зорю!* в «Истории одного города» *М. Е. Салтыкова-Щедрина*, где эти реплики выражают безумие глуповских градоначальников.)

³²³ Голуб, И. Б. Стилистика русского языка / И. Б. Голуб. – М., 2001. – С. 345.

Семантикой первого лица иногда обладает форма второго лица множественного числа. По стилистической принадлежности эта форма – разговорная: *“Действительно, – думал он (председатель – А. Ф.), с любовью глядя на воодушевленное лицо героя, – **глохнешь** тут за работой. Великие вехи **забываешь**”* (И. А. Ильф, Е. П. Петров. *Золотой теленок*). Или еще более известная цитата из того же романа:

Корейко заметил, что идет по тропинке бедного служащего. Свинцовая задумчивость снова овладела им.

– Да, да, – сказал он, – **живешь** так в одиночестве, не зная наслаждений.

Оба способа выражения семантики первого лица – буквальный и переносный – используются в общем контексте, прежде всего в повествовании – оживляют его: *[Я свою должность инструкторскую за что люблю: не говоря о самом существе молочного дела, к которому привязан всей душой, больше всего за легкую подвижность профессии своей, за эти вот служебные скитания.] **Въезжаешь** в новый район, в новую деревню, и всегда сердце чуть-чуть колышется от ожидания. Сейчас **уввижу** какую-нибудь никогда раньше не виданную речку или церквушку старинную или сиреневый палисадник совершенно особенный, – нет ведь в одной волости двух мест, вполне схожих* (И. И. Катаев. *Молоко*).

Второе лицо выступает в роли первого в изложении воспоминаний (человек словно смотрит на себя со стороны, не теряя, однако, ощущения, что всё это происходило с ним): *Поздней ночью, когда на деревне погаснут огни, когда в небе уже высоко блещет бриллиантовое созвездие Стожар, еще раз **пробежишь** в сад. Шурша по сухой листве, как слепой, **доберешься** до шалаша* (И. А. Бунин. *Антоновские яблоки*).

В императивных предложениях с формами второго лица выражается краткий, энергичный призыв:

[Здравствуй, лес! К тебе пришла я
С безутешною утратой.

О, любовь моя былая,]
Приголубь меня, **порадуй!**

М. С. Петровых

Пожалейте пропавший ручей!
[Он иссох, как душа иссыхает.]

М. С. Петровых

Императивная форма иногда играет роль эвфемизма или даже табуизма, когда наименование адресата по какой-то причине нежелательно: он слишком неприятен или страшен – как в следующем примере:

Душа у пьяного горит,
Онахватила через край,
Во сне кому-то говорит:
– **Не возникай! Не возникай!**

Господь, спаси мою страну,
Онахватила через край
И заклинает сатану:
– **Не возникай! Не возникай!**

Ю. П. Кузнецов

Неопределенно-личные предложения используются тогда, когда конкретный субъект неизвестен или не имеет значения: *Из Шиллера (в фашистской Германии – А. Ф.) **делают** (то есть делали – А. Ф.) предшественника национал-социализма, из более осторожного Гете – покровителя германского генерального штаба и монархического чиновничества. Писателей прошлого **заставляют** высказываться по поводу текущих событий, благословлять территориальные захваты и мнимые национальные преимущества, рассуждать современным языком и, притом, рассуждать по радио и на страницах мировых газет. Фабрика исторических аллегорий работает безостановочно (М. А. Лифшиц. Заметки об оптимизме Пушкина).*

Предложения этого типа могут играть композиционную роль – например, быть зачином повествования: ***Играли** в карты у*

конногвардейца Нарумова (А. С. Пушкин. Пиковая дама), а также: **Играли** в карты у коногона Наумова (В. Т. Шаламов. Колымские рассказы). Смысл их состоит в том, что действующие лица впоследствии будут названы, но пока неизвестны.

Специфическое использование неопределенно-личных предложений мы видим в следующем случае: – **Увели девушку!** – пробормотал он (Бендер – А. Ф.) на улице. – **Прямо из стойла увели** (...) Представитель коллектива Фемиди увел у единоличника-миллионера... (И. А. Ильф, Е. П. Петров. Золотой теленок). Здесь известен производитель действия, но неопределенно-личные предложения формулируют ситуацию в самом общем виде, затем происходит конкретизация.

В научном или научно-популярном тексте неопределенно-личные предложения имеют обобщенное значение: *Воспитание догматика заключается в том, что ему **предлагают** для зазубривания горы готовых истин – формул, законов, правил и алгоритмов – и одновременно **приучают** смотреть на окружающий мир как на огромный резервуар примеров, эти истины подтверждающих* (Э. В. Ильенков. Учиться мыслить!).

Они употребляются и в разговорной речи: [*И знакомство, а затем и отношения с Глебычем, Вицей, остальными пацанами, Артем считал удачными.*] *На него **не наезжали**, из него насильно **не вытягивали** деньги, а если **подшучивали**, то беззлобно, как над одним из своих* (Р. Сенчин. Ёлтышевы). Этот случай интересен тем, что в предыдущей фразе перечислены конкретные лица, но в следующем за этим перечислением предложении они уже сливаются в аморфную «массу»: здесь идет речь о нравах среды, к которой они относятся.

Безличные предложения передают состояния

– человека: *Не то, чтобы ей **не нравилось**, а лучше бы **хотелось** рассказывать, а чтобы сестры слушали* (Ф. Сологуб. Мелкий бес);

И так **вольготно и отратно**,

что деться **некуда** от слез.

– общества: **Тяжело и мрачно** было на русской земле в ту пору, когда Тургенев начинал свою литературную деятельность (Н. Михайловский. *О Тургеневе*);

– природы (чаще всего сквозь призму человеческого состояния): *И в тундре – вы понимаете – стало южно* (И. Северянин. *Юг на севере*);

– интерьеров: *В магазине было, как в рассказе Хемингуэя, – чисто и светло* (А. Геласимов. *Рахиль*) и т. п.

В фильме С. Ростюцкого «*Доживем до понедельника*» (сценарий Г. Полонского) весьма точно сказано, что в безличных предложениях есть какая-то безысходность: не на кого жаловаться и не с кем бороться.

В некоторых ситуациях человек бессилён изменить свое положение: *Она пробовала читать на ночь, но не читалось. Спать – тоже не спалось* (Б. Зайцев. *Голубая звезда*); он не властен над своими чувствами: *Мне хотелось кощунственно ожесточить себя* (И. А. Бунин. *Жизнь Арсеньева*).

Можно добавить, что коннотация «безнадежности» усугубляется пассивным залогом предикативной основы:

Предвидено, предсказано,
[Цветком не прорасту,
Я к времени привязана,
Как к конскому хвосту].

И. Лиснянская. Старая песня

Но смысл безличных предложений к этому не сводится. Они обозначают процессы, протекающие объективно и подчиняющие себе человека и мир.

[– Товарищи! – сказал Ленин.]
Шум **срезало**, будто ножом.

К. Г. Паустовский. Повесть о жизни

Разумеется, люди замолчали сами, но если они все умолкли мгновенно – они повинуются силе, которая мощнее их индивидуальных волей.

Безличность выражается соответствующими глаголами, краткими страдательными причастиями, наречиями, категориями состояния, инфинитивами (с модальными словами и без них):

В России всегда **можно было убить** человека
и **вытереть** руки о землю
траву
и березу.

Н. Искренко [пунктуация автора – А. Ф.]

Стилистические функции инфинитивов будут рассмотрены отдельно и подробно.

Последнее предложение обладает безличной формой и обобщенно-личным смыслом.

Обобщенно-личными бывают разные односоставные предложения, когда их содержание де-факто относится к любому человеку: *Но нет! Духа своего не переборешь, ему горячо, тесно, горько, мой друг* (А. Ким. Белка), то есть духа никому нельзя перебороть;

[(...) “Всем существом моим владей,
Доколе ты жива...”]
Не часто **слышим** от людей
Подобные слова.

М. С. Петровых

(то есть мы все редко слышим подобные слова).

Дайте такому гражданину-аллилуйщику волю, и он даже на мужчин наденет паранджу, а сам с утра будет играть на трубе гимны и псалмы (И. А. Ильф, Е. П. Петров. Золотой теленок), то есть если дать волю таким людям.

Коннотации этих высказываний различны (соответственно – невозможность, констатация обычного положения вещей, условие), но их (высказываний) смысл претендует на универсальность.

Различия между обобщенно-личными и другими односоставными бывают очень тонкими и едва уловимыми.

Например, безличные и обобщенно-личные предложения почти аналогичны друг другу, однако безличные высказывания более категоричны: «*Этого не поймешь*» означает: «*Люди с трудом понимают (смогут понять) это*», а «*Этого не понять*» – «*Это понять невозможно*»³²⁴.

Инфинитивные предложения

Основное назначение побудительных инфинитивных предложений – оформление лозунгов (*Догнать и перегнать Америку!*), близких к лозунгам заглавий публицистических статей («*Учиться мыслить!*» Э. В. Ильенкова); служебных распоряжений, приказов (*провести конкурс стихов; объявить благодарность*) и команд (*Отдать швартовы! С якоря сниматься!*).

Причем команды в реальной речи не обязательно бывают строго уставными – например: – *Отлично-с. Дивизион, смирно!* – *вдруг рывкнул он* (полковник – А. Ф.) *так, что дивизион инстинктивно дрогнул. – Слушать!!* (М. А. Булгаков. *Белая гвардия*).

Не являясь командами, функционально приближаются к ним истерические выкрики распоясавшихся хамов: – *Молчи, гнида,* – *сказал он мрачно* (петлюровец – А. Ф.). – *Молчать!* – *повторил он, внезапно раздражаясь* (М. А. Булгаков. *Белая гвардия*).

Аналогичная ситуация описывается в новелле В. В. Набокова «*Облако, озеро, башня*» (1937), только она сложнее и смысл ее глубже, поэтому необходимо привести довольно обширную цитату:

³²⁴ См.: Солганик Г. Я., Дроняева Т. С. Стилистика современного русского языка и культура речи. – М., 2002. – С. 194.

– Друзья мои, – крикнул он (*Василий Иванович – А. Ф.*), прибежав снова вниз на прибрежную полянку. – Друзья мои, прощайте! Навсегда остаюсь вон в том доме. Нам с вами больше не по пути. Я дальше не еду. Никуда не еду. Прощайте!

– То есть как это? – голосом проговорил предводитель, выдержав небольшую паузу, в течение которой медленно линия улыбка на губах у Василия Ивановича, между тем как сидевшие на траве привстали и каменными глазами смотрели на него.

– А что? – пролепетал он. – Я здесь решил...

– **Молчать!** – вдруг со страшной силой заорал почтовый чиновник. – Опомнись, пьяная свинья!

– Пойдите, господа, – сказал предводитель, – одну минуточку, – и, облизнувшись, он обратился к Василию Ивановичу: – Вы должно быть, действительно, подвыпили, – сказал он спокойно. – Или сошли с ума. Вы совершаете с нами увеселительную поездку. Завтра по указанному маршруту – посмотрите у себя на билете – мы все возвращаемся в Берлин. Речи не может быть о том, чтобы кто-либо из нас – в данном случае вы – отказался продолжать совместный путь.

Набоков изображает здесь фашистскую психологию в ее бытовых проявлениях – прежде всего это грубое насилие мещан над личностью, желание подчинить ее правилам стадного поведения и, в том числе, мелочному педантизму.

Почтовый чиновник (которого автор называет «*упрямым и обстоятельным чудовищем*») не имеет права отдавать приказы, но позволяет себе «фельдфебельское» поведение. Знаменательно, что действительно облеченный некоторой властью «предводитель» не употребляет побудительных инфинитивов и говорит вполне корректно, однако его поведение от этого не становится менее деспотичным. Почтовый чиновник и предводитель составляют контрастную пару, олицетворяющую тиранию ничтожных

предписаний и разные формы хамства и агрессии – откровенно разнузданную и завуалированную.

Инфинитивы служат для выражения разнообразных модальных оттенков – в сочетании с соответствующими словами:

Нетрудно изучать
Игру лица актёра,
На ней лежит печать
Зубрёжки и повтора

или без них; одиночный инфинитив (правда, не совсем одиночный, а в составе отрицания) в этой роли гораздо более категоричен:

Сложней во много раз
Лицом любой прохожий,
Не передать рассказ
Его подвижной кожи...

В. Т. Шаламов

Оборот *Нетрудно изучать* указывает на возможность и легкость действия, оборот *Не передать* означает полную невозможность.

Как уже было сказано в разделе, посвященном морфологической стилистике (п. 3.5), по поводу глаголов, когда в тексте, особенно поэтическом, идут подряд инфинитивные предложения, они, по мнению А. К. Жолковского, «оказываются носителями особого медитативно-альтернативного наклонения, не зафиксированного в «Академической грамматике»». В таких текстах человек строит планы на будущее, формулирует для себя некую жизненную программу:

[Все силы надо вкладывать³²⁵ в работу.]
Искать, ловить, солить, мариновать,
Потом **сидеть** на лавочке в субботу,
Культурно воскресенье **ожидать.**

И. Шкляревский. Безлюдный берег Западной Камчатки...

³²⁵ Здесь и далее не выделенные полужирным шрифтом инфинитивы не относятся к этому медитативно-альтернативному наклонению. Инфинитивы должны быть автономными, то есть не сочетаться с модальными словами, частицами и т. п.

В подобных текстах, особенно с метафорами, часто содержатся модальные коннотации – например, сильное желание:

Зубилом быть!

Быть злобным, белозубым,
заботливым о судьбах производства,
звучать произведением труда!

В. Соснора. Гимн зубилу

или невозможность жить:

Уехать, уехать, уехать,
Исчезнуть немедля, тотчас,
По мне, хоть навечно, по мне, хоть
В ничто, только скрыться бы с глаз,
[Мне лишь бы не слышать, не видеть,
Не знать никого, ничего,
Не мыслю живущих обидеть,
Но как здесь темно и мертво!
Иль попросту жить я устала –
И ждать, и любить не любя...
Все кончено. В мире не стало –
Подумай – не стало тебя.]

М. С. Петровых. Горе

Инфинитивом может передаваться и недоумение, причем сильное, иногда крайнее:

Здесь,
на небесной тверди,
слышать музыку Верди?

В. В. Маяковский. Маяковский в небе.

Неполные и эллиптические предложения

Неполным называется предложение с лексически незамещенными синтаксическими позициями. Те или иные формально организующие его члены (главные или второстепенные) без упоминания ясны из контекста или речевой ситуации (Н. С. Валгина). Такие предложения называются соответственно контекстуально- или ситуативно-неполными.

Иногда одно и то же предложение можно квалифицировать как ситуативно- и контекстуально-неполное одновременно:

Коровьев тут же выхватил блокнот и лихо выписал Никанору Ивановичу контрамарочку на две персоны в первом ряду. И эту контрамарочку переводчик левой рукой ловко всучил Никанору Ивановичу, а правой вложил в другую руку председателя толстую хрустнувшую пачку. Метнув на нее взгляд, Никанор Иванович густо покраснел и стал ее отпихивать от себя.

– **Этого не полагается...** – бормотал он.

– И слушать не стану, – зашипел в самое ухо его Коровьев, – **у нас не полагается, а у иностранцев полагается.** Вы его обидите, Никанор Иванович, а это неудобно. Вы трудились...

– **Строго преследуется,** – тихо-претихо прошептал председатель и оглянулся.

М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита

Первое выделенное высказывание – **Этого не полагается** – формально не является неполным. Другое дело, что его нельзя понять без обращения к ситуации. Но если мы трансформируем его: **Брать взятки не полагается**, оно будет понятным и грамматически самодостаточным.

Следующие предложения могут быть восстановлены до полноты состава: *У вас **этого** не полагается, а у иностранцев полагается* и ***Это** строго преследуется*, то есть они – контекстуально-неполные. Но для понимания данных высказываний такое восполнение имеет очень мало ценности. Их нужно дополнить оборотом *брать взятки*, а его можно восстановить уже только из ситуации, то есть не из диалога (в котором эти слова не могут быть произнесены), а из описания действий Коровьева.

Эллиптическими называются самостоятельно употребляемые предложения особого типа, спецификой структуры которых является отсутствие глагольного сказуемого, причем сказуемого, не упомянутого в контексте, то есть в смысловом отношении не

являющегося необходимым для передачи данного сообщения. Это предложение с нулевым сказуемым. Отсутствующее и не нуждающееся в восстановлении сказуемое, однако, участвует в формировании строя этих предложений, так как в них имеются второстепенные члены состава сказуемого. В этом отношении эллиптические предложения сближаются с неполными. Эти предложения не нуждаются ни в контексте, ни в ситуации, для того чтобы составить представление о действии или состоянии. Оно выражается всей конструкцией в целом, цель которой сообщить о месте, времени, способе, характеризующих действие или состояние, или указать на объект действия, направление действия: *На синем, ослепительно синем небе – полыхающее огнем июльское солнце да редкие, раскиданные ветром, неправдоподобной белизны облака. На дороге – широкие следы танковых гусениц, четко отпечатанные в серой пыли и перечеркнутые следами автомашин. А по сторонам – словно вымершая от зноя степь (Шол.); За домом – сад, залитый солнцем (Б. Пол.); Теркин – дальше, автор – вслед (Твард.)* (Н. С. Валгина).

Эллипсис (греч: *élleipsis* – опущение, недостаток) – речевое явление, заключающееся в коммуникативно значимом опущении структурных элементов предложения. «Эллипсис возникает в условиях речевого единства, создаваемого коммуникативными лучами адресата и адресанта. Точка их пересечения есть точка образования эллипсиса. Для его возникновения необходима речевая ситуация, которая может быть одномоментной, краткосрочной и долгосрочной»³²⁶.

Эллиптические структуры характерны для экспозиции пьес: *Уютная комната; в левой стене – камин. У задней стены – ширмы* (А. М. Горький. *Последние*).

³²⁶ Реунова, О. И. Эллипсис как лингвистическое явление / О. И. Реунова. – Пятигорск, 2000. – С. 216.

Типично эллиптическими предложениями бывают приказы: *И так же монотонно* (прокуратор – А. Ф.) *прибавил: – Кентуриона Крысобоя ко мне* (М. А. Булгаков. *Мастер и Маргарита*)

и призывы:

Она произнесла: – Я вас браню.
Помилуйте, такая одаренность!
Сквозь дождь! И расстоянья отдаленность! –
Вскричали все: – **К огню ее, к огню!**
– Когда-нибудь, во времени другом,
на площади, средь музыки и брани,
мы б свидеться могли при барабане,
вскричали б вы: – **В огонь ее, в огонь!**

Б. Ахмадулина. Сказка о дожде

Эллипсисами выражаются недоумение, растерянность, когда у говорящего как будто «нет слов»:

Он был певцом Страны Советов,
Он комсомольский был вожак!..
Да, есть продажные поэты.
Но чтобы так, но чтобы так...

(Ю. Лопусов об А. Дементьеве)

В художественной литературе, особенно в текстах, реалистически имитирующих живую человеческую речь, мы имеем дело с различными проявлениями синтаксической неполноты в *общем контексте*. Например:

Потом, опять же под напором жены, Николай Михайлович занялся ремонтом сначала бани (“Денис приедет – и как ему мыться там? Это же завалюха, а не баня”), а потом и машины. **Пришлось съездить за новым аккумулятором, два дня копать под капотом** (*Контекстуально-неполное: пришлось – кому? – А. Ф.*). **Но – без толку.** (*Контекстуально-неполное, парцелляция – А. Ф.*) **Елтышев бросил: – Я не механик.** (*Ситуативно-неполное – А. Ф.*)

– А с дровами как? – плачущим голосом спросила жена. – **До холодов – месяц!** (*Эллиптическое – А. Ф.*)

– **Купим машину.** (*Односоставное, отчасти контекстуально-неполное, так как связано с предыдущей репликой диалога – А. Ф.*)

Копейки стоит. (*Контекстуально-неполные – А. Ф.*)

– Какой от них жар? Угля-то нет почти...

– **Все! Все, хватит!** (*Эллиптические – А. Ф.*) **Не замерзнем.** (*Односоставное – А. Ф.*) **Денис придет, решим.** (*Контекстуально-неполные – А. Ф.*)

Р. Сенчин. Ёлтышевы

В диалоге (драматическом или ином) преобладают контекстуально-неполные:

Ольга (оглядываясь). Какие у вас неинтересные картины.

Букеев. Я ничего не понимаю в живописи.

Ольга. Зачем же покупаете это?

Букеев. Пристают. Жан говорит: “Богатый человек должен поощрять искусство”. **Я и поощряю.**

А. М. Горький. Яков Богомолов

Потехин (тихо). Отец иногда бывает тяжёл для собеседника.

Зина. Мне кажется, что все люди играют роли. **Он – мизантропа.**

А. М. Горький. Чудаки

и эллиптические высказывания:

– Вы, наверное, считаете меня обывателем? – сказала Людмила Васильевна.

– **Нет,** – сказал Сапожников. – **Что вы!**

М. Л. Анчаров. Самшитовый лес

Неполные и эллиптические предложения в следующем драматическом тексте обозначают *пунктир полуотмеченного диалога* – мы слышим реплики только одного говорящего, но догадываемся, что говорит другой. Текст максимально приближен к реальной разговорной речи.

ЗИЛОВ. (...) (Нажимает на рычаг, снова набирает номер. Говорит монотонно, подражая голосу из бюро погоды.) В течение суток ожидается переменная облачность, ветер слабый до умеренного, температура плюс шестнадцать градусов. (Своим голосом.) **Ты понял?** Это называется переменная облачность – льет как из ведра... Привет, Дима... Поздравляю, старик, ты оказался прав... **Да вот насчет дождя,** черт бы его подрал! Целый год ждали и дождались!.. (С недоумением.) Кто разговаривает?.. **Зилов...** Ну конечно. Ты что, меня не узнал?.. **Умер?.. Кто умер?.. Я?!.. Да вроде бы нет... Живой вроде бы... Да?..** (Смеется.) Нет, нет, живой. Этого еще только не хватало – чтоб я умер перед самой охотой! **Что?!** Не поеду – я?! С чего ты это взял?.. Что я, с ума сошел? Подожди, может, это ты со мной не хочешь?.. **Тогда в чем дело?.. Ну вот еще, нашел чем шутить... Голова-то, да** (держится за голову), естественно... **Но, слава богу, пока цела... Вчера-то?** (Со вздохом.) **Да вот вспоминаю...** Нет, всего я не помню, но... (Вздох.) **Скандал – да, скандал помню... Зачем устроил?** Да вот и сам думаю – **зачем?** Думаю, не могу понять, **черт знает зачем!..** (Слушает, с досадой.) **Не говори... Помню... Помню... Нет, конца не помню.** А что, Дима, что-нибудь случилось?.. Честное слово, не помню... Милиции не было?.. **Свои? Ну, слава богу... Обиделись?.. Да?..** Что они, шуток не понимают?.. **Ну и черт с ними. Переживут, верно?..** И я так думаю... **Ну ладно. Как же мы теперь? Когда выезжаем?.. Ждать?** А когда он начался?.. **Еще вчера? Что ты говоришь!.. Не помню – нет!..** (Ощупывает челюсть.) **Да! Слушай, а драки вчера не было?.. Нет?.. Странно... Да, кто-то врезал. Разок... Да, по морде... Думаю, что кулаком. Интересно кто, ты не видел?.. Ну не важно... Да нет, ничего страшного. Удар вполне культурный...**

Стук в дверь.

Дима! А что, если он зарядил на неделю?.. Да нет, я не волнуюсь... **Ну ясно...** Сижу дома. **В полной готовности.** Жду звонка... **Жду...** (Положил трубку.)

А. В. Вампилов. Утиная охота

Неполнота возникает и вследствие **парцелляции:**

Я уходил из этой жути
с большой тревогой за людей...
Не люди лес сожгли, не люди! –
Не человек. Злодей.
Злодей.

Г. Горбовский. Мертвый лес

Поэту необходимо донести последнюю мысль до читателей. Он не только повторяет ее, но и укрупняет, подчеркивает членением текста.

Другой пример – автор сосредоточивается на самых волнующих переживаниях:

А женщина – женщиной будет:
И мать, и сестра, и жена,
Уложит она, и разбудит,
И даст на дорогу вина.
Проводит и мужа и сына,
Обнимет на самом краю...
Мужчины,
Мужчины,
Мужчины,
Вы слышите песню мою?

В. Солоухин. Мужчины

Ситуативно-неполные служат для лаконичной передачи драматизма положения:

В столовой прошел Мышлаевский, за ним Николка с поблекшими веками. Они побывали в комнате Турбина. Николка, вернувшись в столовую, сказал собеседникам:

– **Помирает...**

М. А. Булгаков. Белая гвардия

4.2.4. Члены предложения

Подлежащее

Самые распространенные способы выражения подлежащего – имя и местоимение. Они наименее стилистически окрашены. Их выразительность определяется главным образом лексико-семантическими особенностями и, в значительно меньшей степени, синтаксическими отношениями.

Например: *Волшебник* прилетел в Москву шестого мая в восемь часов утра. *Он* первым сбежал по качающемуся трапу на бетонные плиты аэродрома. *Взгляды* встречающих устремлялись к нему и соскальзывали: *никто* не находил ничего особенного в этом стройном, загорелом парне в модном ворсистом пиджаке (Д. Гранин. *Иду на грозу*). Местоименные подлежащие здесь нейтральны, чего нельзя сказать о субстантивных. Существительное *волшебник* – **метафора**, элемент книжной речи. Это экспрессивное слово лишь косвенно имеет синтаксическую значимость, поскольку «волшебник» (то есть умелец, талант, преобразователь жизни) живет, существует, действует, и данное слово служит частью строительного материала для текста о нем, включается в синтаксические отношения. Напротив, слово *взгляды* само по себе стилистически нейтрально, однако в сочетании *взгляды устремлялись* – то есть в рамках синтаксической единицы – обнаруживается тропеический характер этого слова: в нем есть элементы **прозопопеи (олицетворения)** и **синекдохи**, а это уже стилистическая значимость. Итак, даже для таких простых случаев аспект синтаксической стилистики небезразличен.

Зато когда **именные подлежащие** выражаются устойчивыми формулировками, они всегда стилистически значимы. Например: *В последние пятнадцать лет мать-сыра-земля* крепко подметает русский народ, решительно поторапливая его на красную горку (В. Личутин. *Год девяносто третий*) – такое подлежащее очень характерно для простонародного стиля этого писателя.

Разнообразные сочетания существительных с нумеративами (количественными словами) актуальны для стилистики в разных аспектах:

– **лексическом** – когда в этот оборот включаются разговорные слова (*уйма времени*), реже – книжные (*легион критиков*);

– **морфологическом** – когда используются специфические словоформы, например, разговорные: *До станции оставалось еще с версту* (М. Ю. Лермонтов. *Герой нашего времени*);

– **культурно-речевом**.

Подлежащее может осложняться, например, уточнительной конструкцией: *Дима Колчанов, он же капитан Соври-голова, он же (сокращённо!) капитан Сого, снял с гвоздя боксёрские перчатки, которые он взял у одного начинающего боксёра* (В. Медведев. *Капитан Соври-голова*). В данном случае уточнение создает ироническую окраску.

К распространенным субстантивным подлежащим относятся также **перифразы**: *Если “рыцари духа”, “избранное меньшинство” бессильны освободить мир от гнета и крови империализма, то не следовало ли автору “Лилюли” уверовать в социальную революцию?* (В. Фриче. *Ромэн Роллан*). Когда они заменяют имена собственные – как в последнем случае, они трактуются как разновидность **антономазии** (обыгрывания собственности/нарицательности).

У А. Кушнера есть замечательное стихотворение, где подлежащее – даже не перифраз, а очень сильно распространенная и усложненная конструкция на местоименной основе, занимающая почти весь текст (причем вбирает в себя целые предикативные единицы):

**То, что мы зовем душой,
Что, как облако, воздушно
И блестит во тьме ночной
Своенравно, непослушно
Или вдруг, как самолет,**

**Тоньше колющей булавки,
Корректирует с высот
Нашу жизнь, внося поправки;**

**То, что с птицей наравне
В синем воздухе мелькает,
Не сгорает на огне,
Под дождем не размокает,
Без чего нельзя вздохнуть,
Ни глупца простить в обиде;
То, что мы должны вернуть,
Умирая, в лучшем виде, –**

Это, верно, то и есть,
Для чего не жаль стараться,
Что и делает нам честь,
Если честно разобраться.

А. Кушнер

Сказуемое здесь того же типа, разве что короче. Назначение этого приема – показать неуловимость и невыразимость понятия души.

Субстантивные подлежащие, хотя и нечасто, выражаются родительным падежом. **Генитивные** двусоставные предложения с количественным предикатами (*Народу – тьма* и т. п.) относятся к разговорной речи – например: *А комара – тучи* (В. Личутин. *Год девяносто третий*).

Адъективные слова в роли подлежащих проявляются весьма разнообразно.

Они могут быть узуальными обозначениями субъекта – например, наименованиями чинов, должностей. Они связаны с относительными прилагательными: *Молодцеватый кварталный, проходивший мимо крыльца, поглупел и вытянулся в струну (...); Городовой отдал под козырек* (А. Белый. *Петербург*). Такие формы устойчивы и тяготеют к официальной речи.

Окказиональные – возникающие из контекста – наименования возникают при переосмыслении качественных прилагательных. Они уместны в разговорной или, по крайней мере, неформальной речи: [*И тут знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида. На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый воздушный же пиджачок (...)* Тут ужас до того овладел Берлиозом, что он закрыл глаза. А когда он их открыл, увидел, что все кончилось, марево растворилось,] **клетчатый** исчез (...) (М. А. Булгаков. *Мастер и Маргарита*); – *А вы соглашались с вашим собеседником? – осведомился **неизвестный**, повернувшись вправо к Бездомному* (М. А. Булгаков. *Мастер и Маргарита*). В контекстуальных субстантивированных формах признак проявляется ярче, в узуальных он может не чувствоваться совсем.

Компаративы указывают на неизвестный, труднопредставимый предмет речи, о котором известно лишь то, что он по какому-то параметру отличается от объекта сравнения: *Есть **поумнее тебя**. Есть куда же меня виноватей* (И. Анненский). Такие люди есть, но их существование утверждается априори. Хотя приведенная цитата взята из стихотворения очень изысканного поэта, она относится к разговорной речи.

Нумеративы (числительные, обычно порядковые, но не обязательно, и словосочетания с ними) сходны с местоимениями – указывают на предметы, еще не названные точно или, напротив, только что названные: ***Татьяна и Ольга** по-разному откликнулись на мои слова. **Первая** смутилась, **вторая** не подала виду.*

Вот пример такого использования числительных в ироническом контексте из лингвистической сказки Е. Клюева: *Выражение “**Пирог с миной**” – не совсем понятное выражение. Оно может означать пирог с недовольным лицом – такой капризной миной – и пирог, начиненный взрывным снарядом. **Первое** неприятно, **второе** просто опасно («Между двух стульев»).*

Другой пример «местоименного» функционирования нумератива:

Заглядываю –
ангелы поют.

(...)

Один отделился
и так любезно
дремотную немоту расторг.

В. В. Маяковский. Маяковский в небе

Нумеративы часто играют композиционную роль – вводят в текст еще неизвестных, но важных персонажей. В этой функции они особенно уместны в зачине: [*Однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина.*] **Первый из них**, одетый в летнюю серенькую пару, был маленького роста, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, а на хорошо выбритом лице его помещались сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе. **Второй** – плечистый, рыжеватый, вихрастый молодой человек в заломленной на затылок клетчатой кепке – был в ковбойке, жеваных белых брюках и в черных тапочках. **Первый** был не кто иной, как Михаил Александрович Берлиоз (...) (М. А. Булгаков. *Мастер и Маргарита*).

Стилистическое использование **местоименных** подлежащих весьма разнообразно, однако это связано с синтаксисом не в первую очередь. Когда ученый говорит о себе: «**Мы** полагаем», когда к человеку обращаются на «**вы**» или на «**ты**», когда местоименное подлежащее выделяется курсивом: «(...) за дверью стоит **оно** (...) **Оно** вошло, и оно есть смерть» (Л. Н. Толстой. *Война и мир*) и тому подобное, – это явления стилистически значимые, но с синтаксисом эта стилистика связана лишь косвенно. В частности, множественное число местоимения, обозначающего одного человека, требует и постановки глагольного сказуемого в той же форме, но это отнюдь не обязательно и даже курьезно по отношению к именной части сказуемого. Можно сказать человеку: «**Вы** состарились», но нельзя:

«Вы – старики». Впрочем, Лиза в «Горе от ума» говорит Фамусову именно так, и это яркая стилема: как архаизм и как разговорная речь.

Более выразительно сочетание личного местоимения с адъективом (прилагательным или причастием), поскольку оно не типично для системы. В препозиции адъектив является определением – например: *В Питере теперь два героя дня – нагая Фрина Семирадского и одетый я* (из письма А. П. Чехова), в постпозиции может быть и обращением:

Версты улиц взмахами шагов мну.

Куда я денусь, этот ад тая!

Какому небесному Гофману

выдумалась ты, проклятая?!

В. В. Маяковский. Флейта-позвоночник

Субстантивированные служебные слова и междометия ближе к разговорной речи: *Никакие “но”* (то есть чужие контраргументы) *не могут его переубедить; Ваши “если”* (то есть оговорки, уточнения) – *чепуха!*

Впрочем, такая субстантивация встречается и в разговорной речи:

Обдернет скатерть и промолвит: – Ну... –

И это “ну”дохнет годами теми,

Когда земля баюкала весну,

Как Евы и Адама сны в Эдеме.

В. И. Нарбут. Чета

и, разумеется, в нейтральной: *Огарков не понимал, что означает это странное вопросительное “а” командира полка и нужно ли отвечать на него. [Значило же оно то, что Габидуллин сомневался в правильности своего решения]* (Э. Казакевич. Двое в степи).

Субстантивироваться могут и целые **высказывания**:

[– Предъявите ваши права!

– Права на что?..

Я не вожу авто.

– Предъявите права на жизнь.]

Далее будет сказано:

То ли “**ваши права в порядке**”,
То ли “**ваши права просрочены**”,
То ли “**в праве на жизнь отказано**”.

Ю. П. Мориц

В силу своей экстравагантности (а в данном случае – остроумия и оригинальности) такие подлежащие органичны для поэтического текста.

Инфинитивы-подлежащие в концентрированной форме передают значение процессуальности: *Стареть* – это скучное занятие (Д. Гранин. *Иду на грозу*). Такие формы обладают и семантической, и собственно стилистической актуальностью (тяготеют к разговорной речи, *хотя далеко не всегда*). Вариант *Старение* – это скучное занятие, во-первых, книжный (действие заменяется абстрактным понятием, а в слове *старение* – старославянский суффикс), во-вторых, старение здесь мыслится отвлеченно, тогда как в варианте с инфинитивом – довольно остро переживается.

Если инфинитив-подлежащее сочетается с инфинитивом-сказуемым, создается противоположный эффект: высказывание приобретает философское звучание, абстрактный смысл сентенции, афоризма (*Видеть* – значит *верить*):

Быть поэтом – это значит то же,
Если правды жизни не нарушить,
Рубцевать себя по нежной коже,
Кровью чувств **ласкать** чужие души.

С. А. Есенин. *Персидские мотивы*

Наконец, инфинитивы широко используются в непринужденной речи: *Закурить не найдется? Сплетничать было ее любимым занятием.*

Теперь обратимся к отношениям, в которые вступают подлежащие.

Как сказано во Введении, для *синтаксической* стилистики более актуальны именно отношения, нежели способы выражения.

Однако способы выражения сами могут вступать в отношения между собой – и тогда их синтаксическая релевантность возрастает.

Возьмем, например, фразу *Ночь, ночь, ночь* лежала над всей страной (И. Ильф, Е. Петров. *Золотой теленок*). Утроение слова *ночь* (этот прием называется **эпаналепсис**) концентрирует, сгущает смыслы, связанные с этим образом (темнота, покой и т. д.), делает его всеобъемлющим – особенно в единстве с сочетанием *над всей страной*. (Заметим, что в реальности такого быть не могло: над Советской страной, как над империей Карла V, никогда не заходило солнце. Так что в этой фразе есть еще и **гипербола**, которую подчеркивает эпаналепсис.).

А вот строки В. Верстакова:

За тусклой завесою быта
едва различима **она**.
Уже и в России забыта
Отечественная война.

Как истинно талантливый поэт, В. Верстаков не только умеет точно формулировать мысли, но и находит для них наилучшие способы языкового выражения (в этом четверостишии, например, почти идеальный порядок слов). Автор иллюстрирует, подкрепляет идею самой фактурой текста. Сначала он говорит, что современные люди имеют смутное представление о Великой Отечественной войне – и выражает эту семантику смутности, плохой различимости, причем разнообразными способами³²⁷. Во-первых, война сначала обозначается подлежащим-местоимением *она* и лишь потом – субстантивом (словосочетанием, причем не полным, как будто оно тоже забыто – *Отечественная война*). Соположение синонимичных

³²⁷ Напоминаю, что в стилистике декодирования это объединение лингвистических средств (особенно разноуровневых) для достижения и усиления одного и того же эффекта называется **конвергенцией**.

подлежащих – это уже синтаксис. Во-вторых, подлежащие ослаблены их объектной функцией (за счет сказуемых – пассивных причастий *различима* и *забыта*). В-третьих, они ослаблены переводом в постпозицию – этот прием иллюстрирует тему отодвигания, вытеснения войны на периферию сознания.

Однородные подлежащие выражают идею множественности, приводимой к общему знаменателю. Речь может идти о людях, связанных общей деятельностью, о предметах имеющих общие признаки или общее назначение, о факторах, оказывающих одинаковое влияние, и т. д.: *Дон-Кихот, по которому я учился читать, картинки в этой книге и рассказы Баскакова о рыцарских временах совсем свели меня с ума. У меня не выходили из головы замки, зубчатые стены и башни, подъемные мосты, латы, забрала, мечи и самострелы, битвы и турниры* (И. А. Бунин. *Жизнь Арсеньева*).

Однородные подлежащие оптимальным образом соответствуют этой роли, когда концентрируются в конце высказывания:

Но в испытании на прочность
И в неприятии кнута
Нужны особенная **точность,**
И мужество, и доброта.

Д. С. Самойлов

Идея множественности нередко приобретает в контексте оценочные оттенки. Вообще, по-видимому, следует считать справедливым замечание, что количество однородных подлежащих закономерно связано с характером их коннотации. Это, конечно, не закон, но – тенденция. Когда подлежащих много (то есть множественность выступает уже в форме *излишества*), скорее всего, смысловой оттенок высказывания окажется негативным (в той или иной степени). Это нередко происходит даже если общее содержание высказывания позитивно, как в приведенном фрагменте из «Жизни Арсеньева». Повествователь говорит о сильном – и, безусловно,

благодаря воздействию на него рыцарских романов, романтической литературы. Однако не случайно в тексте возникает оборот, придающий ему легкую амбивалентность: *совсем свели меня с ума*. Мы понимаем условность этой речевой фигуры. Что гораздо важнее, она соотносит героя с Дон-Кихотом. Не будем вдаваться в нюансы этого многогранного образа, но отметим, что священное безумие Дон-Кихота всё же неоднозначно.

Умеренное количество подлежащих (3-4) органично передает положительный смысл – смотри приведенную выше цитату из Д. С. Самойлова или полные восхищения стихи *Б. Л. Пастернака*:

Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя.
Здесь были **бабы, слобожане,**
Учащиеся, слесаря.
В них не было следов холопства,
Которые кладет нужда,

И новости и неудобства
Они несли как господа.

(«На ранних поездах»)

Зато в следующем фрагменте: *По всей стране, вымогая и кланча, передвигаются фальшивые внуки Карла Маркса, несуществующие племянники Фридриха Энгельса, братья Луначарского, кузины Клары Цеткин или на худой конец потомки знаменитого анархиста князя Кропоткина (И. А. Ильф, Е. П. Петров. Золотой теленок)* – длинный ряд самозванцев передает масштабы уродливого явления. Хочется добавить: имя им – легион.

В другом тексте перечисление приобретает «бюрократический» оттенок: *Неподходящим знакомством называются: (обратим внимание на это двоеточие – А. Ф.) старьевщики, точильщики, шарманщики, разносчики, черкесы-слесари, стекольщики, почтальоны, пожарные, нищие, трубочисты, дворники, соседские*

кухарки, угольщики, цыганки-гадалки, ломовые извозчики, бондари, кучера, дровоколы... (Л. Кассиль. *Кондуит и Швамбрания*).

Обобщающие слова усиливают основную семантику подлежащих:

Но **всё** – стола потертый **лак**
И стула черный **сук** –
Шептало мне: [не нужно так
Отчаиваться, друг].

А. Кушнер. Приметы

Географ сошел с ума совершенно неожиданно: однажды он взглянул на карту обоих полушарий и не нашел на ней Берингова пролива. Весь день старый учитель шарил по карте. **Всё** было на месте: и **Нью-Фаундленд**, и **Суэцкий канал**, и **Мадагаскар**, и **Сандвичевы острова** с главным городом Гонолулу, и даже **вулкан Попокатепетль**³²⁸, а Берингов пролив отсутствовал. И тут же, у карты, старик тронулся.

И. Ильф, Е. Петров. Золотой теленок

Когда в состав подлежащих включаются количественные слова, особую актуальность приобретает согласование со сказуемыми:

а) **формальное** – безразлично по отношению к стилям, одушевленности предмета речи и др. факторов: *Десяток* касс не позволял создаваться очередям даже в часы пик (Р. Сенчин. *Всё нормально*); (...) *виднелась масса* голов, – женских и мужских, но *Кальсонеровой* среди них не было (М. А. Булгаков. *Дьяволиада*); *Поднимались сотни* рук, зрители сквозь бумажки глядели на освещенную сцену и видели самые верные и праведные водяные знаки; *Сотни* штук ситцу богатейших расцветок *виднелись* в полочных клетках (М. А. Булгаков. *Мастер и Маргарита*); [Это в одних витринах], а в других *появились сотни* дамских шляп, и с перышками, и без перышек, и с пряжками, и без них, *сотни* же туфель – черных,

³²⁸ Между прочим, и в этих проявляется та же тенденция: немного подлежащих – в положительном контексте, много – в отрицательном.

белых, желтых, кожаных, атласных, замшевых, и с ремешками, и с камушками (М. А. Булгаков. *Мастер и Маргарита*); Тома говорил по-французски. Вряд ли в толпе, слушавшей его, **был** хоть **десяток** людей, знавших этот язык (К. Г. Паустовский. *Повесть о жизни*);

б) **смысловое** (координация) – для которого актуальны семантические оттенки: (...) создавалось впечатление, что **поют сразу несколько** людей, отзываясь друг другу (В. Личутин. *Любостай*). Субъекты действия – живые люди, составляющие единое целое, но не лишённые индивидуальности (они *отзываются* друг другу, то есть ведут свои партии, а не поют одно и то же), причем количество их, по-видимому, невелико (**несколько** людей).

Несколько пустячных, ни о чем брошенных в прихожей фраз Юлии **показывали**, что она почти забыла об истинной цели своего прихода (Л. М. Леонов. *Пирамида*). Предмет речи – скорее объекты, чем субъекты (**брошенные фразы**), немногочисленные, разрозненные (ни о чем).

Натурально, рояль закрыли на ключ, джаз разошелся, **несколько журналистов уехали** в свои редакции писать некрологи; **Несколько** посетителей **стояли** в оцепенении и **глядели** на плачущую барышню, сидевшую за столиком, на котором лежала специальная зрелищная литература, продаваемая барышней; В перспективу уходили целые штабеля коробок с обувью, и **несколько** гражданок **сидели** на низеньких стульчиках, имея правую ногу в старой, потрепанной туфле, а левую – в новой сверкающей лодочке, которой они и топали озабоченно в коврик (М. А. Булгаков. *Мастер и Маргарита*). Субъекты действия – живые люди, единые в своем поведении, но немногочисленные.

В Петербурге хоронили Володарского. За гробом под проливным дождем **шло больше двухсот тысяч человек** (А. Мариенгоф. *Циники*). Субъект действия – недифференцированная людская масса, единая в своем поведении.

То же самое – в следующих текстах: *Все больше и больше людей приходило во двор завмага, и уже целая толпа стояла во дворе* (Ф. Искандер. *Сандро из Чегема*).

И думаю: как **много** глаз
В такой же тишине,
В такой же тихий, ясный час
Устремлено к луне.

Г. Иванов

В некоторых случаях форма среднего рода единственного числа сказуемых диктуется смыслом: *Было видно очень далеко – пол-Москвы с садами, церквами лежало в утренней дымке, уже чуть золотеющей; вдали, тонко и легко, голубели очертания Воробьевых гор* (Б. Зайцев. *Голубая звезда*); *Но прошло еще около часа, [прежде чем по воде поползла белая пелена]* (Л. Платов. *Секретный фарватер*) – в последнем случае, строго говоря. *Пол-Москвы* и *около часа* – явно не множественные понятия.

В некоторых случаях сочетаются формальное и смысловое согласование: *У князя в сакле собралось уже множество народа* (М. Ю. Лермонтов. *Герой нашего времени*); *Внезапно появилось множество крикунов. [Они росли, как грибы. Важнее всего считалось перекричать противника]* (К. Г. Паустовский. *Повесть о жизни*). С одной стороны, существительное множество и сказуемые согласуются в роде и числе. С другой – субъектом действия в обоих случаях является масса людей, лишенных индивидуальности. Во втором предложении добавляется еще и уничижительный оттенок.

Наконец, в романе «Вор» Л. М. Леонова есть примеры обоих видов согласования (при употреблении одного и того же слова; кстати, вариативность форм вообще характерна для этого автора):

– формальное: *Пробиваюсь сквозь толпу, потому что к тому времени уйма народу собралась, даже из соседнего уезда прискакали!; Всегда поэтому на мутно-зеленой груди Петра Горбидоныча красовалась уйма разных жетонов и значков,*

которыми отмечается не столько участие в чем-либо, сколько присутствие; *Сверх того, обнаружилась уйма мелких вещей*

– смысловое: *Уйма шутников на земном шаре развелось, все опыты проделывают друг над дружкой*. Последнее мотивируется уничижительными коннотации безликости, ничтожности предмета речи. Для предыдущих высказываний этот смысл не актуален.

Другой распространенный случай согласования – упоминание в тексте нескольких лиц, предметов или явлений – например: *Мы с Таней издевались над салазками сверстников* (В. В. Набоков. Дар). Здесь требуется хорошо понимать, какие отношения их связывают: равноправные ли они производители действия или один является субъектом действия, а другой – объектом. Например, *Отец с дочерью занимаются физикой* означает, что они оба – физики и занимаются совместным научным трудом; *Отец с дочерью занимается физикой* – он помогает ей в учебе (с дочерью – разумеется, дополнение).

Более сложный случай находим у И. А. Ильфа и Е. П. Петрова в «Золотом теленке»: – *Так вот и буду лежать в подтяжках, – донеслось с дивана, – пока не умру. И во всем будешь виновата ты с инженером Птибурдуковым*. Конечно, следовало бы сказать: *будете виноваты вы с инженером Птибурдуковым*, но это было бы плоское, поверхностное выражение ситуации. Лоханкин паразитирует на чувстве долга жены и шантажирует ее угрозой самоубийства. В данном случае важно, что он обращается персонально к ней: убийцей станешь именно *ты*, а не кто-то иной. Здесь возможны два варианта прочтения: а) подлежащее – *ты с инженером Птибурдуковым*, но акцент обвинения переносится на Варвару (виновата будешь прежде всего *ты*); б) подлежащее – *ты*, а словосочетание *с инженером Птибурдуковым* имеет обстоятельственную семантику причинности: ты, со своей прихотью уйти к Птибурдукову, будешь виновата.

Бывают случаи явной формальной несогласованности компонентов основы – например, как средство актуального членения:

Богомол (*барабаня пальцами*).

О студенте немного скажешь. Меня **заинтересовало** его **невежество и удивительная самонадеянность**.

А. М. Горький. Яков Богомол

Хотя формально здесь подлежащее – *невежество и самонадеянность*, но, по-видимому, говорящий придает большее значение невежеству, а самонадеянность – дополнительная неприятная особенность характера студента.

От таких случаев следует отличать другие, смысл которых подсказывает нам, что в предложении нет составного подлежащего. Например: *Наступала переломная пора в русском государстве, безумие пополам с изменой опустошало страну* (Л. М. Леонов. *Вор*). Скорее всего, здесь имеется в виду, что страну опустошало тотальное, всеохватывающее безумие, у которого были различные оттенки. Это безумие было наполовину изменническим. То есть *безумие* – подлежащее, а *пополам с изменой* – несогласованное определение.

Есть и другие варианты составных подлежащих, вызывающих трудности при согласовании со сказуемым – например: *Мчится день за днем* или *Мчатся день за днем?* Здесь имеются в виду дни как множество. Аналогичный, хотя гораздо более экстравагантный пример:

Шестиэтажными фавнами **ринулись** в пляски **публичный дом за публичным домом**.

В. В. Маяковский. Война и мир

Нарушение формального согласования может быть чертой социально маркированной речи – например, «лакейской»: **Барин еще не приехали-с**.

Причем так говорят не только лакеи в буквальном смысле слова, но люди скромного общественного положения – о тех, которого по

какой-то причине считают выше себя: (...) *да со мной еще приехал другой сосед, Бодряков, Иван Ильич, тоже желают почтение свое засвидетельствовать* (И. С. Тургенев. *Затишье*).

Наконец, в одном и том же тексте одни и те же подлежащие могут согласовываться и не согласовываться со сказуемыми. Это явление может объясняться композиционными и психологическими причинами. Вот интересный пример такого рода из Ф. М. Достоевского:

Павел Александрович немедленно принялся его расспрашивать и узнал чрезвычайно интересные вещи. Он узнал, что генерал-губернатор уже два года как женился, когда ездил в Москву из “отдаленного края”, и что взял он чрезвычайно богатую девицу из знатного дома. Что **генеральша** “ужасно хороши из себя-с, даже, можно сказать, **первые красавицы-с**, но **держат** себя чрезвычайно гордо, а **танцуют** только с одними генералами-с”; что на настоящем бале всех генералов, своих и приезжих, девять, включая в то число и действительных статских советников; что, наконец, “у генеральши есть маменька-с, которая и живет вместе с нею, и что эта **маменька-с приехала** из самого высшего общества-с и очень **умны-с**” – но что и сама **маменька** беспрекословно **подчиняется** воле своей дочери.

(«Дядюшкин сон»)

Согласованность и несогласованность между подлежащим и сказуемым зависят от разных видов речи. Павел Александрович говорил с «одним робким молодым чиновником, который как будто пугался самого себя», и множественное число сказуемого употребляется в буквальных цитатах из рассказа этого молодого человека – за единственным исключением *маменька-с приехала*, но тут же: *маменька «очень умны-с»*. Возможно, здесь играет роль различие типов сказуемых: составное именное, как характеристика «маменьки», имеет подобострастную окраску. Правда, говоря о генеральше, молодой чиновник употребляет во множественном числе любые сказуемые, но, возможно, здесь сказывается психологическая

причина – большой пиетет по отношению к дочери, которой «маменька» *беспрекословно подчиняется*. Последняя фраза – не цитата, а косвенная речь, и поэтому сказуемое согласуется с подлежащим в единственном числе.

Сказуемое

Простое глагольное

Одна из функций простых глагольных сказуемых с одиночными спрягаемыми глаголами (Vf) – создание лаконичной формы повествования, например, в зачине текста:

Зачинается рассказ
От Ивановых проказ,
И от сивка, и от бурка,
И от вещега каурка.
Козы на море **ушли**;
Горы лесом **поросли**;
Конь с золотой узды **срывался**,
Прямо к солнцу **поднимался**;
Лес стоячий под ногой,
Сбоку облак громовой;
Ходит облак и **сверкает**,
Гром по небу **рассыпает**.
Это присказка: **пожди**,
Сказка **будет** впереди.
Как на море-окияне
И на острове Буяне
Новый гроб в лесу **стоит**,
В гробе девица **лежит**;
Соловей над гробом **свищет**;
Черный зверь в дубраве **рыщет**.
Это присказка, а вот –
Сказка чередом **пойдет**.

П. П. Ершов. Конек-Горбунок

Обратим внимание на то, что большинство простых глагольных сказуемых стоят в конце предложений, что придает тексту еще больший динамизм.

(Впрочем, не следует преувеличивать значение данного типа сказуемых. Они лишь усиливают общий эффект легкости и лаконизма самой фактуры текста. В том же произведении тому же эффекту не мешают, например, предложения с составными глагольными сказуемыми:

Кто-то в поле **стал ходить**
И пшеницу **шевелить**.
Мужички такой печали
Отродясь не видали;
Стали думать да гадать –
Как бы вора соглядать;
Наконец себе смекнули,
Чтоб стоять на карауле,
Хлеб ночами поберечь,
Злого вора подстеречь.
Вот, как **стало** лишь **смеркаться**,
Начал старший брат **сбираться**,
Вынул вилы и топор
И отправился в дозор.)

Весьма ярко стилистически окрашены простые глагольные сказуемые с отступлениями от Vf – например, содержащие просторечные отглагольные междометия, передающие резкие, стремительные действия:

Он (*спальник* – А. Ф.) тихонько вниз слезает
И к Ивану подползает,
Пальцы в шапку запустил,
Хвать перо – и след простыл.

П. П. Ершов. Конек-Горбунок

Спальник тут с полатей **скок**.

П. П. Ершов. Конек-Горбунок

Царь велел себя раздеть,
Два раза перекрестился,
Бух в котел – и там сварился.

П. П. Ершов. Конек-Горбунок

Народишко, и то смеется; болтают, дескать наш князь-воевода, взявши шлык, да в подворотню – **шмыг...**

Ю. Герман. Россия молодая

Обычно сказуемые обозначают одиночные действия, но бывают они и повторяющимися. Тогда сказуемое удваивается или мультиплицируются (умножаются). Например:

– (...) Я уже давно решил и, знаете, намерен лечиться гид-ро-па-тией.

– Гидропатией?

– Гидропатией. Я уже лечился раз гид-ро-па-тией. Я был тогда на водах (...) Вот и вздумали они меня водой лечить. Я, признаюсь, ничем не был болен; ну, пристали ко мне: **“Лечись да лечись!”** Я, из деликатности, и начал пить воду; думаю: и в самом деле легче делается. **Пил-пил, пил-пил,** выпил целый водопад, и, знаете, эта гидропатия полезная вещь и ужасно много пользы мне принесла, так что если б я наконец не забо-лел, то уверяю вас, что был бы совершенно здоров...

Ф. М. Достоевский. Дядюшкин сон

Повторы имеют разные коннотации. Действие, передаваемое повторяющимися глаголами, может быть длительным, непрерывным:

Обрывки того разговора,
Как листья, **шуршат и шуршат.**

В. Соколов

или ощутимо дискретным, прерывистым:

– Варька Гордеева мимо окон в лавку пробежала... – раздвигая табуретки и освобождая священнику место, вполголоса сообщила Серафима. – Сама бежит, а глазами на окна **зырк... зырк...**

А. П. Гайдар. Бумбараши

Он. Заело, надо же. Замочек – **дрыг-дрыг.**

Н. Коляда. Персидская сирень

Сапоги мои – **скрип да скрип**
Под березою,
Сапоги мои – **скрип да скрип**
Под осиною,
И под каждой березой – гриб,
Подберезовик,
И под каждой осиною - гриб,
Подосиновик!

Н. Рубцов

Звенит вода не умолкая,
Камыш под лодкой: “**Хрусь да хрясь...**”
Какая речка, ах какая!
Здесь, точно, должен быть карась.
Костер, как огненная капля,
На берегу почти потух.
Там тень мелькнет, там вскрикнет цапля,
И всюду рыба – **плюх да плюх...**

В. Шадрин

Последний случай интересен тем, что выделенные компоненты, хоть и похожи друг на друга формально и играют роль сказуемых, не тождественны синтаксически. На это указывает разное синтаксическое оформление. *И всюду рыба – плюх да плюх* поддается преобразованию *И всюду рыба – плюхает да плюхает*. Но такая трансформация невозможна в высказывании *Камыш под лодкой: “Хрусь да хрясь...”* – из-за пунктуации прямой речи. Это уже не сказуемое. Рыба только плещется, а камыш как будто говорит.

В разговорной речи или в имитирующих ее текстах встречаются парные сказуемые: (...) *может быть, все бы замать удалось, извинились бы, как-нибудь договорились, но в городской газете статья появилась. Тут уж пошло-поехало* (Р. Сенчин. Ёлтышевы). За счет парности сказуемое дублирует семантику безличности, то есть неприятного положения дел, не зависящего от человека и развивающегося роковым для него образом.

Некоторые разговорные формы состоят из двух глаголов Vf, один из которых указывает на движение или положение в пространстве, а другой обладает самостоятельным значением (*стоит смотрит, сидит пишет, лежит стонет, идет шатается* и т. п.). Компоненты этих сказуемых не равноценны, один из них выражает добавочное действие и/или служит фоном, условием для другого. Их можно трансформировать в конструкции с деепричастиями (*идет, шатаясь; лежа, стонет* или *лежит, стелая*) или с отдеепричастными наречиями (*смотрит стоя, пишет сидя*), из чего видно, что порядок глаголов не обязательно передает отношения их зависимости друг от друга.

К простым глагольным сказуемым относятся также идиоматические – т.е. выраженные описательными глагольно-именными оборотами (П. А. Лекант), а фактически фразеологизмами. Они типичны для идиостиля *А. К. Толстого*. Приведу примеры из его трагедии «*Царь Феодор Иоаннович*», в которой они используются для создания стилистического эквивалента речи людей XVI в. – они выразительны и слегка архаичны:

Туренин

(к Годунову)

Твоя судьба висит на волоске –

Тебе решиться надо!

Клешнин

Батюшка, дозвожь

Тебе сказать: ты не с ума ли спятил?

Ведь ты козла в свой пустишь огород!

Кн. Иван Петрович

(...)

Ты молод, князь, а я держуся крепко

Обычая

Кн. Иван Петрович

Я мимо

Ушей теперь намек твой пропускаю,

Но если ты его мне повторишь,

Как свят господь, я **выдам головою**
Тебя царю!

В **составных глагольных сказуемых** главный, инфинитивный, компонент содержит семантику действия, и его выразительность заключается в стилистической окраске (например, *кричать* и *криком кричать*; второй вариант – экспрессивный разговорный). Вспомогательный компонент передает фазисное значение (стадию действия: *начинаю, продолжаю, заканчиваю*), намерение (*буду, стану, намерен*), разнообразные модальные оттенки (*хочу, готов, согласен, имею желание* и т. п.): *Видите, каким я стал... Порою тоже **готов криком кричать**, может быть, и **буду кричать**, кто его знает...* (А. Ким. Белка).

Особенно стилистически богаты и разнообразны высказывания с модальными вспомогательными элементами: *Гобсек **не властен бросить ростовщичество**, Хлестаков [бросить – А. Ф.] **врать**, а сестры чеховские **перестать быть деликатными** (М.Л. Анчаров. Самшитовый лес); *Мы, русские, **празднуем память Шекспира**, и мы **имеем право праздновать** (И. С. Тургенев. Речь о Шекспире); *Пришельцы-соседи **устраивались по-новому** и **проявляли поползновение жить шумно и весело** (М. Е. Салтыков-Щедрин. Убежище Монрепо); *Варвара Павловна **взяла на себя труд заказать и закупить приданое, выбрать** даже жениховы подарки (И. С. Тургенев. Дворянское гнездо); *Подумав, я тоже **решил поступить в обработку пропагандиста**, но **поставил себе цель сконфузить** Леопольда, как-нибудь **унизить** его в глазах товарищей это уже не только потому, что он еврей, а потому что **трудно было мне помириться** с тем, что правда живёт и горит в таком хилом, маленьком теле (А. М. Горький. Карамора).*****

Канавы **надо было** вырыть летом.
[Никто не позаботился об этом.]

И. И. Шкляревский

Я вас **обязан** известить,

Что не дошло до адресата
Письмо, что в ящик опустить
Не **постыдились** вы когда-то.

К. М. Симонов. Открытое письмо

Источником выразительности бывает **асимметрия** вспомогательного глагола и смысловой части. Наиболее типична ситуация, когда называются разнообразные способности человека, а общий для них вспомогательный глагол придает им единство: *Она* (Марья Александровна Москалева – А. Ф.), *например, умеет убить, растерзать, уничтожить* каким-нибудь одним словом соперницу, [чему мы свидетели; а между тем покажет вид, что и не заметила, как выговорила это слово] (Ф. М. Достоевский. Дядюшкин сон).

Возможны и другие применения этого приема – например:

Когда я умру, **перестану**
Любить, ненавидеть, дышать...

Д. Самойлов

Смысловые глаголы передают разнообразие проявлений жизни, ее интенсивность, а вспомогательный глагол – беспощадность смерти, которая всё это прекращает разом.

Аналогичный пример:

Все открыто пристальному взору –
Дно речное, паутинки нить.
Очень **любит** осень в эту пору
Отобрать, отсеять, отцедить.

В. Соколов

Предложения с **составными именными сказуемыми** благодаря четкости и категоричности формулировок могут принимать вид деклараций или лозунгов: *Публикация астрологических прогнозов, появление астрологов на экранах телевизоров – это позор* (В. Я. Гинзбург).

В составных именных сказуемых смысловая часть может выражаться существительным в именительном падеже. Как правило,

в отличие от вариантов с творительным падежом, эти формы выглядят слегка архаичными:

Настанут дни: кудесник и певец,
Ты **будешь царь** среди племен беспечных.

М. Л. Лозинский. Каменья

Это относится и к ироническим текстам, причем архаичность (понимаемая как высокопарность) обычно и является объектом иронии: *В то героическое время я был еще крайне мал. Я был дитя; Александр Иванович Корейко, один из ничтожнейших служащих “Геркулеса”, был человек в последнем приступе молодости – ему было тридцать восемь лет (И. А. Ильф, Е. П. Петров. Золотой теленок).*

Негативный смысл (например, уничижительный) сохраняется у именительного падежа и при стадиальных глаголах в прошедшем времени:

Кто – в панике, кто – в ярости,
а главная беда,
что **были мы товарищи**,
а стали господа.

Б. А. Чичибабин

Именительный падеж соответствует названиям: = прежде нас называли товарищами, а теперь именуют господами. Формы творительного могли бы соответствовать реальным отношениям между людьми – срав.: *Мы с ним были товарищами. Мы были товарищами по борьбе. Римляне стали господами побежденных даков.*

В настоящем времени глагол-связка *быть* чаще всего реализуется в нулевой форме. Это нейтральный вариант, и материализация этого глагола становится стилистически значимой – главным образом книжной (особенно – форма множественного числа – *суть*).

Предложения с выраженными связками типичны для публицистических текстов: *Лучшие и простейшие изменения суть*

те, которые происходят от одного улучшения нравов (А. С. Пушкин)³²⁹; художественных: Владелец села Степанчиково, Егор Ильич Ростанев, отставной гусарский полковник, **есть** настоящая овца, смиренная и благодушная до глупости (Н. К. Михайловский. *Жестокий талант*); философских: Что же отсюда следует? Во-первых, то, что жизнерадостность Пушкина **есть** дальнейшее развитие чувства мужественной грусти – неотделимого элемента всякой поэзии, и днес и в самом отдаленном счастливом будущем. Так, кажется, думал Белинский (М. А. Лифшиц. *Заметки об оптимизме Пушкина*); (...) наше мышление **есть** просто приближающий взгляд, подобный телескопу (М. К. Мамардашвили. *Эстетика мышления*).

Часто употребляется оборот «есть (суть) не что иное...»: (...) вся человеческая наука (все знания, вся культура человечества) **есть** не что иное, как с трудом обретенный, нащупанный, часто лишь угаданный – и, может быть, не всем верно и точно – ответ на вопросы; (...) самые “чистые” истины получаются совсем не так. Они **суть** не что иное, как когда-то и кем-то умно разрешенные противоречия – именно способы умного разрешения остро сформулированных противоречий, а не способы отвлекаться (абстрагироваться) от них (Э. В. Ильенков. *Учиться мыслить!*).

В научном стиле связка тоже используется и, скорее всего, как архаизм, придающий тексту солидность и «докторальность»: (...) отличие нашей точки зрения от точки зрения Потебни можно формулировать так: образ **не есть** постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых. [Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание “виденья” его, а не “узнаванья”] (В. Б. Шкловский. *Искусство как прием*).

³²⁹ По-видимому, уже во времена А.С. Пушкина форма *суть* воспринималась как архаизм.

В более современной речи с частицей *и* высказывания приобретают разговорный оттенок: – *А я и есть обыватель*, – сказала она (М. Анчаров. *Самшитовый лес*);

Эта вот
зализанная гладь –
это **и есть** хваленое небо?

В. В. Маяковский. Маяковский в небе

Во вспомогательной части глаголы бывают **модальными**: *Давно она не была на родине, и деревенская жизнь представлялась как нечто светлое, единственно правильное* (Р. Сенчин. *Ёлтышевы*); **фазисными (стадиальными)**: *Стал я зол и с двух сторон горбат* (П. Антокольский. *Санкюлот*) – краткие прилагательные в именной части подчеркивают окончательность результата: как горбатого «исправит только могила», так и от злости герой не избавится уже никогда; **полужнаменательными**: *Самгин давно уже не видел Брагина таким самодовольным, причесанным и блестящим* (А. М. Горький. *Жизнь Клима Самгина*); *Василий Порфирыч слышет в околотке умным и образованным* (М. Е. Салтыков-Щедрин. *Пошехонская старина*); *Обыкновенно ее (повитуху – А.Ф.) называли “подлянкой и прорвой”, до следующих родов, когда она вновь превращалась* (это уже фазисный глагол – А. Ф.) *в “голубушку Ульяну Ивановну”* (М. Е. Салтыков-Щедрин. *Пошехонская старина*).

Именная часть может осложняться, конкретизироваться – например, уточнениями: [*Но ведь*] *Ромэн Роллан – ученик Толстого, непротивленец* (В. Фриче. *Ромэн Роллан*).

В художественных целях она может быть распространенной: *Друзья! Наша игра не более как милая штука* (Б. Шергин. *Мартышко*), многокомпонентной: *Вскоре я понял, что Керенский был просто больным человеком с большой долей “достоевщины”, актером, поверившим в свое высокое мессианское назначение и несущимся очертя голову в пропасть* (К. Г. Паустовский. *Повесть о жизни*) –

здесь изобилие слов стилистически конгениально словоблудию Керенского.

Из нее могут даже вырастать придаточные предикативные единицы: *Мастер Бренъон – любитель поестъ, попить, пофилософствовать и посмеяться, как смеялись люди в доброе старое время, как смеялся Раблэ* (В. Фриче. Ромэн Роллан).

Составное именное сказуемое может целиком выражаться фразеологизмом:

Зина (Елене). Беседа принимает несколько истерический характер (А. М. Горький. Чудаки).

Именная часть иногда выражается и другими падежами, кроме именительного и творительного – обычно в необычных случаях, требующих осмысления (нетрадиционная форма привлекает внимание к ним):

Как сны, обрываются дни,
Но есть жесточайший порядок
И в том, что безумны они,
И в том, что они **без загадок**.

И. Лиснянская. Дни

Адъективная именная часть также выражается именительным и творительным падежами. Именительный сочетается с краткими формами, творительный – с полными.

В первом случае речь идет о постоянных признаках: *Он* (Грушницкий – А. Ф.) *довольно остер: эпиграммы его часто забавны, но никогда не бывают метки и злы* (М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени). Вариант *никогда не бывают меткими и злыми* мог бы означать, что они такими не являются и никогда не были до сих пор. Лермонтовский вариант означает, что и не будут.

Именительный падеж адъектива при модальных, фазисных, полузнаменательных глаголах выглядит архаически. Он может встречаться и в ультрасовременных текстах, но, что интересно, такие тексты иногда напоминают стилизации старинной речи – например:

Однако бодливость ее тогда уже **сделалась легендарна!** (И. Бояшов. *Каменная баба*). В этой фразе и вспомогательный глагол *сделалась* вместо *стала* (в значении окончательного результата, а не эпизодического изменения), и двойная инверсия (*бодливость ее и тогда уже*) – черты архаические. В том же романе: *Купеческий дом на Столешникове, стиснутый модернистскими кубами и в тени приклатенных юнцов уже было догнивающий, моментально воспрянув, **сделался сразу известен** не только своей охранной доской; Для экстрасенсов сатанизм Угаровой **сделался очевиден** и др.* Впрочем, архаизация не обязательна – срав. в другом современном романе: *Афган **стал осязаем**, когда друг Андрей позвал его “смотреть цинковые гробы”* (А. Иличевский. *Математик*). Здесь нет стилизации старины, однако строгий торжественный тон делает именительный падеж прилагательного предпочтительным.

При нулевой связке падежные варианты именной части невозможны, стилистической релевантностью обладает краткая форма прилагательного. Краткие прилагательные – книжные.

Такие формы особенно выразительны в аккумуляции, как средства подробной характеристики: *И глаз у таежного человека **остер**, и пуля из его ружья **верна**, и взгляд его **горд** и **спокоен**, потому что воля его **густа**, как кровь, а кровь **ярка** и **червонна**, как тетюхинская руда* (А. А. Фадеев. *Разлив*).

Таким же образом может передаваться жеманная манера речи:

*Арманда (пройдя). Вы – насильник. За то, что вы угрожали мне, вы **будете противны** мне* (М. А. Булгаков. *Кабала святош*).

Полная форма прилагательного типична для качественных прилагательных, в которые перешли притяжательные – например: *Прием остранения не специально **толстовский*** (В. Б. Шкловский. *Искусство как прием*).

Особо следует отметить порядок подлежащего и сказуемого в художественном тексте. Именное сказуемое перед подлежащим, когда в препозицию передвинута именная часть, употребляется в

зачине произведения, выглядит торжественно и даже грозно: **Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй** (М. А. Булгаков. *Белая гвардия*); **Страшен был Петербург в конце семнадцатого года** (А. Н. Толстой. *Хождение по мукам*). В современном, но архаизованном тексте:

Страшен был год 2010-й от РХ,
Много знамений грозных было явлено на Руси.

Вс. Емелин. Новогоднее

Прилагательные употребляются здесь в краткой форме.

В постпозиции при полужнаменательных глаголах употребляются полные прилагательные: **Съезд состоялся многолюдный** (А. А. Фадеев. *Разлив*).

То и другое – средства актуального членения.

Именные части могут выражаться сравнительными степенями прилагательных:

Мстиславский

*(...) Вот я да Шереметев, всех мы больше,
А о местах не спорим!*

Голоса

Нас вы больше?

А чем вы больше нас?

А. К. Толстой. Смерть Иоанна Грозного

Человек внутри – **сложнее мира**

В. Артемов. Гора и яма;

Я не согласна с нею.

Зачем она ушла?

Она **была сложнее,**
нежней, чем я была³³⁰.

[Сама за край предела,
хоть это и грешно,

³³⁰ Здесь составное именное сказуемое втягивает в свою структуру предикативную придаточную единицу.

ушла, не захотела
досматривать кино.]

Р. Казакова [о самоубийстве Ю. Друниной]

Специфической стилистической закреплённости такие формы, по-видимому, не имеют – они употребляются и в книжной, и в разговорной речи:

Треугольники и квадраты
В простоте первичной своей,
Пентагоны – замысловаты,
Гептагоны – **ещё хитрей.**

В. Перелешин. Поэма о мироздании

– Нет, – сказал он (Бендер – А. Ф.) с огорчением, – это не Рио-де-Жанейро, это **гораздо хуже** (И. А. Ильф, Е. П. Петров. *Золотой теленок*); Я видел себя лучше Леопольда, умнее моих товарищей; **ещё мальчишкой** (А. М. Горький. *Карамора*).

Составные именные с компаративным элементом могут передавать семантику постепенных изменений: *Люди все еще приходили, хотя их становилось все меньше и меньше* (Ф. Искандер. *Сандро из Чегема*); (...) *таких гордецов оставалось все меньше и меньше, деспотия рынка делала свое дело* (Ф. Искандер. *Сандро из Чегема*).

В художественной литературе именная часть выражается и сложными, развернутыми, иногда осложненными оборотами сопоставительного характера – метафорическими:

[Ветер. Зори барабанов. Трубы.
Стук прикладов по земле нагой]
Жизнь моя – **обугленный обрубок,**
Прущий с перешибленной ногой
На волне припева, в бурной пене
Рванных шапок, ружей и знамен,
Где любой по праву упоенья

Может быть соседом заменен.³³¹

П. Антокольский. Санкюлот
и сравнительными, как, например, описание радуги:

Эти дуги – как поцелуи
Или грёз ночные сады,
Смутно видимые сквозь струи
Полусонной серой воды.
Или словно вычурный иней
По утрам на стёклах зимы –
Кружевное сплетенье линий,
Сновидений тонкие тьмы³³²

В. Перелешин. Поэма о мироздании

(...) зверные следки – **как буквицы** в раскольничьей книге,
писанной полууставом (*В. Личутин. Год девяносто третий*).

Языковой стандарт не требует знаков препинания (точнее, запятых) перед союзом *как* в сказуемых с нулевой связкой. Авторы ставят тире, чтобы ярче выделить действительно красивое сравнение.

В менее стилистически изощренных текстах сравнительный оборот пунктуационно не выделяется: *Нынче человек **что муха...*** (*В. Личутин. Год девяносто третий*). Отметим также, что союз *что* в значении *как* – разговорный.

Впрочем, строгой закономерности нет, и даже весьма изысканные сравнения могут не подчеркиваться тире:

Проржавленные солнцем кипарисы
Как воткнутые в землю тесаки.

К. Симонов. Английское военное кладбище в Севастополе

И, разумеется, этого не делается в предложениях с выраженной связкой: *Россия **была как пустыня с оазисами**; срубили оазисы, источники иссякли, и пустыня стала непроходимой* (*М. Пришвин. Мирская чаша*);

³³¹ Эти синтаксически «навороты» как бы компенсируют ущербность самой жизни героя: широкая жизнь, бескрайняя стихия революции как будто искупает убожество индивидуальной судьбы.

³³² Последние две строки тоже сравнения, хотя четко не оформленные.

Перед ревом человечьих сборищ
Смерть была **как песня**. Жизнь – пустяк.

П. Антокольский. Санкюлот

Сравнения могут выражаться и бессознательно – творительным падежом:

Чинят мост. Электросварка.
Там по всем приметам – жарко.
Искры там **букетом, градом,
веером и водопадом!**

Г. Горбовский. Поиски тепла

При этом возникает художественный эффект не просто сходства, а **метаморфозы**: искры как будто превращаются в то, с чем их сравнивают.

Именная часть выражается и другими способами – например, с нумеративным компонентом: *Сумма долга в конце концов составила что-то около десяти миллионов долларов* (Л. Платов. *Секретный фарватер*).

Краткие причастия типичны для книжных форм речи – например, для публицистики, особенно для ситуации общения материала, подведения итогов: *Реформы в Чехословакии были подавлены, а в СССР тихо свернуты* (Б. Кагарлицкий. *Тихий юбилей*).

Категории состояния реализуют оценочные функции особенно откровенно (это одна из основных специфических черт данной части речи), а перешедшие из существительных – еще и повышенно экспрессивны:

Один (*из ангелов – А. Ф.*) отделился
и так любезно
дремотную немоту расторг:
“Ну, как вам,
Владимир Владимирович,
нравится бездна?”
И я отвечаю так же любезно:
“Прелестная бездна.
Бездна – **восторг!**”

В. В. Маяковский. Маяковский в небе

Прономинативные именные компоненты встречаются сравнительно редко – например, когда нужно подчеркнуть принадлежность чего-то данному лицу: *Вишневый сад – мой* или, напротив, отрицание этой принадлежности – особенно с дополнительными коннотациями, например, **с усилением**:

Плачу. Но стыдно мне плакать,
Слезы и те – **не мои!**

И. Лиснянская. В Гегарде

Когда именная часть выражается устойчивыми оборотами, это обычно делается для стилизации речи – например, канцелярской: *Религиозный элемент тоже сведен был на степень простой обрядности* (М.Е. Салтыков-Щедрин. *Пошехонская старина*) или разговорной: *Жуть была – что надо!* (П. Антокольский. *Санкюлот*) – обратим внимание на тире, усиливающее экспрессивность последней формулировки.

Приведу целиком отличное стихотворение Ю. В. Друниной, в котором это выражение используется часто и очень уместно, а разговорный стиль вырастает в высокую поэзию:

По улице Горького – что за походка! –
Красотка плывёт, как под парусом лодка.
Причёска – **что надо!**
И свитер – **что надо!**
С лиловым оттенком губная помада!
Идёт не стилижка – девчонка с завода,
Девчонка рожденья военного года,
Со смены идёт (не судите по виду) –
Подружку ханжам не дадим мы в обиду!
Пусть любит с “крамольным” оттенком помаду.
Пусть стрижка – **что надо,**
И свитер – **что надо,**
Пусть туфли на “шпильках”. Пусть сумка “модерн”,
Пусть юбка едва достигает колен.
Ну что здесь плохого? В цеху на заводе
Станки перед нею на цыпочках ходят!

По улице Горького – что за походка! –
Красотка плывёт, как под парусом лодка,
А в сумке “модерной” впритирку лежат
Пельмени, Есенин, рабочий халат.
А дома – братишка, смешной оголец,
Ротастый галчонок, крикливый птенец.
Мать... в траурной рамке глядит со стены.
Отец проживает у новой жены.
Любимый? Любимого нету пока...
Болит обожжённая в цехе рука...
Устала? Крепись, не показывай виду, –
Тебя никому не дадим мы в обиду!

По улице Горького – что за походка! –
Красотка плывёт, как под парусом лодка,
Девчонка рожденья военного года,
Рабочая косточка, дочка завода.
Причёска – **что надо!**
И свитер – **что надо!**
С “крамольным” оттенком губная помада!
Со смены идёт (не судите по виду) –
Её никому не дадим мы в обиду!

Мы сами пижонками слыли когда-то,
А время пришло – уходили в солдаты!

(«Девчонка **что надо!**»)

Оборот *что надо* подчеркнут разнообразными средствами – не только пунктуацией (тире и восклицательным знаком), но и парцелляцией с оформлением соответствующих высказываний отдельными строками:

Причёска – **что надо!**
И свитер – **что надо!**

Более того, он вынесен в заглавие как общий итог: девчонка – «правильная», комильфо (это и переводится: *что надо*).

Для передачи смысловых оттенков (то есть для актуального членения) и усиления выразительности бывает важно положение именной части:

– в **препозиции**: *Сложно, “противоречиво” его* (А.С. Пушкина – А. Ф.) *отношение к России* (Н. В. Устрялов. *Гений веков*) – текст книжный; обратим внимание на то, что при обычном порядке слов фраза полностью сохранила бы свой смысл, но стала бы вызывающе банальной, тогда как в варианте Н. В. Устрялова мы не сразу чувствуем штамп;

– в **постпозиции**: *Дети* (лейтенанта Шмидта – А. Ф.) *подобрались какие-то грубые, жадные, строптивые* (...) (И. А. Ильф, Е. П. Петров. *Золотой теленок*) – текст, приближенный к разговорному.

Именные компоненты бывают и разноместными, чем подчеркивается, например, их смысловая неравноценность: *Добрая была эта Ульяна Ивановна, бойкая, веселая, словоохотливая* (М. Е. Салтыков-Щедрин. *Пошехонская старина*) – в препозиции ставится самая важная черта человека, а в постпозиции – частные характеристики. Но, занимая позиции «края», то есть начала и конца предложения, и то, и другое привлекает к себе внимание.

Наконец, особенности строения сказуемых служат для стилизации – когда, например, имитируется архаическая речь:

Зело он мягкосерд

(о князе И. П. Шуйском);

Твоя царица, родом Годунова,

Неплодна есть.

А. К. Толстой. Царь Федор Иоаннович

или канцелярская (и отчасти тоже архаическая): *Смертоубийство не вменяется в преступление, когда оно было последствием дозволяемой законом обороны собственной жизни или целомудрия и чести женщины или жизни другого* (М. Шишкин. *Взятие Измаила*).

Дополнение

Наиболее традиционно – и банально, неинтересно со стилистической точки зрения – выражение дополнений существительными или местоимениями: *жить у бабушки* и *жить у нее*³³³.

Впрочем, в художественном контексте даже такие тривиальные формы приобретают выразительность:

Увидев, что председатель все еще находится в лапах сомнения, первый сын погладил брата по рыжим, как у сеттера, кудрям и ласково спросил:

– Когда же ты приехал из Мариуполя, где ты **жил** у нашей **бабушки**?

– Да, я **жил**, – пробормотал второй сын лейтенанта, – у **нее**.

И. А. Ильф, Е. П. Петров. Золотой теленок

Излишне излагать ситуацию этого микродиалога – она общеизвестна. Комизм этих реплик состоит в том числе в контрасте между обстоятельными инструкциями, которые Остап Бендер дает тугодуму, да еще и растерявшемуся, Балаганову, и судорожными и примитивными попытками последнего выйти из опасного положения и поддержать разговор.

Для стилистики имеют значение варианты управления. Вот, например, такая характеристика архангела Самаила: *Ты царь молний и грома* – и другая:

Ты и **молниям** царь, и **грому**:

[Всё веленьям внемлет твоим,

Если ты по небу ночному

Пробежишь огнём грозovým]

В. Перелешин. Поэма о мироздании

Варианты выглядят синонимичными, однако их смыслы на самом деле не совпадают. Употребление родительного падежа имеет

³³³ Это, пожалуй, все-таки дополнения, а не обстоятельства места: *жил* (где?) *в Мариуполе* (у кого?) *у бабушки*.

посессивную функцию: Самаил владеет, распоряжается молниями и громом. Дательный падеж выражает семантику сопоставления с точки зрения социальных связей (срав.: *Я ему брат; Я им сосед; Он вам больше не начальник* и т. п.), сколь ни условно мы говорим о «социальности» в таком контексте: молнии, гром подчиняются архангелу.

Но этим стилистическая характеристика падежных форм не исчерпывается. В высказывании совершенно очевидно олицетворение (сил природы), и на этот прием гораздо лучше работает дательный падеж, чем родительный: владеть можно и неодушевленными предметами, а социальные отношения возможны только между живыми существами, более того – людьми.

И еще один существенный момент. Я недаром процитировал всё четверостишие, хотя для формальной иллюстрации достаточно было бы одной фразы. После варианта с родительным падежом перелешинское продолжение текста невозможно было бы представить. И не только потому, что в этом варианте ломается стихотворный размер (дольник). Оно невозможно именно по стилистическим причинам. Плоская, тривиальная конструкция с прямым порядком слов *Ты царь молний и грома* несовместима с торжественным, старинным звучанием перелешинского текста, зато с ним хорошо гармонирует книжная, слегка архаичная фраза *Ты и молниям царь, и грому*, да еще и со свободным порядком слов.

Следует учитывать случаи употребления не только разных падежей, но и разных вариантов одного падежа – например: *выпить чая* и *выпить чаю*. Этот вопрос уже был затронут в морфологическом разделе, в лекции 1 «Имя существительное».

Особое использование местоимений – в препозиции при соединении частей сложного синтаксического целого, кроме того, может быть средством актуального членения: *Надлежащим образом подготовленный, Лаврецкий тотчас согласился на ее отъезд. Этого Глафира Петровна не ожидала* (И. С. Тургенев. *Дворянское гнездо*).

Дополнение, выражаемое субстантивированными прилагательными или причастиями, сосредоточивают внимание читателя не на личности, а на ее характеристике. В человеке выделяется самое яркое или самое важное:

Выпьем за **писавших**,
 Выпьем за **снимавших**,
 Выпьем за **шагавших под огнем**.

К. М. Симонов. Песня военных корреспондентов

Несомненной стилистической значимостью обладают иные способы выражения дополнений – например, инфинитивами: не мешайте мне думать (*не мешайте* – в чем?), но особенно – инфинитивными оборотами: *Дети* (лейтенанта Шмидта – А. Ф.) (...) *мешали друг другу собирать в житницы* (И. А. Ильф, Е. П. Петров. *Золотой теленок*). Начнем с того, что стилистически окрашен сам оборот *собирать в житницы* – евангельский, то есть книжный и архаичный (он был хорошо понятен первым читателям романа, однако для людей, родившихся в Советском Союзе, его следовало уже комментировать³³⁴). Понятно также, что в абсурдистском тексте И. А. Ильфа и Е. П. Петрова этот библеизм выглядит иронически (это еще и **эвфемизм**, так как *собирать в житницы* означает: мошенничать). Но это лексико-семантический и фразеологический уровни стилистики. Грамматический же эффект здесь двойной: а) глагольная форма выступает в малотипичной для себя функции объекта (ее объектность имеет процессуальный оттенок); б) данный оборот является **перифразом**, то есть слово заменяется словосочетанием. То есть нарушается симметрия означающего (две словоформы) и означаемого (одно значение). Когда знаков больше,

³³⁴ Даже сейчас, в эпоху так называемого «православного ренессанса», многие люди, считающие себя религиозными, уверены, что сентенция о сучке в чужом глазу и о бревне – в своем – это русская пословица, а «*Кто не работает, тот не ест*» – советский лозунг. Между прочим, в романе «евангельский» стиль не чужд даже Балаганову:

– (...) *Сын лейтенанта Шмидта! Ну, год еще, ну, два. А дальше что? Дальше ваши рыжие кудри примелькаются, и вас просто начнут бить.*

– *Так что же делать?* – *забеспокоился Балаганов. – Как снискать хлеб насущный?*

чем значений (как, впрочем, и наоборот) – это почти всегда сигнализирует о каких-то стилистических коннотациях.

Для стилистики актуальны любые субстантивы – они тем более выразительны, эффектны, чем формально-грамматически дальше от существительных – это наречия, служебные части речи, звукоподражания (пушкинское *Избавь нас, боже, от элегических куку!*), междометия и, тем более, субстантивированные междометные высказывания – например: *И началась у них словесная перепалка, с матом, с “ну-ка иди сюда”* (Р. Сенчин. *Ёлтышевы*). Просторечная окраска этого оборота очевидна, а грамматическая экстравагантность усиливается за счет того, что в его состав входят лексемы, каждая из которых очень далека не только от существительных, но и вообще от имен: частица, глагол и наречие, – но вместе они становятся парадоксальным «существительным».

Определение

Определения, выраженные адъективными словами – прилагательными, нумеративами, местоимениями и причастиями (а также причастными оборотами), – способствуют подробной и разносторонней характеристике объекта речи, особенно если они образуют несколько рядов однородных членов.

Вот, например, что философ *Н. В. Устрялов* пишет о Пушкине: *Травимый светской чернью и прикованный к ней роком своего рождения, донимаемый царскими кнутами и пряниками, поэт устремлялся к народной стихии; но и она, в наличном ее бытии, была ему одновременно и близка, и далека, – близка своими чаяниями, своими песнями, далека нищетой и темнотой своей («Гений веков»).*

Очень выразительны и семантически весомы постпозитивные определения в сочинительном ряду: *Мысли текли под шелковой шапочкой, суровые, ясные, безрадостные* (М. А. Булгаков. *Белая гвардия*); *Таня любила звезды – и утренние, и вечерние, и большие*

летние звезды, горящие низко в небе, и *осенние*, когда они уже высоки и их очень много (Р. И. Фраерман. Дикая собака динго).

Местоименные определения бедны по смыслу, но могут эффективно использоваться для выражения различных отношений, например, при повторе – в качестве **полисиндетона** для гармонизации текста: *Детство стало понемногу связывать меня с жизнью, – теперь в моей памяти уже мелькают **некоторые** лица, **некоторые** картины усадебного быта, **некоторые** события...* (И. А. Бунин. Жизнь Арсеньева).

Несогласованные определения выражают разнообразные стилистические оттенки – *Варвара Павловна была хозяйка хоть куда* (И. С. Тургенев. Дворянское гнездо).

Они часто используются для выражения нетривиальных мыслей: *У нас нет чувства своего **начала и конца*** (И. А. Бунин. Жизнь Арсеньева) или неординарных образов: *Александр Иванович Корейко, один из ничтожнейших служащих “Геркулеса”, был человек **в последнем приступе молодости** – ему было тридцать восемь лет* (И. А. Ильф, Е. П. Петров. Золотой теленок).

Согласованное и несогласованное определения в следующем контексте принципиально не отличаются друг от друга:

Ну, а этой за движенья стана,
Что лицом похожа на зарю,
Подарю я шаль **из Хороссана**
И ковер **ширазский** подарю.

С. А. Есенин. Персидские мотивы

Инфинитивные определения отличаются лаконизмом, энергией и выразительностью (фактически это ядро новых предикативных единиц): *Видимо, неслучайно в моё сердце запала мысль **канонизировать** Достоевского* (Д. Дудко. Канонизация классики).

Распространенные инфинитивные конструкции позволяют выразить достаточно сложную идею – истинную или абсолютно ложную, демагогическую: *Не хочешь ли ты **ободрать** весь земной*

шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом? Ты глуп (М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита) – хотя глупы на самом деле те, кто в это верит.

Обстоятельство

Эти члены предложения обладают немалыми выразительными ресурсами. Прежде всего они характеризуют **образ действия**, выступая в роли точных деталей или художественных образов: (...) *зашипела ненавистно Миледи (В. Личутин. Миледи Ротман); Ночь была крикливо раскрашена светофорами (Д. Гуцко. Без пути-следа)* и т. п.

Однородные обстоятельства образа действия характеризуют его разносторонне, либо, наоборот – по-разному подчеркивают однообразие его признаков: *Все идет скучно, медленно, спокойно, вполне академично (Ю. Домбровский. Хранитель древностей)*.

Для нас актуальны синтаксические функции обстоятельств (обстоятельственные функции также называются **релятивными**, то есть передающими отношения – еще раз напоминаю, что отношения – главное в стилистике). В привычных формулировках это обстоятельства образа действия (*тщательно проанализировать*), времени (*темпоратив: тянуться долго; ждать целую вечность*), места (*локатив: располагаться по ту сторону реки; находиться далеко*), причины (*каузатив: отказаться из осторожности*) и другие, но реальные смысловые оттенки намного тоньше и многограннее: *сурсив* – указание на источник (*цитата из Пушкина*); *дистрибутив* – передача семантики распределения (*разделить на всех*); *финитив* – указание на конечную цель (*пойти по грибы*), *комитатив* – сопровождение действия (*петь под гитару*) и многое другое.³³⁵

³³⁵ Сделаем необходимые уточнения. Во-первых, создается впечатление, что функции падежей – разновидности главных обстоятельственных значений (например: дистрибутив и комитатив – варианты обстоятельств образа действия, сурсив – обстоятельства места, финитив – обстоятельства цели и т.д.). Часто это бывает справедливым, но не всегда. Во-первых, не все

В реальных контекстах различные релятивные функции могут совмещаться, создавая впечатление смысловой насыщенности, сложности образа – например: *Ознобно дрожа, Миледи присела на лавку* (В. Личутин. *Миледи Ротман*) – сильнейшее волнение передается через контаминацию образа действия (дрожала, когда садилась) и причины (содрогалась так, что не могла стоять)³³⁶.

И, наконец, еще один оригинальный пример: обыгрывание буквального значения термина, в частности, «*Обстоятельства места*» – как название цикла стихов Александра Фролова.

Обстоятельства выражаются наречиями, произведенными от качественных прилагательных (они бывают одиночными и сложными – как в стихотворении А. Фролова:

Курьерский, пролетая станцию,
трубит **восторженно-тревожно...**),

инфинитивами (обстоятельства цели): *Затем он* (Дмитрий Алексеевич – А. Ф.) *вышел на улицу побродить и подумать о своих делах* (В. Дудинцев. *Не хлебом единым*);

[Приусадебная заводь.
Досок выгнивший настил...]
Кто **сиять** сюда и **плавать**
Лебедь белую пустил?!

А. Передреев. Лебедь у дороги;

а также наречиями, образованными от падежных форм существительных:

Нам приходилось жить **скороговоркой**,

падежные значения – релятивные (обстоятельственные), они бывают субъектными, объектными, атрибутивными (определятельными), квантитативными (количественными). Во-вторых, одна и та же функция одной и той же синтаксической единицы может по-разному трактоваться в зависимости от контекста. Например, возьмет высказывания из С. Есенина с одной и той же словоформой: *И стануем вместе под тальянку трое* и *Только и осталась песня под тальянку*. В обоих винительный падеж имеет функцию комитатива, но в первом из них он соответствует обстоятельству, а во втором – несогласованному определению.

³³⁶ Дополнительный выразительный эффект создается за счет комбинации двух обстоятельств. Этот прием также весьма распространен.

где **перебежками**, а где **ползком**.

В. Британишский. Рерих

и от существительных с предлогами. Последнее актуально для культуры речи.

С ним связаны проблемы правописания слитного: *вразной, вразрез, запанибрата, исподнизу, (сутки) кряду, навтыяжку, поодиночке, сплеча, сверху донизу* или раздельного: *в открытую, до упаду, (не) к спеху, от века, с кондачка, с пол-оборота* и т. д. Это также аспект культуры речи.

Весьма редки, но очень выразительны архаические наречия в современной литературе:

Единственный человеческий,
среди воя,
среди визга,
голос
подъемлю **днесь**.

В. В. Маяковский. Война и мир

Когда обстоятельство выражено субстантивной падежной конструкцией (например, *Курить хочется до головокружения. В. Некрасов. В окопах Сталинграда*), это может стать источником дополнительной выразительности за счет распространения, которое в некоторых случаях даже необходимо. Например: *Гроза надвигалась на меня со страшной постепенностью (Ю. Домбровский. Обезьяна приходит за своим черепом)*. Срав.: *Гроза надвигалась на меня с постепенностью* – это было бы просто уродливо.

Субстантивированные слова и обороты имеют обобщенный, даже категориальный, оттенок:

Ночью хочется звон свой
спрятать **в мягкое,**
в женское.

В. В. Маяковский. Облако в штанах

то есть в мягкость и женственность. Обратим внимание на то, что у Маяковского субстантивы даются как однородные. В качестве

прилагательных они бы таковыми не были. Впрочем, здесь и не имеется в виду, что поэт хочет спрятать свой «звон» в мягкое женское тело – такое толкование было бы просто пошло.

Для стилистики имеют значение и другие, более конкретные, индивидуальные, а порою и субъективные аспекты.

Почти неизбежно несут дополнительную художественную информацию распространенные обстоятельства. Срав.: *Помню, что ехали мы долго* и *Помню, что ехали мы целую вечность* (И. А. Бунин. *Жизнь Арсеньева*) – во втором высказывании целый комплекс стилистических нюансов: *целую вечность* – это **перифраз**, и экспрессивное выражение нетерпения (**эмфаза**), и **гипербола**, и даже **штамп**. Добавим, что высказывание с коротким нераспространенным обстоятельством требует и более простого порядка слов: *Помню, что мы ехали долго* – **инверсия** здесь выглядела бы вычурно, зато во втором предложении она уместна.

В другом случае **перифраз** имеет оттенок **оксюморона**:

– А вы у нее были? – спросил прямолинейный Козлевич. – У Зоси Викторовны?

– Не пойду, – сказал Остап, – **по причине гордой застенчивости**.

И. А. Ильф, Е. П. Петров. Золотой теленок

Нанизывание обстоятельств одного типа обычно производит эффект постепенной конкретизации: *Я родился полвека тому назад, в средней России, в деревне, в отцовской усадьбе* (И. А. Бунин. *Жизнь Арсеньева*). На первый взгляд, это простая констатация, но эта фраза имеет еще и дополнительный смысл, актуальный для этого текста: автор восстанавливает свои связи с родиной – большой и «малой», постепенно сужая контекст. Это **антиклимакс** (разновидность **градации**). У *М. А. Осоргина* тот же прием выглядит в высшей степени художественно – обыкновенный человек сначала вписывается в контекст мироздания, и затем его положение в мире

всё больше конкретизируется: ***В беспредельности Вселенной, в Солнечной системе, на Земле, в России, в Москве, в угловом доме Сивцева Вражка, в своем кабинете сидел в кресле ученый-орнитолог Иван Александрович («Сивцев Вражек»).***

Весьма выразительны высказывания с разными способами выражения обстоятельств в общем контексте – как было сказано, это создает впечатление разносторонности характеристик, совмещения разных взглядов на предмет (в данном случае – на поведение): *Он (Вандервельде – А. Ф.) начал говорить очень **тихо, без интонаций, жуя слова пересохшими тонкими губами** (К. Г. Паустовский. Повесть о жизни); Митя боялся провести эту ночь **в воспоминаниях. Того хуже – перебирая черно-белые фотографии из прошлой жизни** (Д. Гуцко. Без пути-следа).*

4.2.5. Однородные члены предложения

Основное назначение сочинительных рядов в тексте – создание подробной, полной картины происходящего:

Большая дорога
Военной удачи!
Здесь множество
Женщин красивых бежало,
Армейцам любовь
Отдавая **без сдачи,**
Без слез, без истерик,
Без писем, без жалоб.

М. Светлов. Большая дорога

В этой функции однородные члены используются не только в художественных, но и в других текстах, например, в публицистических: *При этом сохраняются и сопутствующие этому порядку негативные явления: **массовый вывоз капитала, хронический недостаток инвестиций даже для простого воспроизводства основных фондов, крайне низкая оплата труда, недостаточный для устойчивого экономического роста конечный спрос, свертывание***

системы социальных гарантий, разрушение научно-производственного и интеллектуального потенциала на фоне обогащения тонкой привилегированной прослойки (С. Глазьев, С. Батчиков). В этом тексте есть и научные коннотации.

Однородные члены предложения, как правило, выстраиваются в определенной семантической закономерности – как известно, это называется **градацией**. Если при этом происходит смысловое или эмоциональное усиление, такая градация именуется **климаксом**, а противоположная закономерность – **антиклимаксом**.

Иногда климакс и антиклимакс трудноразличимы – например: *В какой-то миг невеста осталась одна, беспризорная, сирота-сиротой* (В. Личутин. *Миледи Ротман*). В этом случае усиливаются характеристики бедственного положения героини, нарастает степень ее умаления. Видимо, здесь сочетаются обе разновидности данного приема.

Остановимся на некоторых нестандартных проявлениях градации.

Э. М. Береговская замечает: «Авторы не только поэтических, но и прозаических текстов чаще всего выстраивают эту фигуру как субъективно ранжированную риторическую, а не строго логическую градацию. Именно так, к примеру, составляет свою градацию, опираясь на городской фольклор, В. Гроссман: *“Как известно, ученые у нас распределяются по категориям – величайший, великий, знаменитый, выдающийся, наконец, старейший”* (роман “Жизнь и судьба”). Градонимы здесь произвольно отобраны и произвольно расположены в порядке убывания сема “известность”. Они образуют нисходящую градацию, гротескный характер которой заключается как в самом факте такого градуирования, в самой идее выстраивать ученых для распределения благ, руководствуясь подобным критерием, так и в том, что нижнюю ступень градации составляет эпитет “старейший”, в семантический объем которого сема “известность” привносится искусственно. Собственно говоря, мы имеем здесь типичный батос –

разновидность градации, которая заканчивается эффектом обманутого ожидания»³³⁷.

«В некоторых случаях в качестве среднего члена выступает экспрессивный окказионализм или нестандартное словосочетание: *Искусство охватывает огромную сферу, и рядом с ним есть полуискусство, чуть-чуть искусство и совсем неискусство* (Ю. Лотман)»³³⁸.

По наблюдению А. Н. Гвоздева, в сравнении с отдельными краткими предложениями одинаковой структуры, где повторяется один и тот же компонент (*Пришли старики. Пришли подростки. Пришли калеки* – пример из *И. Эренбурга*), ряд однородных членов (*Пришли старики, подростки, калеки*) сильно теряет в выразительности: «изложение приобретает спокойный, заранее обдуманый характер»³³⁹.

В целом это наблюдение верно, только не следует его абсолютизировать. Вот пример из «*Евгения Онегина*»:

Стал вновь читать все без разбора.

Прочел он Гиббона, Руссо,
Мандзони, Гердера, Шамфора,
Madame de Staël, Биша, Тиссо,
Прочел скептического Беля,
Прочел творенья Фонтенеля,
Прочел из наших кой-кого,
Не отвергая ничего.

Понятно, что *А. С. Пушкин* здесь указывает на суетливость, неосновательность чтения, и эту функцию выполняет **асиндетон** (бессоюзие). Поэт как раз сочетает однородные члены, идущие сплошным потоком, и **анафору** – повтор связующего слова (*прочел*). Трудно сказать, чтобы автор кого-то упомянул вскользь, а кого-то выделил. Впрочем, судя по распространенности дополнений и

³³⁷ Береговская, Э. М. Система синтаксических фигур: к проблеме градации / Э. М. Береговская // Вопросы языкознания. – 2003. – № 3. – С. 84.

³³⁸ Там же. – С. 89.

³³⁹ Гвоздев, А. Н. Очерки по стилистике русского языка / А. Н. Гвоздев. – М., 1952. – С. 237.

анафоре, Беля, Фонтенеля и «кой-кого из наших» он прочел внимательнее, задержав на них внимание, как задерживается их перечисление у Пушкина. Однако такая трактовка не обязательна.

При оценке роли в тексте однородных членов предложения важно понять, какие отношения их связывают:

соединительные, в том числе с отрицанием:

Нет, помолчи, мне только слов не надо
ни на земле, ни в небе, ни в могиле.

Б. Рыжий

разделительные: *Туманные глаза Клэр, обладавшие даром стольких превращений, то жестокие, то бесстыдные, то смеющиеся, – мутные ее глаза я долго видел перед собой.* (Г. Газданов. *Вечер у Клэр*)

противительные:

[Вот, ища пустынь и окраин,
Каин прячется в глушь и тишь.]
От людей ты спрячешься, Каин,
Но от смерти не убежишь.³⁴⁰

В. Перелешин. Поэма о мироздании

Если при однородных членах повторяются одни и те же союзы или иные связующие средства – это **полисиндетон (многосоюзиe)**, а если они опускаются – **асиндетон**. Приведу пример текста с полисиндетоном и асиндетоном:

Однако оно (*счастье – А. Ф.*) было непродолжительно. Оно стало удаляться незаметно, но быстро. Началось с того, что притупилось “чувство удивления” **перед** всеми этими неслыханными красотами природы и искусства, **перед** сказочным блеском и роскошью, **перед** поклонением толпы и сознанием своего могущества. Затем явилась “привычка” ко всему этому (*полисиндетон – А. Ф.*). Еще шаг – и

³⁴⁰ Здесь талантливо противопоставлены разные типы отношений в сочинительных рядах. Когда речь идет о попытках Каина спастись, однородные члены связываются соединительным союзом *и*, когда говорится о неутешительном итоге его усилий – противительным союзом *но*.

вследствие привычки созрело “равнодушие”; изумительный праздник **красоты, блеска и могущества** (*асиндетон* – А. Ф.) превратился в будни, в самые монотонные будни.

Вс. Соловьев. Великий розенкрейцер

Полисиндетон производит впечатление большей обстоятельности, асиндетон – краткости, лаконизма.

Иногда художественный эффект однородных членов усиливается за счет выражения их различными способами.

Отдельный случай разнотипного соединения однородных членов – **полиптотон**, то есть употребление одного и того же слова с разными словами и в разных падежах: *Один г. Орест Миллер чего стоит! Он именно подобен дятлу, когда в своих статьях и публичных лекциях, им же несть меры и числа, восхваляет Достоевского, воздает хвалу Достоевскому, восторгается Достоевским, благовестит о Достоевском и восклицает: о Достоевский!* (Н. К. Михайловский. *Жестокий талант*). По-видимому, основная функция этого приема – не столько максимальная концентрация на предмете речи, рассмотрение его с разных сторон, сколько **ирония**, потому что здесь разнообразие фактически означает ограниченность, мономанию. В данном случае знаменитый критик смеется над фанатичными поклонниками Достоевского, а шире – над сотворением кумиров.

Полиптотон не обязательно выражается разными падежами – например: (...) он (...) говорил, как заведенный, не повышая голоса и всегда одно и то же: о несправедливости, царящей в мире, – **всюду, везде, во всем** (И. А. Бунин. *Жизнь Арсеньева*). Обстоятельства здесь и однотипные (все они – местоименные), и разнотипные (два наречия и собственно местоимение). Эта грамматическая разнородность подчеркивает общий смысл, выражаемый ими: несправедливость распространяется *на всё*.

Эта фигура очень экспрессивна. Полиптотон – разновидность **систрóфы** – нагромождения образов и характеристик в ряду

однородных членов предложения. Систофа создает эффект **амплификации** – то есть избыточности.

Другой прием иронического объединения в рамках сочинительного ряда – **анезис**, нарушение семантической согласованности между однородными членами: *Артист из драматического театра, большой, давно признанный талант, изящный, умный и скромный человек и отличный чтец* (А. П. Чехов. *Попрыгунья*). Всё лучшее о человеке уже сказано, и последняя деталь ничего не добавляет к его характеристике, хотя, по идее, сочинительный ряд должен завершаться самым сильным и/или выразительным компонентом. Зато она (деталь) своей «несерьезностью» ставит под сомнение значимость и всего остального: по-видимому, нет особой разницы, что говорить о человеке и в каком порядке.

Анезис обычно ограничивается *нарушением градации*. Когда те же самые элементы следуют в другом порядке, иронического эффекта не возникает.

Когда же основное значение имеет не порядок расположения компонентов, а именно их содержание, делающее их при любом расположении несовместимыми в общем контексте – это уже **зевгма**.

Ирония при этом может быть горькой: *Сапожников нахмурил брови, освоил космос, заплатил за квартиру, разбил фашизм, побрился, упустил жизнь и вышел на улицу. На улице он понял, что, в сущности, еще не жил* (М. Л. Анчаров. *Самшитовый лес*). Здесь сочетаются индивидуальные, частные, мелкие поступки (*нахмурил брови, побрился, вышел на улицу, заплатил за квартиру*) и великие деяния, в которых герой прямо или косвенно принял участие вместе со всем народом (*разбил фашизм, освоил космос*) и даже общий итог – собственно, это уже не действие (*упустил жизнь*). Эти компоненты соединены в весьма произвольной последовательности, *на первый взгляд*, безо всякого соблюдения какой-либо закономерности – например, хронологической: сначала нахмурил брови, потом освоил

космос, потом заплатил за квартиру и т. д. – или причинно-следственной: сделал одно, это побудило его сделать другое и т. д. Кстати, неактуальность для этой последовательности причинно-следственных отношений видна из того, что элемент со значением результата (*упустил жизнь*) стоит не в конце сочинительного ряда, не подытоживает его, а затерян в середине. Как ни странно, эта невыразительная, не выделяющая его позиция оказывается конгениальной для него по смыслу. Как это словосочетание, почти незаметное в составе фразы, незаметно промелькнула жизнь, о которой в этой фразе говорится. Точно так же великие общенародные подвиги – победа над фашизмом, космос – теряются в мелких повседневных хлопотах (*побрился, заплатил за квартиру* и т. п.). Великое и высокое поглощается бытом, рутиной, тонет в них, и сама жизнь утекает незаметно. Возможно, этот общий смысл и иллюстрируется такой, на первый взгляд, хаотичной последовательностью однородных членов. Получается, что порядок однородных компонентов все же небезразличен для этого текста. Да, небезразличен, но здесь нет строгой заданности и закономерности.

Другой пример **зевгмы**, более типичной: *Больной, озлобленный, всеми забытый, доживал Козырь свой век и на закате дней вдруг почувствовал прилив “дурных страстей” и “неблагонадежных элементов”* (М. Е. Салтыков-Щедрин. *История одного города*).

В этом предложении три группы однородных членов:

- а) *больной, озлобленный, всеми забытый*;
- б) *доживал и почувствовал*;
- в) *“дурных страстей” и “неблагонадежных элементов”*.

Эта иллюстрация очень красноречива. В первом ряду объединены понятия одного порядка – состояния человека. Во втором – тоже, только они даются как процессуальные состояния, то есть выражены глаголами, но это глаголы в разных видо-временных формах. Наконец, в третьем ряду приведены словосочетания одинаковой структуры, объединенные союзом *и*, но различающиеся

по смыслу: чувства и люди. «Прилив» тех и других происходит по-разному. Это и есть **зевгма**. Кроме того, выражения *дурные страсти* и *неблагонадежные мысли* объединяет стилистический аспект: они являются фразеологизмами, стереотипными выражениями.

А вот в цитате из *записной книжки А. В. Вампилова: Сжечь мосты и фотографии* – сочетаются **зевгма** и **амфиболия** (**двусмысленность**): слово *сжечь* сначала воспринимается в переносном значении (фразеологически связанном), затем в прямом (свободном).

Сочинительный ряд может строиться с дискретностью (перерывом постепенности):

В потемках **кособоко**
Петляет колея,

Тревожно, одиноко,
Как эта жизнь моя...

Олег Кочетков. В дороге

Дистанцированность может объясняться различным семантическим наполнением. Первое слово употреблено в прямом значении, остальные два – в образном (вырастающим из прямого). Перерыв как бы отвлекает нас от процесса превращения буквального смысла в метафорический.

Обобщающие слова могут стоять в пре- и постпозиции:

Мне еще зимой казалось, будто я уже знаю **многое, необходимое всякому взрослому человеку**: и устройство вселенной, и какой-то ледниковый период, и дикарей каменного века, и жизнь древних народов, и нашествие на Рим варваров, и киевскую Русь, и открытие Америки, и французскую революцию, и байронизм, и романтизм, и людей сороковых годов, и Желябова, и Победоносцева, не говоря уже о множестве навеки вошедших в меня лиц и жизней вымышленных, со всеми их чувствами и судьбами, то есть всех этих тоже будто бы всякому необходимых Гамлетов, Дон-Карлосов,

Чайльд-Гарольдов, Онегиных, Печориных, Рудиных, Базаровых...
Теперь **жизненный опыт мой** казался мне огромным.

И. А. Бунин. Жизнь Арсеньева

Этот длинный список гимназических познаний обобщается даже дважды: препозитивным обобщающим оборотом и подытоживающей фразой после него.

Кроме того, **всенародные скачки, свадебные пиршества, поминки, сходки** – все это достаточно часто собирало людей разных сословий в некую национальную мистерию, где крестьянин, встречаясь с дворянином, обычно разговаривал с ним почтительно, но и без малейшего оттенка потери собственного достоинства.

Ф. Искандер. Сандро из Чегема

В постпозиции обобщающие слова лучше передают смысл подытоживания:

Мила ты мне. Веселье, муку –
Всё жажду я делить с тобой,
Не уходи, оставь мне руку!
Доверься мне, друг милый мой.

Е. А. Боратынский. Эда

Но по-настоящему выразителен прием **двойного обобщения**: в начале и конце текстового фрагмента. Это придает тексту особую гармоничность: *Метранпаж входил спокойно, независимо; он был (...) одет всегда с крайней аккуратностью и чистоплотностью: черные брючки, синяя блуза, большой крахмальным воротник, лежавший поверх ее ворота, – всё блистало чистотой, новизной (И. А. Бунин. Жизнь Арсеньева).*

Для стилистики актуально и количество однородных членов. Как уже было сказано, если их много – это **амплификация**.

Особо экспрессивны двойные или парные однородные члены, компактная комбинация однородных членов: *Мозг человека боролся с солнцем, стараясь подчинить живущее мертвой воле. Огораживал забором кусок земли, стенами город, границами государство,*

цветом расу, традициями национальность, современностью историю, политикой быт (М. А. Осоргин); а также некомпактное (разбросанное) сопоставление нескольких сочинительных рядов. В стихотворении М. А. Светлова «*Большая дорога*» это становится конструктивной особенностью (иногда они оттеняются и дополняются **параллелизмом** и однородными придаточными):

К застенчивым девушкам,
Жадным и юным,
Сегодня всю ночь
Приближались кошмаром
Гнедой **жеребец**
Под высоким драгуном,
Роскошная **лошадь**
Под пышным гусаром...

Совсем как живые,
Всю ночь неустанно
Являлись волшебные
Штабс-капитаны,
И самых красивых
В начале второго
Избрали, ласкали
И нежили вдовы.

Звенели всю ночь
Сладострастные шпоры,
Мелькали во сне
Молодые майоры,
И долго в плену
Обнимающих ручек
Барахтался
Неотразимый поручик...

Спокоен рассвет
Довоенного мира.
В тревоге заснул
Городок благочинный,
Мечтая
Бойцам предоставить квартиры

И женщин им дать
Соответственно чину, –
Чтоб трясся казак
От любви и от спирта,
Чтоб старый полковник
Не выглядел хмуро...
Уезды дрожат
От солдатского флирта
Тяжелой походкой
Военных амуров.

Большая дорога
Военной удачи!
Здесь множество
Женщин красивых бежало,
Армейцам любовь
Отдавая без сдачи,
Без слез, без истерик,
Без писем, без жалоб.

По этой дороге,
От Волги до Буга,
Мы тоже шагали,
Мы шли задыхаясь,-
Горячие чувства
И верность подругам
На время походов
Мы сдали в цейхгауз.

К застенчивым девушкам,
В полночь счастливым,
Всю ночь приближались
Кошмаром косматым
Гнедой жеребец
Под высоким начдивом,
Роскошная лошадь
Под стройным комбатом.

Я тоже не ангел, –
Я тоже частенько

У двери красавицы
Шпорами тенькал,
Усы запускал
И закручивал лихо,
Пускаясь в любовную
Неразбериху.

Нам жены простили
Измены в походах.
Уютом встречают нас
Отпуск и отдых.
Чего же, друзья,
Мы склонились устало
С тяжелым раздумьем
Над легким бокалом?

Большая дорога
Манит издалече,
Зовет к приключениям
Сторонка чужая,
Веселые вдовы
Выходят навстречу,
Печальные женщины
Нас провожают...

Но смрадный осадок
На долгие сроки,
Но стыд, как пощечина,
Ляжет на щеки.
Простите нам, жены!
Прости нам, эпоха,
Гусарских традиций
Проклятую похоть!

Впечатление полноты, исчерпанности могут создавать сочинительные ряды разной длины (и объема), особенно эффектно их употребление в одном контексте:

Вдали от исторических событий
живу, рыбачу, песенки пою,

с годами поневоле знаменитей
в провинциальном становясь краю.
Серьезным литератором считают
меня *друзья, соседи и родня*,
хотя стихов, конечно, не читают
ни по ночам, ни среди бела дня.
Прощают мне *отсутствие машины,*
моторной лодки, дорогих снастей
и *предпочтенье* самогона винам
всех выдержек, процентов и мастей.
Прощают непутевые *любви*:
мол, ты поэт, тебе оно видней.
(Но все-таки прервут на полуслове,
когда скажу хорошее о ней).
Так в чем исток моей безвинной славы?
Не в том ли, что, *родной в родном краю,*
юродивый поэт больной державы
живу, рыбаку, песенки пою?

В. Верстаков

В качестве однородных могут выступать также **парцеллированные** именительные темы в зачине текста:

Май. Засыпанный снегом балкон.
Непогода. Безвременье. Скука.

В. Верстаков

Однородные номинативы в экспозиции часто бывают различной длины. Она может постепенно увеличиваться, словно подготавливая нас к повествованию (то есть играет композиционную роль):

Тропинка, запруда, аллея
старинных сомкнувшихся лип.

В. Верстаков

4.2.6. Именительный падеж

Именительный темы (представления) резко выделяет предмет речи, привлекает внимание к нему.

Именительный темы (номинатив) следует отличать от **обращения (вокатива)**, отделенного от предложения. За номинативом часто следует (или подразумевается) третье лицо, за вокативом – второе. Например, местоимение *вы* за *лермонтовским* обращением *Тучки небесные, вечные странники!* – продолжение *Мчитесь вы, будто, как я же, изгнанники*. И далее до конца стихотворения сохраняется второе лицо. В поэтике отделенное развернутое обращение называется **аверсией**.

Термин «вокатив» имеет и другое значение. Это не обращение, а внешне похожее на него эмфатическое восклицание – присловие (*боже, господи* и т. п.) или оборот с частицей *о*:

О, ветер Приазовья!
О, стихотворный зов!

Откликнулся б на зов я,
да нету парусов...

Б. Чичибабин

Именительный темы и следующий за ним комментарий обычно имеют различную эмоциональную окраску, при произнесении вслух – разные интонации, а на письме – разное пунктуационное оформление. Собственно, поэтому они выглядят в тексте как самостоятельные предикативные единицы³⁴¹. Именительный темы – это эмбриональное, свернутое предложение, комментарий – как правило, полное и развернутое, с местоимением или иным компонентом, связывающим вторую часть этой конструкции с первой. Именительный темы предполагает паузу и следующую за ней перемену эмоционального состояния. Например, именительный компонент может быть патетическим, восторженным, грустным, ностальгическим или иным восклицанием, а продолжение

³⁴¹ Впрочем, такое оформление не обязательно – см.: “*Бедный Филька, – подумала Таня, – ему сегодня не везет*” (Р. И. Фраерман. *Дикая собака динго*).

произносится спокойно: **Гармония!** *Еще древние определяли ее, как единство противоположностей (Н. В. Устрялов. Гений веков).*

Или, наоборот, эмоциональность возрастает в комментарии: **Злость и горечь.** *Как давно я знал их! (П. Антокольский. Санкюлот).*

Кстати, в роли конструкции представления, хотя и нечасто, возможны и другие падежи – например, творительный:

После такой неоригинальной филиппики, боюсь, может создаться впечатление: эге, не болен ли он манией мессианства? Недуг, право же, не столь редкий и в наш рационалистический век.

Мессианством?.. Нет! Страдаю весьма распространенной ныне болезнью – непреходящей тревогой за день грядущий.

В. Тендряков. Покушение на миражи

Именительный падеж или вокатив сами могут быть эмфатическими комментариями:

Геннадий *(глядя на рыб).* **Мелюзга!..** Зачем ты их держишь?

В. Розов. В поисках радости

Комментария может и не быть:

“Сумасшедший!

Рыжий!” –

запрыгали слова.

В. В. Маяковский. Ничего не понимают (номинатив)

Номинативы и вокативы особенно экспрессивны, когда они возникают в диалоге:

– И какое им дело, есть ли ум под нумерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью?

– **Бедная шинель!** – сказал я, усмехаясь.

М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени (номинатив)

или стоят в конце текстового фрагмента:

И что это она пишет мне: “Люби Дуню, Родя, а она тебя больше себя самой любит”; уж не угрызения ли совести ее самое втайне

мучат, за то что дочь сыну согласилась пожертвовать. “Ты наше упование, ты наше всё!” **О мамаша!..**

Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (вокатив)

ЗИЛОВ.

Ну?.. Вы будете разговаривать?..

Тот же фокус: кто-то положил трубку.

Шуточки... (Бросает трубку, допивает пиво. Поднимает трубку, набирает номер, слушает.) **Идиоты...**

А. В. Вампилов. Утиная охота (номинативы)

Именительный падеж в драматургии как правило играет роль непосредственного указания на обнаруженный только что объект:

Таня. Вино?

Герман (*открывает бутылку*). Да... Салхино.

Таня. Какое название... **Сал-хи-но!** Похоже на пу-те-ше-ствие!

А. Арбузов. Таня

Федор. Бандероль! Мне. (*Берет бандероль, разрывает ее, стоя листает журнал, читает. Матери.*) Тут моя статья есть.

В. Розов. В поисках радости

или явление, только что возникшее:

Таня (*быстро разворачивает*). **Музыка!** (*В ее руках маленький игрушечный музыкальный ящичек, раскрашенный в веселые цвета.*) Слышишь, она играет. (*Крутит ручку ящичка – раздается нежный, мелодичный звон.*) Она про нас играет, Герман...

А. Арбузов. Таня

Обратим внимание на то, что в двух последних цитатах есть ремарки, указывающие на обнаружение чего-то скрытого: *Берет бандероль, разрывает ее; быстро разворачивает.*

4.2.7. Обращения

Эти полупредикативные структуры почти всегда бывают стилистически окрашенными – прежде всего потому, что в них зачастую выражается отношение говорящего к другому человеку.

Немалую изобретательность люди проявляют в эпистолярных обращениях. Приведу несколько примеров из писем *А. П. Чехова*: *Благородная сестрица!*; *Друзе и брате!* (брату Александру); *Отче* (ему же); *Недоуменный ум!* (ему же); *Инфузория!* (ему же); *Милые домочадцы!*; *Друзья мои тунгусы*; *Присные мои*; *мудрейший, а следовательно и ехиднейший Соломон* (С. Крамарову, гимназическому товарищу); *Милейший благодприятель Владимир Алексеевич!* (журналисту В. А. Тихонову); обращения к жене: *Милая моя супружница!*; *Эксплоататорша души моей!*; *Бабушка (!)*; *Милая моя конопляночка* и даже *Собака Олька!* Возможно, автору иногда изменяет вкус, но в выразительности ему отказать нельзя.

Адресатом обращения бывает не только человек, но и живое существо, растение, неодушевленный предмет, природа, мир и даже абстрактное понятие. Вот, например, обращение к родному городу:

А знаешь, **Орск**, ведь я тебя люблю,
Хоть образ твой порой бывает тяжек,
Когда в чаду, в бреду и во хмелю
Звучат органы девятиэтажек.

Владимир Шадрин

В таких случаях обращение обычно содержит компонент олицетворения.

Приведу – разумеется, с собственными иллюстрациями – типы обращений по Д. Э. Розенталю³⁴²:

1) **Обращения-метафоры** – отличаются экспрессивностью, могут быть развернутыми и даже многокомпонентными:

Привет тебе! Нацель в меня прыжок.
Огонь, мой брат, мой пес многоязыкий!
Лижи мне руки в нежности великой!
Ты – тоже Дождь! Как влажен твой ожог!

Б. Ахмадулина. Сказка о дожде

Вокативы-метафоры бывают и уничижительными:

³⁴² Розенталь, Д. Э. Практическая стилистика русского языка / Д. Э. Розенталь. – М., 1968. – С. 346. (Сам ссылается на работы: Ефимов, А. И. Стилистика художественной речи / А. И. Ефимов. – М., 1961 ; Колосов, П. И. Стилистическая роль обращения / П. И. Колосов // Русский язык в школе. – 1938. – № 1.

Ольга

Противный головастик³⁴³, у тебя нет души, у тебя только мозг, бессердечное насекомое...

А. М. Горький. Яков Богомолов

Как видим, обращения могут стоять в разных позициях текста, даже иногда обрамляют его; в данном случае выражается крайняя степень обиды и досады.

Дождь, как крыло, прирос к моей спине
Его корила я: – Стыдись, **негодник!**

Б. Ахмадулина. Сказка о дожде

Здесь проявляется еще один прием – **прозопопея** (олицетворение).

2) Обращения-**метонимии** – отличаются большей степенью официальности, характеризуют социальное положение человека:

Федор

Стремянный! Отчего
Конь подо мной вздыбился?

Клешнин

А я бы, **царь**, стремянного приструнил.

А. К. Толстой. Царь Федор Иоаннович

Тебе ль, **монах**, идти к монголам?

Он отвечал: Послушай, **франк!**

Н. А. Заболоцкий. Рубрук в Монголии

Метонимические обращения бывают формульными – устойчивыми, хотя не обязательно официальными:

[**Федор**

Аринушка, я чаю,
Обед готов?]

Ирина

Готов, **свет-государь**,
Покушай на здоровье!

А. К. Толстой. Царь Федор Иоаннович

и **полуформульными**:

³⁴³ В идиостиле Горького слово «головастик» по отношению к человеку означает: умник – с различными оттенками осуждения, обычно легкого, иронического.

Адвокат, стрельнув орлиным глазом,
Отвечает:
“Гражданин горбун!”...

П. Антокольский. Санкюлот

Последнее обращение весьма точно характеризует ситуацию. Время действия баллады П. Антокольского – эпоха Великой Французской революции, когда старые понятия отменены, а новый стиль поведения еще только складывается. Поэтому выражение адвоката (Робеспьера), которое в других условиях выглядело бы вопиюще нестандартным, здесь выглядит вполне официально.

Но и выразительность метонимическим обращениям не чужда, особенно **синекдохическим**, выделяющим самую характерную (иногда зловещую) деталь внешности человека или его одежды:

Вельчанинов оборотился и закричал ему во все горло: – Эй, вы! **креп на шляпе!** (...) Стойте: кто вы такой?

Ф. М. Достоевский. Вечный муж

Между прочим, отметим еще одно – не очень типичное, но вполне распространенное и, безусловно, очень экспрессивное местоименное обращение *вы*. Срав.: *Слушай, ты!* или в «Двенадцати стульях»: – *Ну, ты, жертва аборта, – высокомерно сказал Остап*. Второе обращение – *жертва аборта* – относится к следующему типу обращений.

3) Обращения-перифразы хорошо подходят для выражения эмоционального отношения к объекту речи, как, например, следующая очень экстравагантная развернутая характеристика: *Слушайте вы, безумное иррациональное существо, которое по всей логике ума существовать не может и не смеет, ведь вы же настоящий ангел!* – неожиданно произнес Никанор в неодолимом и безотчетном восхищенье (Л. М. Леонов. *Пирамида*). Здесь есть такое же, как в приведенной выше цитате, местоименное обращение, однако оно не обособлено автором.

В перифрастические обращения могут включаться различные тропы – **метафора, метонимия** (особенно **синекдоха**), **эпитет, гипербола и литота, олицетворение**³⁴⁴:

О, любовь моя бывшая,
Приголубь меня, порадууй!

М. Петровых

(речь идет о лесе)³⁴⁵.

Одно обращение иногда становится основой для создания другого (или других). Интересны в этом отношении аллегорические обращения к вору в стихотворении *М. Кудимовой*: «*Поцелуй меня, новый Аттила!*» и далее о нем же: «*Так куда ж ты бежишь, Божий бич?*» – это уже перифраз нового уровня («*божьим бичом*» называли именно Аттилу).

4) **Иронические** обращения, которые выглядят как положительные (**антифразисы**) или отрицательные (**астеизмы**) характеристики, но фактически имеют противоположный смысл.

В приведенных выше примерах тоже есть иронический компонент: у Горького, например, Ольга ругает мужа «*противным головастиком*» и «*бессердечным насекомым*», однако не считает его таковым. И Ахмадулина не сердится на дождь, хотя именует его «*негодником*». И леоновский Никанор, называя Дымкова «*безумным иррациональным существом*», как сказано в тексте, восхищается им. Всё это – **астеизмы**.

³⁴⁴ Как было сказано в п. 4.1, синтаксическая стилистика глубоко синкретична (органически связана с другими уровнями языка), и в данном случае мы видим яркий пример этого явления. Перифраз – это синтаксический прием, остальные перечисленные тропы относятся к лексико-семантическому уровню.

³⁴⁵ Заметим а прогос, что не только человек может обращаться к формально неодушевленным объектам, олицетворяя их, но возможна и обратная ситуация, когда предметы или природа обращаются к человеку – например:

“*Вернись, Рубрук!*” – кричали птицы

“*Очнись, Рубрук!*” – скрипела ель.

Н. А. Заболоцкий. Рубрук в Монголии.

Но если в первом случае метафоризация обращения почти необходима (олицетворение главным образом и проявляется в обращении), то для второго она не типична.

А вот современный публицист прибегает к **антифразису** (на основе **антономазии**, то есть обыгрывания имен собственных), уличая своего оппонента в невежестве:

“Наотмашь”, **Демосфен ты наш**, означает “со всего размаху”. Наотмашь можно ударить, но заметить можно только “со знанием дела”, “уместно”, “саркастически” и т.п. А как вам понравится выражение “миролюбивые термины”? Термин – это слово, имеющее специальный смысл. Термин может быть точным или неточным, сложным или простым, распространенным или не очень, но никак не миролюбивым. Миролюбие – свойство людей, а не слов. Так-то, **Цицерон доморощенный**.

Р. Л. Лившиц. Нечаянный шедевр

Правда, это не совсем типичный антифразис, так как он содержит в себе оксюморон: возвышенный компонент (*Цицерон*) сочетается с уничижительным (*доморощенный*). В первом обращении (*Демосфен ты наш*) оксюморон тоже есть, но не столь резкий.

Здесь применяется еще один риторический прием – **киклос**, то есть кольцо: текстовый фрагмент начинается и заканчивается оборотами, одинаковыми по смыслу (ничтожный оратор) и строению (существительное + адъектив).

5) Обращения-повторения повышено эмоциональны:

Октябрь, Октябрь!

Какая память,
над алым годом ворожа,
тебя посмеет не обречь
протуберанцем мятежа?

В. Нарбут. Семнадцатый

Иногда автор прямо указывает в тексте на характер этих эмоций: – *Ах, Егор, Егор, так и сказал? – восхищенно воскликнул Василий Ильич* (Ю. Бондарев. *Бермудский треугольник*).

Возможны конструкции с повтором и местоимением второго лица, являющиеся одновременно и обращениями, и эмфатическими характеристиками (см. выше): *Клен ты мой опавший, клен*

заледенелый (С. А. Есенин), *Ах ты лоскутник, лоскутник!* (Ф. М. Достоевский. *Село Степанчиково и его обитатели*).

б) Обращения **риторические, условные**, как правило, относятся не к людям (по крайней мере, не к частным лицам), а к обобщенным понятиям, имеющим для автора высокую ценность – к Родине, Человечеству, Истории, Времени и т. д. Вот, например, два обращения к родной стране:

Отечество мое! Оставим разговоры...

М. Кудимова

Молчат твои подвижники,
Истоптанная Русь!

И. Лиснянская. Старая песня

Как видим, они могут стоять в пре- и постпозиции (в последнем случае они, по-видимому, более экспрессивны):

Но я благословляю вас,
Арахны спутанные нити.
[Покуда голос не угас, –
Томите, требуйте, ведите].

Е. Кольчужкин. Памяти учителя

Обычно бывают **развернутыми и сложными**:

Живи и здравствуй, **Каракорум,**
Оплот и первенец земли,
Чертог Монголии, в котором
Нашли могилу короли!

Н. А. Заболоцкий. Рубрук в Монголии

7) Обращения-присловия: **Господи, Твоя воля!** (М. Кудимова); – **Господи, спаси и сохрани от живота,** – слышалось тягостное, вперемежку со вздохами бормотание, и пожилой мужчина в стареньком плаще (...) – **Это я язву уговариваю, себе говорю... Язва, Господи спаси, разыгралась** (Ю. Бондарев. *Бермудский треугольник*).

Здесь важно уточнение: на мой взгляд, формулировка «обращения-присловия» некорректна. Как было сказано, одно исключает другое. Присловия *боже!* и *господи!* – это не обращения к Богу, а лишь эмфатические восклицания (междометия). Но в

приведенных выше текстах М. Кудимовой и Ю. Бондарева слово «*Господи*» понимается буквально, это настоящее обращение³⁴⁶.

Так что это присловия, подвергнутые **ресемантизации** – восстановлению их исконного значения.

Такое же прямое обращение у А. Галича: *Я не умею молиться, прости меня, Господи Боже* («*Кадиш*» – напоминаю, что кадиш – это и есть молитва).

Впрочем, возможны и более интересные случаи, когда мы встречаем в тексте **условные реминисцентные** обращения:

Гнев, **богиня**, воспой повелителя муз – Аполлона.

Е. Кольчужкин. Плач о потерпевшем кораблекрушение

Современный русский поэт, хотя и поклонник античности, разумеется, не верует в Афину Палладу. Он повторяет (с изменением) реплику Гомера из начала «Илиады». Или воззвание к музам у другого современного поэта:

[О, на всем такая лежит печать
пустоты, что крикнуть хочу: “Глоссарий,
замолчи! Что тут толковать! Молчать,
Музы! Слаще ль тленье от ваших арий?..”]

А. Пурин. Созвездие Рыб

К тому же типу относятся и широко распространенные обращения к собственной душе – например:

Моя душа, тебе как будто тесно.

В. Токмаков. Сонет о душе

8) Обращения **фольклорные**. Эти устойчивые формулировки обычно встречаются в разговорной речи и выражают сильные чувства – чаще отрицательные. Например, **инвективные** обращения передают ненависть или гнев: – *Это ты, змея подколотная, извела его!* – *закричала она* (старуха – А. Ф.) *в отчаянии Зине*. – Ты,

³⁴⁶ Или, если точнее, это обращение в высказывании «*Господи, спаси и сохрани от живота*», а вот во второй фразе – «*Язва, Господи спаси, разыгралась*» – мы имеем дело с присловием (обратим внимание на отсутствие запятой после *Господи*, если, конечно, это не ошибка).

разлучница проклятая, ты, злодейка, его погубила!
(Ф. М. Достоевский. Дядюшкин сон).

9) Обращения **архаические** близки к фольклорным, однако их источниками могут быть мифология и древняя литература. Между прочим, в них иногда употребляются настоящие звательные падежи – устаревшие, разумеется. При этом складывается весьма парадоксальная ситуация. Грамматически такие формулировки максимально приближаются к обращениям, однако удаляются от них на уровне содержания: ведь адресат в таких случаях оказывается условным³⁴⁷, с ним не говорят в буквальном смысле – разве что ведут воображаемый диалог. В современной литературе архаические обращения служат для стилизации:

Что же, **хоробрый мой княже**,
Мечешь свой пасмурный взгляд?
[Что же, не радуется даже,
Что разгромил каганат!]

О. Кочетков. Святослав

В данном случае стилизуются (впрочем, условно) «Повести временных лет», которые к фольклору не относятся.

Архаические обращения в неуместном – например, анахроническом – контексте производят эффект курьезности:

И вдруг Волька, вопреки собственному желанию, стал пороть совершенно несусветную чушь:

– Индия, **о высокочтимый мой учитель**, находится почти на самом краю земного диска (...)

Л. Лагин. Старик Хоттабыч

Такова типология обращений Д. Э. Розенталя.

Эмоции в обращениях передаются соответствующими стилистическими средствами – экспрессивными словами, морфемами и т. п. Вот, например, *Б. Ахмадулина* выражает в «Сказке о дожде»

³⁴⁷ Это одна из типичных для художественной литературы ситуаций, когда нарушается гармония формы и содержания. Усиление одного аспекта компенсируется ослаблением другого.

уменьшительно-ласкательные коннотации: *Мой мальчик, Дождь! Скорей иди сюда!* или: *Хозяюшка, прости меня, я зла!* (Б. Ахмадулина. Сказка о дожде).

Выражение чувств может доходить до сентиментальности:

– Ну, не сердитесь, **маменька**, я в таком волнении, – сказала она (Зина – А. Ф.), чтоб успокоить ее.

– Не сержусь, не сержусь, **мой ангельчик!** – зашебетала Марья Александровна, мигом оживляясь.

Ф. М. Достоевский. Дядюшкин сон

Отношение к собеседнику воплощается также в соблюдении речевого этикета и отступлениях от него. Например, вот как в «Дядюшкином сне» Ф. М. Достоевского выражается порицание: *Но вы неисправимы после этого, мсье Мозгляков!* Срав. с этикетным обращением к нему же: *Я так рада, так рада, Павел Александрович!*³⁴⁸ Однако эта же формулировка в другом случае передает не уважение, а всё то же порицание. Это строгое (впрочем, и столь же лицемерное) замечание: *Я принимаю ваши слова не иначе как за шутку, Павел Александрович.*

Другая разновидность этикетных обращений – употребление формул, связанных с общественным положением человека. Особый эффект возникает при его неправильном или ненадлежащем использовании. Например:

[Эмилия

Мы не о вас беспокоимся, а о принцессе.]

Король

Вы не беспокоитесь о своем короле?

Первый министр

Да, ваше превосходительство.

Король

Ох! Как вы меня Первый министр

Ваше превосходительство.

³⁴⁸ Дополнительный уничижительный эффект при использовании формулировки с фамилией создается еще и потому, что фамилия *Мозгляков* – откровенно «говорящая».

Король

Меня, величайшего из королей, обозвали генеральским титулом? Да ведь это бунт!

Е. Л. Шварц. Обыкновенное чудо

Это бунт, хотя и «на коленях». Такое нарушение этикета уже само по себе эпатажно, однако эффект усиливается до шока, поскольку это «развенчание» короля происходит в ряду других, всё более и более «кощунственных» (**градация**):

Первый министр

Да! Я взбунтовался. Вы, вы, **вы** вовсе не величайший из королей, а просто выдающийся, да и только.

Король

Ох!

Первый министр

Съел? Ха-ха, я пойду еще дальше. Слухи о вашей святости преувеличены, да, да! **Вы** вовсе не по заслугам именуетесь почетным святым. Вы простой аскет!

Король

Ой!

Первый министр

Подвижник!

Король

Ай!

Первый министр

Отшельник, но отнюдь не святой.

Король

Воды!

Эмилия

Не давайте ему воды, пусть слушает правду!

Первый министр

Почетный папа римский? Ха-ха! **Вы** не папа римский, не папа, поняли? Не папа, да и все тут!

Король

Ну, это уж слишком! Палач!

Эмилия

Он не придет, он работает в газете министра-администратора. Пишет стихи.

Вот, оказывается, в чем причина неслыханной дерзости Первого министра.

С титульной формулировкой «*ваше превосходительство*», употребляемой не по назначению, связана и другая ситуация из русской классики:

– Вы, – продолжал Фома, – вы, который не могли или, лучше сказать, не хотели исполнить самую пустейшую, самую ничтожнейшую из просьб, когда я вас просил сказать мне, как генералу, “ваше превосходительство”...

– Но, Фома, ведь это уже было, так сказать, высшее посягновение, Фома.

– Высшее посягновение! Затвердили какую-то книжную фразу, да и повторяете ее, как попугай! Но знаете ли вы, что вы **осрамили, обесчестили** меня отказом сказать мне “ваше превосходительство”, **обесчестили** тем, что, **не поняв причин моих, выставили меня капризным дураком, достойным желтого дома!**

Ф. М. Достоевский. Село Степанчиково и его обитатели

Фома Опискин – российский «Гартюф», бывший приживал, захвативший власть в доме полковника Ростанева, – требует, чтобы его называли «вашим превосходительством», из тщеславия, то есть желает закрепить свою фактическую абсолютную власть еще и формальными средствами. Однако он выдает этот каприз за благочестивое желание подвергнуть хозяина дома искусу и победить его эгоизм (который полковнику Ростаневу органически чужд)³⁴⁹.

Еще один пример того же рода:

³⁴⁹ Здесь нелишне напомнить, на каком фоне разыгрывается этот абсурдный фарс. Фома Опискин именует Ростанева «*полковником*», произнося это слово полупрезрительно, однако формально его нельзя ни в чем обвинить. Ростанев называет его «*Фомой*», простодушно не вкладывая в это никакого уничижительного смысла, но жестоко уязвляя его самолюбие (остальные зовут его «*Фомой Фомичом*»). Опискин высказывает Ростаневу свои претензии, требует называть себя по имени и отчеству, на «*вы*», а затем вынуждает обратиться к нему «*ваше превосходительство*». Сцена оказывается чрезвычайно унижительной для добрейшего полковника.

[– Не извольте беспокоиться, мессир, – отозвался Аззелло и обратился к Варенухе:

– Хамить не надо по телефону. Лгать не надо по телефону. Понятно? Не будете больше этим заниматься?]

От радости все помутилось в голове у Варенухи, лицо его засияло, и он, не помня, что говорит, забормотал:

– Истинным... то есть я хочу сказать, **ваше ве...** сейчас же после обеда... – Варенуха прижимал руки к груди, с мольбой глядел на Аззелло.

М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита

Варенуха едва не назвал Аззелло «*вашим величеством*» – воистину *не помня, что говорит*.

Мы постепенно вступили в область художественной литературы, в которой все общериторические приемы получают специфическую трактовку, то есть проявляются *оказионально*. Продолжим рассматривать особенности функционирования обращений в художественных текстах – с лингвоэстетических позиций.

В следующем отрывке из «*Дядюшкина сна*» обращения («обмен любезностями») очень колоритно иллюстрируют отношения забитого мужа и деспотичной жены:

– **Ма-матушка!** – пробормотал запуганный супруг, не вставая с места и смотря умоляющими глазами на свою повелительницу, – **ма-ма-матушка!..**

– Сколько раз я вбивала в твою ослиную голову, что я тебе вовсе не матушка? Какая я тебе матушка, **пигмей ты этакой!** Как смеешь ты давать такое название благородной даме, которой место в высшем обществе, а не подле такого осла, как ты!

– Да... да ведь ты, Марья Александровна, все же законная жена моя, так вот я и говорю... по-супружески... – возразил было Афанасий Матвеич и в ту же минуту поднес обе руки свои к голове, чтоб защитить свои волосы.

– Ах ты, **харя!** ах ты, **осиновый кол!** Ну, слыхано ли что-нибудь глупее такого ответа?

Наконец, иноязычные обращения (**варваризмы**) в том же тексте хорошо передают светское жеманство (к тому же провинциальное): *Как я зла была на вас, **mon cher prince!**; Я к вам только на минутку, **mon ange**; Ах, **mon ami!** Мало ли мы что говорим необдуманного!; **O ma charmante enfant!..** – И князь снова начал целовать ее руки; Но неужели вы полагаете, что я об вас не подумала, **mon cher Paul!**; – **Mesdames**, – начала она торжественно и с достоинством (Марья Александровна вообще чрезвычайно любила торжественность), – **mesdames**, я долго прислушивалась к вашему разговору, к вашим веселым и остроумным шуткам и нахожу, что пора мне сказать свое слово и многое другое.*

Обращения (даже в большом количестве) возможны в **солилоквиуме**, то есть в диалоге с самим собой:

Андрей «отчаянно ругал себя и думал: “**Ослина и глупец!** Кто заставлял тебя пить вчера? Кому-то хотел доказать что-то?”»;

он же: «он мог, дурачась, скорчить зверскую рожу, глядя в зеркальце, неестественно рявкнуть, сказать своему двойнику: “Ах, черт тебя побери, **дурака этакого!**”³⁵⁰ Ты, **осел родной (оксюморон – А.Ф.)**, с ума сходишь?”»

Ю. Бондарев. Бермудский треугольник

В роли обращений могут функционировать излюбленные словечки литературных персонажей. Так, например, Татьяна Ивановна, героиня романа «Село Степанчиково и его обитатели» – полусумасшедшая – обожает слово «**безумец**» и называет так всех мужчин. Следует заметить, что она вкладывает в это слово, смотря по обстоятельствам, самые разнообразные чувства:

Наконец Татьяна Ивановна, заметив необыкновенное состояние души своего визави, стала пристально в него всматриваться; потом

³⁵⁰ Это уточнение, но здесь оно играет роль косвенного обращения.

посмотрела на нас, улыбнулась и вдруг, схватив свою омбровку (зонтик – А.Ф.), грациозно ударила ею слегка господина Бахчеева по плечу.

– **Безумец!** – проговорила она с самой очаровательной игривостью и тотчас же закрылась веером.

Эта выходка была каплей, переполнивший сосуд.

– Что-о-о? – заревел толстяк, – что такое, мадам? Так ты уж и до меня добираешься!

– **Безумец! безумец!** – повторяла Татьяна Ивановна и вдруг захохотала и захлопала в ладоши.

– Боже, какой очаровательный роман! – и Татьяна Ивановна захлопала от восторга в ладоши. – Слушай, Настя, слушай, ангел мой: все эти мужчины, все до единого – неблагодарные, изверги и не стоят нашей любви. Но, может быть, он лучший из них. Подойди ко мне, **безумец!** – вскричала она, обращаясь к дяде и хватая его за руку, – неужели ты влюблен? неужели ты способен любить? Смотри на меня: я хочу посмотреть тебе в глаза; я хочу видеть, лгут ли эти глаза или нет? Нет, нет, они не лгут: в них сияет любовь. О, как я счастлива!

В последнем случае слово «*безумец*» – астеизм.

Итак, обращения и сами по себе обладают богатыми выразительными возможностями, но фантазия писателей открывает в них почти неисчерпаемые новые ресурсы.

4.2.8. Обособление

Обособляемые компоненты выразительны уже потому, что они полупредикативны, то есть могут быть трансформированы в самостоятельные предикативные единицы. Они лаконичны – за ними всегда чувствуется нечто большее. Они придают тексту смысловую насыщенность и формальную напряженность. Знаки препинания обозначают место перерыва постепенности и вызревания нового «ответвления».

Возьмем простейший пример – высказывание о репортере, содержащее **сравнение**: *Газеты, как сына, его берегут* (Н. С. Тихонов). Это можно преобразовать в двусоставное предложение: *Газеты его берегут, словно он – их сын*. Такое нетривиальное сопоставление требует, чтобы читатели его тщательно осмыслили: чем мотивируется это родство, в чем проявляется бережное отношение, серьезно автор говорит об этом или иронически. Кроме того, обособляемый оборот можно понимать иначе: как обстоятельство причины (= потому что он их сын). Этот оборот неясен по смыслу, в отличие, например, от аналогичной конструкции в высказывании *Марья Дмитриевна, как истая эгоистка, ничего не подозревала* (И. С. Тургенев. *Дворянское гнездо*), где каузальность (причинность) уже вне сомнений.

Сравнения стилистически значимы уже в силу своей природы – это художественные образы.

Довольно часто в художественных текстах вся конструкция, включающая в себя сравнение, содержит два тропа: сравнением является образ, с которым нечто сопоставляется, объект же сопоставления – метафорой. Например, в высказывании *Мир размалеван, как холст* второй компонент – сравнение, а первый – метафора, поскольку «размалевать» мир можно только в переносном смысле.

Иногда особый эстетический эффект порождается неожиданным нарушением смысловых связей – например, **инверсией** образов. Когда мир сравнивается с размалеванным холстом, это логично, а вот *П. Г. Антокольский* создает оригинальное сопоставление, изменив отношения между этими образами на противоположные: *Холст размалеван, как мир* («Эдмонд Кин»). Тем самым утверждается, что мир изначально фальшив, и он гораздо вульгарнее самой плохой картины.

Иногда целое произведение строится на сравнениях:

Событья зовут его голосом властным:

Трудись на всеобщее благо!
И вот человек переполнен огнем,
Блокноты, **что латы**, трепещут на нем –
И здесь начинается сага.

Темнокостюмен, **как редут**,
Сосредоточен, **как скелет**,
Идет: ему коня ведут,
Но он берет мотоциклет –
И здесь начинается сага.

Газеты, **как сына**, его берегут,
Семья его – все города,
В родне глазомер и отвага,
Он входит на праздник и в стены труда
И здесь начинается сага.

Он – искра, и ветер, и рыцарь машин,
Столетия кочующий друг,
Свободы охотничья фляга.
Он падает где-нибудь в черной глуши,
Сыпняк или пуля, он падает вдруг –
И здесь начинается сага.

Н. С. Тихонов

В компаративных конструкциях, кроме составляющего их ядро художественного образа, имеют значения союзы (*как* – нейтральный, *словно* – книжный, *что* – обычно разговорный в наше время или, в старинных текстах, напротив, книжный):

И трясла их в розовых каретах,
На подушках, взбитых, **словно крем**,
Лихорадка, сжатая в декретах,
Как в нагих посылках теорем.

П. Г. Антокольский. Санкюлот

Да, все-таки есть на земле Океаны,
и льдины, **что** ямбы
звонят,
что клыки!

В. А. Соснора. Рыбы и змеи

Более выразительны «двойные» компаративы, когда сравнения включены в состав грамматических сравнительных степеней – прилагательных, наречий, категорий состояния:

Попрочней, чем пиры, единит нас беда.
Теребят безутешные сводки.
Опустели в часы новостей города:
В море гибнет подводная лодка!
И давление крови взметнется, как нерв,
Взрежет вены надежда тревожно:
Сколько в трюмах сейчас может быть атмосфер?..
Триллер жизни – **страшней, чем киношный**

А. Карпенко

Особый эффект производит контаминация в одной и той же единице сравнения и другого смысла, впрочем, тоже связанного с сопоставлением:

Боги грешны, духи печальных морей,
Те, кто судьбами правит от века,
Заберите вы сердце мое – как трофей (= в качестве),
И спасите – хотя б человека!

А. Карпенко

то есть заберите мое сердце, подобно трофею (**сравнение**), и в качестве трофея (**метафора**).

Приложения, обособляемые в постпозиции, указывают на социальный статус человека: *Андрей Васильич Коврин, магистр, утомился и расстроил себе нервы* (А. П. Чехов. *Черный монах*) или кратко характеризуют его: *Гераклит Темный, пионер диалектики, “ум великий и могучий”* (Гегель), *видел в ней сочетание “противоположных напряжений”, как в луке и в лире* (Н. В. Устрялов. *Гений веков*).

Они употребляются и в препозиции, приобретая обстоятельственный оттенок – например, уступки: **Прославленный разведчик**, *Травкин оставался тем же тихим и скромным юношей, каким был при их первой встрече* (Э. Г. Казакевич. *Звезда*).

Местоимение *этот* в разных формах вносит в такие обороты оттенок «интимного» знания предмета: *Но Калиостро не смущался. Лоренца, эта страстно любимая жена его, добровольная, а еще более невольная спутница и помощница его жизни, всегда с ним* (Вс. Соловьев. *Великий розенкрейцер*) – сказано так, будто автор был знаком с Лоренцей, жившей за сто лет до него.

Другой оттенок этого оборота – чужое, ставшее близким и понятным: *Такой первобытный лес – своего рода стихия, и немудрено, что даже туземцы, эти привычные лесные бродяги, прежде чем переступить границу, отделяющую их от людей и света, молятся богу и просят у него защиты от злых духов, населяющих лесные пустыни* (В. К. Арсеньев. *Дерсу Узала*).

Иногда такие фразы относятся к разговорной речи: *В лохматой голове Ивана – в этом луженом и крепком солдатском котелке – уже варились и кипели простые, обиденные мысли о работе* (А. А. Фадеев. *Разлив*).

Выразительность усиливается при дистантном расположении приложений, когда между ними и определяемыми словами стоит сказуемое: *Он* (Керенский – А. Ф.) *был, по-видимому, честен в своих взвинченных убеждениях, в своей приверженности к России, – этот истерик, вынесенный, как легкая стружка, на гребень первой революционной волны* (К. Г. Паустовский. *Повесть о жизни*); *Откуда она появилась, эта девушка с голубой лентой в черных волосах?* (Андрей Тарковский. *Гофманиана*). Приложение комментирует поведение персонажа или характеризует его самого. За счет дистантности оно привлекает к себе внимание.

Как известно, в препозиции приложения обособляются, если имеют обстоятельственные коннотации (например, причинности) или стоят перед личным местоимением. Иногда то и другое совмещается:

*[С колосьев согнутых и ломких
больное падает зерно.]
Неблагодарные потомки,*

войну забыли **мы** давно.

Виктор Верстаков

В данном примере есть еще один фактор, способствующий обособлению: это распространенное приложение – основной его смысл в том, что потомки – неблагодарные. Характеристика и оценка содержится именно в этом слове.

В еще большей степени это относится к **определениям**. Главная их функция – характеристика объекта. Определения очень часто бывают экспрессивными, оценочными, однако эта выразительность имеет лексико-семантическую природу. Нас больше интересуют синтаксические возможности определений.

Обособляемые **определения**, выраженные прилагательными, причастиями и причастными оборотами, сами по себе считаются книжными. Они обладают большей весомостью, поскольку выделяются в тексте, а не вливаются в поток высказывания, не нарушая его плавности.

В еще большей степени книжная окраска проявляется в кратких постпозитивных формах:

Я искал последней разгадки
В пыльных свитках древних писем,
Но ответы, **робки и шатки**,
Только призраков брали в плен.

В. Перелешин. Поэма о мироздании

У *В. В. Маяковского* двойные постпозитивные определения требуют резкого обособления (иногда запятыми или даже тире) в односоставных предложениях, когда пропущено именно определяемое слово – разумеется, «я». Это очень резкая (то есть дисгармоничная, синтаксически некогерентная) форма конгениальна резкости образов поэта:

Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,

буду дразнить об окровавленный сердца лоскут;
досыта изъиздеваюсь, **нахальный и едкий**;
Мир огрómив мощью голоса,
иду – **красивый**,
двадцатидвухлетний.³⁵¹

В. В. Маяковский. Облако в штанах

В препозиции обособляются однородные, распространенные определения, выраженные и полными, и краткими адъективами:

Симметрический и условный,
Этот космос жил и не жил,
По орбите чёткой и ровной
Каждый двигался и кружил.

(в данном случае обособление делает обязательным местоимение *этот*; здесь есть дополнительное основание для обособления – оттенок причинности);

Величавы, легки, негрубы,
Будто созданы для игры,
Были конусы там и кубы,
Эллипсоиды и шары.

В. Перелешин. Поэма о мироздании

а также относимые к личным местоимениям, в том числе отсутствующим и только подразумеваемым:

И вот,
громадный,
горблюсь в окне,
плавлю лбом стекло окошечное.

В. В. Маяковский. Облако в штанах

³⁵¹ Срав. со стихотворением *Б. Л. Пастернака «Смерть поэта»*, посвященным Маяковскому:

*Ты спал, постлав постель на сплетне,
Спал и, оттрепетав, был тих, –
Красивый, двадцатидвухлетний,
Как предсказал твой тетраптих –*

т.е. поэма из четырех частей «Облако в штанах». (Маяковскому было 37 лет, но Пастернак считает, что на смертном одре он выглядел молодым.) В тексте Пастернака обособляемые определения относятся к материально выраженному личному местоимению, но так сильно дистанцированы от него, что связь между ними не ощущается. Так что пастернаковский вариант аналогичен варианту Маяковского.

Причастия и причастные обороты в функции экспрессивной оценки чаще всего выступают в постпозиции: *Варвара Дмитриевна Малошина, сожительница Передонова, ждала его, **неряшливо одетая, но тщательно набеленная и нарумяненная*** (Ф. К. Сологуб. *Мелкий бес*).

Причастия и причастные обороты уместны в экспозиции повествования: *В двенадцать часов дня к станции Музга, до самой вывески, **скрытой** высокими снежными гребнями, **наметенными** по обе стороны полотна, подошел поезд* (В. Дудинцев. *Не хлебом единым*) – пока еще ничего не началось, причастные конструкции указывают на *предыдущие* действия и процессы.

В экспозитивных фрагментах текста они органично вписываются в номинативные предложения, как бы компенсируя отсутствие сказуемых: *Лампы, **пылающие в полночь**, безумеющая бессонница штабов, Республика, **кричащая в аппараты**, гул сотысячных орд в степи; это развернутый, но не обрушенный еще удар по скале, по последним армиям противника, **сброшенного с материка на полуостров*** (А. Малышкин. *Падение Даира*).

При необходимости причастные обороты могут еще сильнее обособляться – например, двойными тире: *Через несколько минут Мечик – **избитый и обезоруженный** – стоял перед человеком в островерхой барсучьей папахе, с черными глазами, **прожигающими до пяток*** (А. А. Фадеев. *Разгром*). Пунктуация постпозитивных определений акцентирует различие в эмоционально-психологических состояниях персонажей. Однородные определения, отделенные тире от контекста, через ослабленную синтаксическую связь подчеркивают самочувствие деморализованного Мечика. Плотнo примыкающий к определяемому слову, слитый с ним причастный оборот, передает твердость и уверенность в себе Шалдыбы (партизана, который его допрашивал).

Уточняющие обороты, выраженные разными способами – приложениями, определениями и т.п., вплоть до предикативных

единиц – различаются степенью подробности и характером оформления запятыми, тире, скобками. Иногда достаточно одного краткого пояснения: *Бронька (Бронислав) Пупков, еще крепкий, ладно скроенный мужик, голубоглазый, улыбчивый, легкий на ногу и на слово (В. М. Шукшин. Миль пардон, мадам!)* или простой расшифровки через перечисление: *А вне своей области, т.е. зоологии, эмбриологии, анатомии, ботаники и географии, профессор Персигов почти никогда не говорил (М. А. Булгаков. Роковые яйца)*, которое может быть и более подробным и развернутым: *Эпоха империализма выдвинула стандартный тип мещанина большого города, с его всезнайством, мелочной проницательностью и жадностью ко всему, что сулит дешевое объяснение жизни (М. А. Лифшиц. Заметки об оптимизме Пушкина).*

Иногда в уточнениях выражается отношение к объекту – прямо: *Виолончель тянула свои, якобы поэтические, фиоритуры (Б. Зайцев. Голубая звезда)* или косвенно, метафорически, в том числе с ироническим оттенком: *Он (культурный человек – А. Ф.) читает “книжку”, как роман, или, вернее, как поваренную книгу, в которой описываются самые лакомые блюда (М. Е. Салтыков-Щедрин. Убежище Монрепо).*

В общем контексте возможны разнотипные уточнения, соответствующие разному отношению к различным предметам: *Сначала – это было в апреле – он поехал к себе, в свою родовую Ковринку, и здесь прожил в уединении три недели (А. П. Чехов. Черный монах).* Тире соответствует меньшей интергрированности оборота в текст, а запятые – большей.

Деепричастия и деепричастные обороты уточняют обстоятельства действия («дорисовывают» его, как выразился Д. В. Григорович³⁵²) и детализируют состояние объекта речи: *На*

³⁵² Приведу цитату, известную всем школьникам, однако очень хорошо характеризующую эту наиболее очевидную роль деепричастий в художественном тексте: «Он, Достоевский, по-

столе стояла клетка со щеглами, и двое наиболее отчаянных, еще **попискивая, взлетали, ударяясь** о крышку клетки, неуклюже **трепеца** крыльями, и злобно бились о прутья; другие, уже смирившись, клевали коноплю или, **нахохлившись, сидели** на жердочках (Ю. Домбровский. *Обезьяна приходит за своим черепом*).

Это, конечно, тоже стилистическая функция, но такие конструкции маловыразительны. Их экспрессивность может усиливаться за счет добавочных оттенков – например, результативности основного действия:

Привяжи меня к кометам, как к хвостам лошадиным,
и вымчи,
рвя о звездные зубья.

В. В. Маяковский. Флейта-позвоночник

или подытоживания, общего впечатления от некой картины:

[Ничего она не слышит,
Что-то думает свое,
Жаркий воздух чуть колышет
Отражение её.]
То ли спит она под кущей
Ослепительного сна,
То ль дорогою ревущей
Навсегда оглушена.
То ль несет в краю блаженства
Белоснежное крыло,
**Во владенья совершенства
Не пуская никого.**

А. Передреев. Лебедь у дороги

видимому, остался доволен моим очерком, ему не понравилось только одно выражение... У меня было написано так: "Когда шарманка перестает играть, чиновник из окна бросает пятак, который падает к ногам шарманщика". "Не то, не то, – раздраженно заговорил вдруг Достоевский, – совсем не то! У тебя выходит слишком сухо: пятак упал к ногам... Надо было сказать: пятак упал на мостовую, звеня и подпрыгивая..." Замечание это – помню очень хорошо – было для меня целым откровением. Да, действительно, звеня и подпрыгивая, **выходит гораздо живописнее, дорисовывает движение...** Этих двух слов было для меня довольно, чтобы понять разницу между сухим выражением и живым литературно-художественным приемом».

Экспрессивность деепричастных оборотов зависит и от других дополнительных факторов – например, несколько деепричастных оборотов могут быть следовать друг за другом:

И снова,
грудь обнажая зарядам,
плывя по вёснам,
пробиваясь в зиме,
армия за армией,
ряд за рядом
заливают мили земель.

В. В. Маяковский. Война и мир

Несколько деепричастных оборотов могут использоваться как текстообразующее средство, то есть обеспечивающее последовательность повествования – например:

Кочуя с бала на бал, соперничая с Корсаковым в успехах покорения сердец, а с Дундуковым в числе выпитых бокалов, Бутурлин мог почитать себя счастливейшим из смертных, пока в одну из осенних ночей провиденью не оказалось угодным бросить его в круговорот событий необычайных, выбивших на многие годы его жизнь из спокойного русла.

На балу у Разумовских со старой теткой княжны Гагариной сделалось нехорошо, и Марфинька, за которой он более месяца уже ухаживал тщетно, **не кончив контраданса,** должна была покинуть бал, **едва успев заткнуть за обшлаг его рукава коротенькую записку.**

А. В. Чаянов. [Приключения графа Бутурлина]

Деепричастия и деепричастные обороты приобретают гораздо большую экспрессивность в метафорическом употреблении: *Гром из-за тучи, зверя, вылез* (В. В. Маяковский. *Облако в штанах*);

Металось солнце,
сумасшедший маляр,
оранжевым колером пыльных выпачкав.

В. В. Маяковский. Война и мир

Они имеют обстоятельственные коннотации – например, причины: *Отделяваясь общебиологическими фразами, он неизбежно вынужден попадать впросак, как только речь коснется конкретных событий* (Н. Бухарин. *Енчмениада*); уступки: *Признавая вместе с тов. Бухариным необходимость дальнейшего развития некоторых важных проблем диалектического материализма, я вместе с тем не вижу никакой надобности в отступлении “от некоторых существенных пунктов”* (Л. Аксельрод. *Курс лекций по историческому материализму*). Это примеры из научно-публицистического и научного текстов.

В научном стиле использование деепричастных оборотов доходит почти до злоупотребления. Ученые привыкли делать оговорки, уточнения, отмечать дополнительные условия, обстоятельства – для этого хорошо подходят деепричастные обороты. Они могут идти едва ли не друг за другом – это своего рода штамп: *Действительно, как можно, не прибегая к Создателю, объяснить появление живых существ во всем их необычайном разнообразии? [Случайные блуждания в “трехмерном пространстве” почти бесконечного количества возможных вариантов, конечно же, не в состоянии объяснить, почему мы оказались в данный момент в данной точке эволюционного пути.] Дарвин, введя понятие естественного отбора, ограничил рамки этих блужданий, как бы переведя поиск из трехмерного пространства в плоскость* (В. П. Скулачев. *Стратегии эволюции и кислород*). Это специфический стиль человека, привыкшего больше работать, чем говорить, но заботящегося и о красоте слога.

Иногда деепричастные обороты содержат семантику результата, обобщения – прежде всего в научных текстах: *Этот закон гласит, что материя во время реакции не исчезает и не творится, а лишь только видоизменяется, всегда и неизменно оставаясь материей* (Л. Аксельрод. *Курс лекций по историческому материализму*).

В этих оборотах могут содержаться оценки – например, этические: *Не смущаясь этой гнусной травлей, Ромэн Роллан продолжал спокойно делать свое дело* (В. Фриче. Ромэн Роллан).

Деепричастный оборот может иметь отсылочную функцию, указывать на чужую речь: *вспоминая Аристотеля, можно повторить...; перефразируя Гегеля, можно сказать... и т. п.*; [И всегда Оливье решительно восстает против войны.] *Повторяя слова Софокловой Антигоны, он формулирует свою точку зрения словами: “Я рожден любить, а не ненавидеть людей”* (В. Фриче. Ромэн Роллан); *Материалистическое понимание истории (...) соединяет в себе объяснение деятельности, выражаясь философским языком, теоретического и практического разума;* (Л. Аксельрод. Курс лекций по историческому материализму).

В научных, научно-философских, научно-публицистических текстах деепричастные обороты имеют условный оттенок, указывают на важные обстоятельства, которые должны быть учтены для корректного размышления и правильных выводов. Деепричастный оборот в таких случаях закономерно комбинируется с придаточным изъяснительным: *Принимая в соображение, что в Европе других анархистов почти нет, – немногочисленные последователи Тэкера встречаются преимущественно в Соединенных Штатах Северной Америки, – мы видим, что симпатии г. Минского принадлежат западноевропейским анархистам* (Г. В. Плеханов. О так называемых религиозных исканиях в России).

В публицистике типичны деепричастные обороты с иронической окраской: (...) *все яснее и яснее становится, что теория Енчмена – это, мягко выражаясь, сплошное “лукавство”*; там же: *В этих, тоже отнюдь не новых, мыслях (перед нами обычная теория “психофизического параллелизма”) поражает та же наивная (или лукавая?), мягко выражаясь, “непоследовательность”*; *Предположим, выражаясь просто, что чувства и мысли о боге сопровождались радостным подъемом, а мысли о сатане (просим*

извинения у т. Енчмена за человеческий язык) – чувством угнетения (Н. Бухарин. Енчмениада).

Дополнительной выразительностью обладают однородные деепричастные обороты:

И только девятого мая,
на братских могилах сойдясь
и павших бойцов поминая,
мы с ними предчувствуем связь.

Виктор Верстаков

В сочинительном ряду с другим обстоятельством, выраженным другой формой, деепричастие переходит в наречие и не обособляется: – *А ведь у меня тебе подарок есть, Ганс, – сказал он (дядя – А. Ф.) **интригующим тоном и улыбаясь** (Ю. Домбровский. Обезьяна приходит за своим черепом).* Стилистический эффект состоит в разнообразии обстоятельственных форм.

Иногда в общем контексте одинаковые формы бывают деепричастиями и наречиями. Интерпретация этих форм затруднительна и зависит в основном от художественной интуиции автора: *Музейная машина доехала до бугра, **урча** взобралась на него и остановилась, **покачиваясь и порывивая** (Ю. Домбровский. Обезьяна приходит за своим черепом).* Трудно сказать, чем *урча* отличается принципиально от *порывивая*, но первое – наречие, второе – деепричастие. Возможно, их различная грамматическая интерпретация зависит от того, что они относятся к прямо противоположным состояниям: первое – к движению, второе – к покою. Когда машина останавливается, ее кинетическое движение как будто переходит во внутреннее. Возможно, это и обозначается глагольными формами – деепричастиями.

Вводные слова экспрессивны потому, что они почти всегда оценочны и передают разнообразные смысловые оттенки – в том числе нюансы отношения к предмету речи или к самой речи.

Аккумуляция их в литературном тексте нередко используется как стилизация сказовой формы:

Это вы все, **конечно**, очень верно и правильно высказали, то есть насчет хорошего-то человека. Не спорю и вполне убежден, – хорошие-то люди, – ну, ласковые там, честные, веселые, – без них, **действительно**, все может прахом пойти... Это все так... Даже про себя скажу персонально, я сам ласку в человеке обожаю и терпеть не могу, **скажем**, злобной грызни трамвайной или чего-нибудь подобного. Зачем же, на самом деле, я буду на товарища своего, на гражданина трудовой страны, волком рычать? Кому от этого прибыль?..

Кстати сказать, и характер у меня сложился спокойный, мягкий, несмотря на все передрыги жизни (...) **Правда**, термин-то этот вклеили мне после того, как проработал я для периферии новые нормы выпойки телят... Использовал, **знаете ли**, материал собственных опытов и кое-какие датские параллели... **Так вот**, отчасти за эту заботливость о молочной нашей смене и окрестили меня. Ну, **разумеется**, и наружность моя сыграла известную роль, имея в виду розовый цвет моего лица и влажную свежесть во взгляде (...) **Впрочем**, это все пустяки, я не об этом хочу...

Вопрос тут в одной поправке...

Необходима, **по-моему**, к безусловно правильным вашим мыслям некоторая поправочка, и довольно, я скажу, существенная. **Коротко говоря**, иной раз случается, что не качества важны в человеке, а важна главная струя.

И. И. Катаев. Молоко

4.2.9. Основные значения вводных слов и конструкций

1. Модальность:

*Тимофей провел в этом поселке, **считай**, всю жизнь (Б. Екимов. Пастушья звезда).*

2. Обычность совершаемого:

*Так вот, **бывало**, засыпал у него за пиджаком Мишка (кот – А. Ф.), **взятый на прогулку (Л. Петрушевская. В садах иных возможностей).***

3. Указание на источник сообщения:

Говорят, на Павелецком вокзале города Москвы находится любопытный музей – “траурный поезд В. И. Ленина” (В. Пелевин. *Зомбификация*); *любопытный музей* – указание на необычную тему.

Обозначение косвенной формы речи вообще:

Абесаломон Нартович вальяжно закивал головой, **дескать**, не бойтесь, критикуйте, это он не от себя говорит, а согласовав со мной

Ф. Искандер. Сандро из Чегема

Прежде Покров – большой престольный праздник, неделю гульба, столом гостевым хвалились, зазывали в дом друг по дружке, **де**, пьян не пьян, да в гости к нам

В. Личутин. Год девяносто третий

Вел собрание какой-то московский, из ЦК. Позор, **мол**, пятно. Где воспитательная работа?

В. Некрасов. Маленькая печальная повесть

4. Отношение к **способу выражения** мысли. Основной смысл таких слов и оборотов – обозначение спонтанности речи. Говорящий строит ее как бы на наших глазах и оценивает сказанное:

Сейчас многие так делают... Ну не так именно, конечно. Каждый по-своему. Как бы прощальный горький упрек. Мол, хотели меня достать? Получите, сам все сделаю. **Вон**, на той неделе один нефтяник, фамилию называть не буду, повесился.

В. Пелевин. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в никуда

Признаться, я любила этот дом

Б. Ахмадулина. Сказка о дожде

Хозяйка дома, **честно говоря**,
меня бы не любила непременно,
но робость поступить несовременно
чуть-чуть мешала ей, что было зря

Б. Ахмадулина. Сказка о дожде

КУЗАКОВ. Кто знает... Если разобраться, жизнь, **в сущности**, проиграна... (А. Вампилов. *Утиная охота*);

Пять-шесть стихотворений – безусловные шедевры с запасом прочности на... **словом**, на наш век хватит и внукам останется, если потрудятся выучить алфавит (С. Гандлевский. *НРЗБ*);

Кунта был человеком добрым и, **прямо скажем**, глупым (Ф. Искандер. *Сандро из Чегема*);

Как ни странно, но пили мало (В. Некрасов. *Маленькая печальная повесть*);

Иногда говорящий на ходу вносит коррективы:

(...) князь К. был еще не бог знает какой старик, а между тем, смотря на него, невольно приходила мысль, что он сию минуту развалится: до того он обветшал, **или, лучше сказать**, износился.

Ф. М. Достоевский. *Дядюшкин сон*

За Криворотовым числилось последующее распространение новорожденного издания среди приличных именитых литераторов, **иными словами**, – организация успеха, выход из безвестности

С. Гандлевский. *НРЗБ*

Над Ладогой пылала мгла,
и, **следовательно** – алела.

В. Соснора. *Начало ночи*

5. **Призыв** к собеседнику:

– Нет, нет, – закричала Наташа. – Мы про это уже с нею говорили. Мы знали, что ты это скажешь. Но это нельзя, потому что, **понимаешь**, ежели ты так говоришь – считаешь себя связанным словом, то выходит, что она как будто нарочно это сказала.

Л. Н. Толстой. *Война и мир*

– А **знаешь**, этот толстый Пьер, что против меня сидел, такой смешной! – сказала вдруг Наташа.

Л. Н. Толстой. *Война и мир*

Долохов остановился. – **Вот видишь ли**, я тебе в двух словах открою всю тайну дуэли.

Л. Н. Толстой. Война и мир

Кстати, отметим весьма закономерную деталь. Во всех этих случаях даются указания на не совсем обычные обстоятельства речи: **закричала Наташа**; **сказала вдруг Наташа**, Долохов **остановился** (*Л. Н. Толстой. Война и мир*).

6. Связь и **последовательность мыслей**:

Напоследок, **однакож**, обнаружилось, что и с упрощенным взглядом бесконечно жить невозможно. (*М. Е. Салтыков-Щедрин. Убежище Монрепо*)

Кроме того, мы заготовили около двадцати бутылок бекмеза, фруктового меда, в данном случае яблочного. (*Ф. Искандер. Сандро из Чегема*)

Кстати, я абсолютно уверен, что в моем взгляде выражение наглости если и бывает, то не чаще, чем у любого человека. (*Ф. Искандер. Сандро из Чегема*)

7. **Эмоциональная оценка**:

У Оли нос, как самовар, и желтые зубы (...) Весь восьмой класс Марина помогала Оле с учебой, но помочь с носом и с зубами, **увы**, не могла. (*Д. Гуцко. Без пути-следа*)

Николай Михайлович приезжал сюда на автобусе – машина, **по закону подлости**, была серьезно сломана. (*Р. Сенчин. Ёлтышевы*)

К счастью, шторм не был сильный и за ночь даже ослабел. (*В. А. Обручев. Плутония*)

Не отвлекайся, за дорогой следи, а то, **не ровен час**, и нас угробишь, и сам разобьешься.

Но сегодняшний Иван уже значительно отличался от Ивана вчерашнего, и первый путь показался ему сомнительным: **чего доброго**, они укоренятся в мысли, что он буйный сумасшедший. (*М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита*).

8. **Экспрессивный** характер высказывания:

– Очень просто, – ответил Рюрик, – вот сейчас я это узнаю, он нам кум, **кроме шуток**, с отцом ребят крестил, приятель отцу: кум.

М. Пришвин. Кошечья цепь

(...) табачные листья, **между нами говоря**, липовые, потому что, когда ее снимали, табака уже не было, так что не растерявшийся фотокор вручил ей горсть платановых листьев, чем, кстати говоря, и вызвал ее неудержимый хохот на фотоснимке.

Ф. Искандер. Сандро из Чегема

Оценочные вводные слова могут быть аккумулярованы в тексте, и даже служат одним из конструктивных средств, придающих ему единство:

[Ваш муж не получил письма,
Он не был ранен словом пошлым,
Не вздрогнул, не сошел с ума,
Не проклял все, что было в прошлом.]
Когда он поднимал бойцов
В атаку у руин вокзала,
Тупая грубость ваших слов
Его, **по счастью**, не терзала.
Когда шагал он тяжело,
Стянув кровавой тряпкой рану,
Письмо от вас еще все шло,
Еще, **по счастью**, было рано.
Когда на камни он упал
И смерть оборвала дыхание,
Он все еще не получал,
По счастью, вашего посланья.

К. М. Симонов. Открытое письмо

Этот же прием в том же тексте применяется и более выразительно, когда на нем строится контраст (**антитеза**):

Я не хочу судьейю быть,
Не все разлуку побеждают,
Не все способны век любить, –
К несчастью, в жизни все бывает.

В отчизне нашей, **к счастью**, есть
Немало женских душ высоких,
Они б вам оказали честь –
Вам написали б эти строки.

Вставные слова и конструкции резко разрывают структуру предложения, чтобы внести уточнение именно здесь и сейчас, оговорить очень важный смысловой нюанс – именно чтобы он не потерялся в тексте и не остался без внимания:

Толстой и Достоевский – писатели огромной силы. Но их отношение к жизни – **у каждого особое** – совсем не похоже на отношение к жизни Пушкина. (М. А. Лифшиц. *Заметки об оптимизме Пушкина*)

Там, где новая литература требовала бодрости и энтузиазма (**часто не замечая всей сложности исторического развития**), Пушкин указывал на противоречия жизни. (М. А. Лифшиц. *Заметки об оптимизме Пушкина*)

Диалектически мыслящий (то есть **попросту говоря – умный человек**) тем и отличается от недиалектически, однобоко мыслящего (**от глупого**), что заранее – **наедине с собой** – взвешивает все “за” и “против”. (Э. В. Ильенков *Учиться мыслить!*)

Теперь я думаю, что тут запуталась одна ядовитая и тонкая штучка, которую я – **сгоряча и по молодости моей** – не заметил (А. М. Горький. *Карамора*).

Наиболее типичны в научно-популярных, философских и публицистических текстах.

Актуальное членение

Напомним основные средства актуального членения высказывания:

а) **логическое ударение**: *Мать любит* (Т) **сына** (Р); *Мать* (Т) **любит** (Р) сына (Т); *Мать* (Р) **любит сына** (Т); это средство относится не обязательно к разговорной речи, но всегда – к живой, реальной;

б) **повторы** – в зависимости от их построения темы и ремы распределяются по-разному, причем это не обязательно связано с контактным или дистантным расположением повторяемых слов, гораздо важнее сама их позиция в высказывании: **Читал, читал** (Т) – *и все без толку* (Р); **Читал я эту книгу, читал** (Т), *но ничего не понял* (Р) и **Читать-то я эту книгу** (Т) **читал** (Р); о стилистической значимости повторов можно сказать то же, что о логических ударениях;

в) **парентетические глаголы** – например, *знать, верить, сомневаться, догадываться* и др. – вводят Р: **Я знаю** (Т): *город будет* (Р) (В. В. Маяковский); выражают модальную семантику (разные степени уверенности), но определенной стилистической окраски не имеют;

г) **союзы** – особенно *но, а, однако* – вводят Р: *Есть на миру люди, которых мы не хотим видеть, но они все время крутятся возле и даже умудряются ходить в друзьях* (В. Личутин. Любостай); *Два раза обжегся, мечтал бобылем век кончить, а тут припекло вдруг, и сам желанно полез в хомут* (В. Личутин. Любостай); союз может влиять на стилистическую окраску высказываний: например, *однако* чаще встречается в книжной речи;

д) **модальные средства, частицы** – чаще перед Р: *Ученые спорят*, (Т) *а клоп, он себе, стерва, плодится да плодится* (Р) (Вс. Иванов. У); *Вы лучше и* (Т) *не думайте ускользнуть* (Р) – такие высказывания тяготеют к разговорной речи;

е) **порядок слов**: *Курить* (Т) *запрещается* (Р) и *Запрещается* (Т) *курить* (Р); первая формулировка – официальная, вторая не имеет конкретной стилевой принадлежности; *Травкина Бугоркову найти* (Т) *не удалось* (Р) (Э. Казакевич. Звезда). О том, что лейтенант Бугорков решил по дороге отыскать Травкина, сказано ранее, то есть это известная информация. Иногда смысловые нюансы, возникающие в связи с изменением порядка слов, трудноуловимы – срав.: *На этом доме* (Т) *не было никакой вывески* (Р) и *Вывески на этом доме не*

было (Т) *никакой* (Р) (Б. Пильняк. *Повесть непогашенной луны*). Первое высказывание просто констатирует факт, в котором нет ничего особенного: есть много домов без вывесок. Вторая формулировка сразу же создает впечатление таинственности. Дом без вывески не привлекает внимание, но автор сообщает об этом факте так, что внимание привлекается именно к отсутствию вывески: это не жилой дом, а расположившаяся в нем организация не афиширует себя.

Актуальное членение может проводиться и по смыслу: *Дальнейшее строительство остановило* (Т) *отсутствие денег* (Р) (Р. Сенчин. *Ёлтышевы*): что чем было остановлено.

Порядок слов как средство актуального членения очень часто используется в художественной прозе.

Возьмем два высказывания, состоящие из одинаковых словоформ: абстрактного существительного в именительном падеже, инфинитива, именного слова в родительном падеже. Но состав предложений (что является подлежащим, что сказуемым), структура высказывания (тема и рема) зависят от порядка слов: *Грушницкого страсть* (подлежащее, тема) *была декламировать* (сказуемое, рема) (М. Ю. Лермонтов. *Герой нашего времени*).

О таких, как Грушницкий, сказано: *Производить эффект* (подлежащее, тема) – *их наслаждение* (сказуемое, рема) (М. Ю. Лермонтов. *Герой нашего времени*).

Порядком слов выделяется тот смысл, который наиболее важен для данного контекста – например:

И тут председатель вышел и спросил:

– А на каком же языке задавать? Я египетского **языка не знаю**.

М. А. Булгаков. *Египетская мумия*

В данном случае существенно то, что человек именно не знает языка, нежели сведение о том, какой это язык. Древнеегипетский язык подразумевается изначально, этот смысл заложен в самой ситуации. Важно то, что председатель не сможет общаться с мумией.

Сравним: *Я многого не знаю. Например, я не знаю древнеегипетского языка.* В данном случае важен не факт незнания, а содержание: чего не знаю.

Порядок слов как средство актуального членения не обязательно связан с **инверсией**. Приведенные выше примеры к ней не относятся. Инверсия – это изменение прямого, строго закрепленного порядка слов – например, постановка сказуемого перед именным подлежащим, определения – после определяемого слова.

Однако и в этих случаях далеко не всё однозначно. По-видимому, следует различать естественный для языка и культурно заданный порядок слов. В общеупотребительном русском языке нормально положение определения перед определяемым словом, и его изменение можно трактовать как инверсию.

Но иногда писатель – например, в целях стилизации – пользуется готовыми культурно кодифицированными формулировками с обратным порядком слов: *Перед вечером море Галилейское замирает; По земле Палестинской издавна бродили пророки, вещающие надежды, грозящие гибелью.*

– Кто ты? – непочтительно спросил Симон.

– **Сын Человеческий.**

В. Тендряков. Покушение на миражи

Если в выделенных евангельских словосочетаниях и есть инверсии, то они принадлежат не автору. В тексте В. Тендрякова прием скорее фразеологический (использование уже существующих оборотов), чем синтаксический (Тендряков не меняет порядка слов, закрепленного в библеизмах; если бы он переставил их, установив прямой порядок – вот тогда это, как ни парадоксально, была бы инверсия).

Кроме того, иногда в поэтической речи слова ставятся в определенном порядке для создания размера и рифмовки. Понятно, что прилагательные, отодвинутые в постпозицию, рифмуются легче – хотя такие рифмы несколько однообразны и банальны. Однако можно

ли считать этот формально обусловленный порядок инверсией? Не исключено, что автор поставил слова таким образом для технического удобства, а не для создания каких-то смысловых нюансов.

Ответить на этот вопрос можно с позиций стилистики декодирования. Нельзя с полной уверенностью судить о том, чего именно хотел автор, но готовый текст в известной степени становится автономным по отношению к нему. Читатели рассматривают текст как единое целое и вправе, не задумываясь о намерениях автора, находить в тексте смыслы, которые он в принципе допускает. Иначе говоря, мы вправе считать, что не прямой порядок слов играет в поэзии не сугубо формальную роль (ритмически-упорядочивающую)³⁵³, но и содержательную – в постпозицию ставятся слова, на которые автор обращает внимание читателей – то есть усматривать здесь инверсию как прием:

Нева шумела. Бился вал
О пристань набережной **стройной**,
Как челобитчик **беспокойный**
Об дверь судейской.

А. С. Пушкин. Езерский

Отметим, однако, что сама по себе инверсия не выделяет значимые слова – она действует на фоне прямого порядка слов.

Такую же роль может играть прямой порядок – если в тексте основой ритмики является инверсия:

Мне жаль, что мы, руке **наемной**
Дозволя грабить свой доход,
С трудом ярем заботы **темной**
Влачим в столице круглый год,
Что не живем семьей **дружной**
В довольстве, в тишине **досужной**,
Старея близ могил **родных**

³⁵³ Впрочем, рифмы, строящиеся на инверсии, в наше время воспринимаются как архаизм, и это тоже – стилистическая особенность текста.

В своих поместьях **родовых**,
Где в нашем тереме **забытом**
Растет пустынная трава;
Что геральдического льва
Демократическим копытом
У нас лягает и осел:
Дух века вот куда зашел!

А. С. Пушкин. Езерский

За счет 7 инверсий Пушкин создает определенную ритмическую инерцию восприятия текста. Читатель привыкает к такому порядку слов, и вдруг автор резко разрушает этот стереотип, производя **эффект обманутого ожидания**. Именно поэтому в конце текста ярко высвечиваются наиболее важные в смысловом отношении определения, не подвергнутые инверсии: *пустынная трава* – то есть забвение аристократами своей культуры, традиций, – и особенно **антитеза «геральдический лев – демократическое копыто осла»**³⁵⁴.

В поэтических текстах произвольный порядок слов может восприниматься как подчинение ритмическим требованиям – например:

В века старинной нашей славы,
Как и в худые времена,
Крамо́л и смуты в дни кровавы,
Блестят Езерских имена.

А. С. Пушкин. Езерский

Прямой порядок был бы таким: *имена Езерских блестя́т в кровавы́ дни крамо́л и смуты*. На первый взгляд, ни для чего другого, кроме необходимости соответствовать размеру, пушкинский порядок слов не предназначен: он очень затрудняет чтение. Однако поэт здесь говорит о старине в духе самой этой старины – и произвольный «архаический» порядок слов выглядит как стилизация.

³⁵⁴ Возможно, порядок слов играет здесь еще и стилистическую роль. Если определение в постпозиции соответствует устаревшей эстетике, то вполне закономерно строки, повествующие об идиллической старине, содержат инверсию. Зато нравы несклонного к сентиментальности «железного» XIX в. характеризуются прямым порядком слов.

А вот в обороте *бездны мрачной на краю* («Пир во время чумы») перемещение составного отыменного предлога *на краю* имеет иллюстративную функцию: резко меняется «нормальный» порядок жизни – и столь же резко меняется естественный порядок слов во фразе, описывающей эту ситуацию. Читая текст, мы как будто сами перемещаемся на этот «край».

В повести Ю. Н. Тынянова «Подпоручик Киже» перемещение прилагательных (в составе именных сказуемых) в постпозицию употребляется в тексте, характеризующем личность Павла I, и производит впечатление склонности этого императора к канцелярскому мышлению и стилю поведения. Он как будто стремится всё расклассифицировать, всему дать особое определение, которое ставится после определяемого компонента, как в бюрократических номенклатурах: «*Караул*» был **крик нелепый**, и вначале у Павла Петровича был **гнев небольшой**, как у всякого, кто видит дурной сон и которому помешали досмотреть его до конца (...) Потом было любопытство: кто и зачем кричал «караул» у самого окна? Но когда во всём дворце, метавшемся в большом страхе, не могли сыскать того человека, гнев стал **большой** (это естественный порядок слов, но в этом контексте он внешне похож на инверсию – А. Ф.). Отметим также, что другие люди – не бюрократы – испытывают, хотя и негативное, но естественное чувство – «**большой страх**». В этой формулировке нормальности эмоции соответствует естественный порядок слов – по контрасту с не очень нормальными чувствами бюрократа императора – «гневом большим и небольшим» (с инвертированным порядком слов).

Изменение прямого порядка слов (хотя едва ли это – инверсия) типично в научном функциональном стиле – в номенклатуре наименований. Как правило, это калькирование соответствующих латинских названий – например: *подорожник большой*, *подорожник средний*, *подорожник маленький* – *plantago major*, *plantago media*, *plantago minor*.

По тому же принципу, например, в названиях химических соединений, лекарств, состоящих из существительного и прилагательного, определение может ставиться в постпозиции:

натрий борнокислый, натрий йодистый и т. п., а в состоящих двух существительных грамматически зависимое слово ставится в препозиции: *натрия арсенат, натрия йодид* и т. п. Однако обратим внимание, что в названиях обоих типов в препозиции оказывается слово, главное в смысловом отношении.

В поэтической речи свободный порядок слов воспринимается как книжная черта, а вот в прозаической, по мнению И. Б. Голуб, как разговорная. Он имеет сугубо стилистическое значение, не зависит от тема-рематического членения высказывания и проявляется не только в старинных текстах, но и в более современных: *Большие зеленеют почки* (М. М. Пришвин); *Ранний перепадал снежок* (М. А. Шолохов)³⁵⁵; мой пример: *Бесстрастная стучит машинка* (Г. Шенгели).

Возможны и другие варианты перенесения ремы в препозицию: *Неизвестно, как бы дальше продолжалось его развитие, если бы, года три назад, не произошел в его жизни переворот. Случайно он открыл ключи к счастью* (Ю. Мамлеев. *Борец за счастье*); *“Слушай, Милка, – пьяно заикаясь, приступил Вараксин. – Давай мы тебя украдем”. – “Как это украдем?” – “Ну, умыкнем, значит. Обычая не знаешь? Без этого ни одна свадьба не варится”* (В. Личутин. *Миледи Ротман*).

Инверсия в прозе может поддерживаться некоторыми дополнительными факторами – например, однородные подлежащие тяготеют к постпозиции: *За последний месяц перед ним прошли сотни людей: стрелочники, кондуктора, инженеры, ревизоры движения и пути* (Л. М. Леонов. *Дорога на океан*).

Перестановка подлежащего и сказуемого может обосновываться композиционно – как оформление зачина повествования: *Приехали мы в Ленинград, в командировку, с председателем нашего месткома* (М. А. Булгаков. *Египетская мумия*) – это косвенное указание на наличие экспозиции, предыстории.

Иногда подлежащее ставится после определенных сказуемых, например: *Все ахнули от восторга и ужаса, и, действительно, вообразите, появилась мумия в виде женской головы, а кругом египетские письма* (М. Булгаков. *Египетская мумия*).

³⁵⁵ Голуб, И. Б. *Стилистика русского языка* / И. Б. Голуб. – М., 2001. – С. 357.

Цели актуального членения может служить и **парцелляция** – дробление предложения (чаще простого, но иногда и сложного, если оно требует оформления именно как одно целостное, законченное предложение):

Вокзал дрожит... Но музы не поют –
так много лязга, гомона и гула...

А. Фролов. Обстоятельства места. Послесловие

Срав.:

Вокзал дрожит, но музы не поют.

Парцелляция укрупняет детали, привлекает внимание к каждому отдельному смысловому блоку: *Она (Дубравка – А. Ф.) думала, почему так красива природа. И днем красива и ночью. И в бурю и в штиль. Деревья под солнцем и под дождем. Деревья, поломанные ветром. Белые облака, серые облака, тяжелые тучи. Молнии. Горы, которые тяжело гудят в непогоду (Р. Погодин. Дубравка).*

В некоторых случаях она создает юмористический эффект – каждый фрагмент, выделяемый ею, соответствует новому повороту – часто неожиданному: *Зовут ее – Лидия. Фамилия – Карманова. Это моя жена. Правда, бывшая. Зато дважды (Р. Киреев. Подготовительная тетрадь).*

Воздействие **парцелляции** усиливается в сочетании с другими приемами, например, с **анафорой**:

Кто там, под светящимся шлемом,
посол из магических сфер?

Иль ангел, иль призрак,

иль демон?

Иль ветхозаветный шумер?

Владимир Цыбин. Пришельцы

Эстетический эффект подобных случаев состоит в гармонии упорядоченности и отступлений от нее. Оба приема, так сказать, имеют противоположную направленность: парцелляция нарушает связность текста, анафора – максимально усиливает.

4.3. Сложные и составные синтаксические единицы

4.3.1. Смысловые отношения между предикативными единицами

Для синтаксиса сложных предложений и составных единиц – сложных синтаксических целых (ССЦ), диалогических единств и завершенных текстов – в стилистическом аспекте актуальны следующие основные вопросы:

- 1) отношения между предикативными единицами (ПЕ) в сложносочиненных предложениях;
- 2) отношения между ПЕ в сложноподчиненных предложениях;
- 3) отношения между компонентами ССЦ и диалогических единств;
- 4) союзные и бессоюзные связи между ПЕ, их формальное выражение и фактическое значение;
- 5) наиболее типичные синтаксические структуры книжной (в том числе художественной) речи и типичные для нее фигуры;
- 6) средства текстовой когезии;
- 7) средства синтаксиса импульсивной речи.

Отношения между ПЕ в любых сложных предложениях интересуют нас не столько в самом общем виде (это предмет синтаксиса), сколько с точки зрения смысловых нюансов, тонкой семантической дифференциации.

Для сложносочиненных предложений, согласно типологии Н. И. Формановской³⁵⁶, типичны следующие связи между ПЕ:

- а) **соединительно-перечислительные:** *И диссертационный совет хорошо принял эту работу, и все отзывы положительные;*
- б) **разделительные:** *Или вы соглашаетесь, или вам придется очень серьезно аргументировать свое мнение;*
- в) **присоединительные:** *Мне надоело ездить на рыбалку, да и нет времени;*

³⁵⁶ Формановская, Н. И. Стилистика сложного предложения / Н. И. Формановская. – М., 2007.

г) **присоединительно-вмещающие** (сообщается дополнительная информация, но она включается в основную):
Сегодня пошел дождь, и это хорошо;

д) **пояснительные**: *Из Остана Бендера не вышло графа Монте-Кристо, то есть миллион Корейко не принес ему счастья;*

е) значения **противопоставления, несоответствия**: *Дебют молодого режиссера был интересным, но его следующий фильм всех разочаровал;*

ж) **сопоставительные и противопоставительные**: *Если философия Лейбница оптимистична, то Шопенгауэр исповедует пессимизм;*

з) значения **уподобления и отождествления**: *Сестра слишком энергична, и брат тоже не флегматик;*

и) **сравнительные**: *Многие русские слова сами по себе излучают поэзию, подобно тому как драгоценные камни излучают таинственный блеск (К. Г. Паустовский; пример Н. И. Формановской).*

Отношения между ПЕ **сложноподчиненных предложений** вполне соответствуют традиционной классификации придаточных: отношения способа действия, меры и степени качества, объектно-изъяснительные, определительные, пространственные, временные, условные, целевые, причинно-следственные.

Изъяснительные придаточные выразительны в структуре параллельной связи: *Прелестная Лоренца, несмотря на все уверения мужа, что солнце над ними ярко светит и что наступили долгие безоблачные дни, все же никак не могла почесть себя счастливой (Вс. Соловьев. Великий розенкрейцер);* особенно когда ПЕ вводятся разными союзными словами:

[Какого жука я в лесу повстречал!
Он топал, как бык, и рогами качал,

И очень серьезным и грозным он был –
Я даже дорогу ему уступил.

Мне имя его неизвестно пока,
Но я не забуду лесного жука.]

Я в городе в библиотеку пойду,
Жука моего по рисункам найду,
Узнаю, где водится, **как** он живет,
Зачем ему крылья и **что** он жует.

[И будут страницы, как травы, шуметь,
И будут трамваи, как птицы, звенеть.
Я всем расскажу про жука моего.
Как славно, что я не обидел его].

С. Махотин. Жук

Изъяснительные ПЕ могут передавать и модальные оттенки – неуверенности или позже осознанного заблуждения: *Мне еще зимой казалось, **будто** я уже знаю многое, необходимое всякому взрослому человеку (И. А. Бунин. Жизнь Арсеньева)* или несогласия с чужой точкой зрения: *Я постигнуть не мог, как это можно говорить, **будто бы** даже и умереть можно спокойно, “честно поработав на пользу общества” (И. А. Бунин. Жизнь Арсеньева).* (А разве нет?)

В отношении **определятельных** ПЕ следует отметить различный стилистический характер связующих средств. Союзное слово *который* – нейтральное, синонимичное ему союзное слово *что*, по-видимому, разговорное:

Как скреплял я росчерком счета
Те, **что** предьявляла нищета.

П. Антокольский. Санкюлот

За счет контаминации приобретают выразительность союзы, в которых атрибутивная семантика сочетается с обстоятельственной: *Яик, по указу Екатерины II переименованный в Урал, выходит из гор, давших ему нынешнее его название; течет к югу вдоль их цепи, до того*

места, где некогда положено было основание Оренбургу и где теперь находится Орская крепость (А. С. Пушкин. История Пугачева).

Те же синонимичные союзы в следующем тексте играют особую роль: *И там, на Земле, где еще **полновластно насилие**, убийца по-прежнему проживает дольше, чем убитый, – и все же придет другой мир, в котором **никто никогда не сможет убивать** (А. Ким. Белка).* Разные союзы работают на противопоставление двух миров – современного (ненормального) и мира будущего.

Определительные ПЕ могут употребляться в начале текста – как средства представления главного героя: *Этот сон видел бедный Макар, **который** загнал своих телят в далекие, угрюмые страны, – тот самый Макар, на **которого**, как известно, валятся все шишки (В. Г. Короленко. Сон Макара).*

Сравнительные ПЕ позволяют создавать развернутые образные сопоставления:

В стеклах дождевки серые
свылись,
гримасу громадили,
как будто воют химеры
Собора Парижской Богоматери.

В. В. Маяковский. Облако в штанах

Она (Марья Александровна Москалева – А. Ф.) держит себя так, как будто ни в ком не нуждается, а, напротив, все в ней нуждаются (Ф. М. Достоевский. Дядюшкин сон); Ходили по земле так, как будто мир человеческий должен им полтора рубля и – не платит (А. М. Горький. Карамора). Обычно они содержат коннотацию степени: *держит себя так высокомерно, ходили по земле так раздраженно...*

В ПЕ со значением **условия** стилистической значимостью обладают типичные для разговорной речи способы выражения, отступающие от нейтрального варианта с союзом *если (бы)*:

(...) я в пять лет
Должен был от скарлатины
Умереть, **живи** в невинный
Век, в котором горя нет.

А. Кушнер

Когда бы дьяволы играли
На скрипках лиственниц и лип,
Они подобной вакханальи
Сыграть, наверно, не смогли б.

Н. Заболоцкий. Рубрук в Монголии

Здесь также возможен оттенок степени:

Ведь если бог монголу нужен,
То лишь **постольку**, милый мой,
Поскольку он готовит ужин
Или быков ведет домой.

Твой бог пригоден здесь **постольку**,
Поскольку может он помочь
Схватить венгерку или польку
И в глушь Сибири уволочь.

Поскольку он податель мяса,
Поскольку он творец еды!
Другого бога-свистопляса
Сюда не пустят без нужды.

Н. Заболоцкий. Рубрук в Монголии

Заметим, что смыслы придаточных в большинстве случаев передаются определенными союзами и союзными словами, однако одни и те же союзы могут выражать и совершенно разные отношения – в том числе и сочинительные, и подчинительные.

Грань между сложносочиненными и сложноподчиненными бывает очень условной и иногда зависит от восприятия читателя. На первый взгляд, предложения *Опять наступило лето, и доктор приказал ехать в деревню* (А. П. Чехов. *Черный монах*) – сложносочиненное, но оно может быть трактовано как сложноподчиненное. Его можно трансформировать в предложение с

придаточным времени: *Когда наступило лето, доктор приказал ехать в деревню*. Возможны и другие варианты: *Опять наступило лето, и поэтому доктор приказал ехать в деревню* (придаточное следствия); *Поскольку наступило лето* (придаточное причины), *доктор приказал ехать в деревню*. Вероятно, авторы предпочитают такие варианты именно из-за того, что они допускают известную свободу трактовок, а не жестко и однозначно предполагают одну.

Иногда в тексте объединяется то и другое: предложение несомненно сложносочиненное, но один из его компонентов имеет оттенок придаточного. Например:

Рубрук был толст и крупен ростом,
Но по природе не бахвал,
И хан его простым прохвостом,
Как видно, **тоже** не считал.

Н. А. Заболоцкий. Рубрук в Монголии

Это сложносочиненное предложение с сопоставительными отношениями (на что указывает союз *тоже*), но союз *и* может прочитываться: *и поэтому*, а вводимая им ПЕ может восприниматься как придаточное следствия: Рубрук по природе не был бахвалом, и поэтому хан относился к нему с уважением.

Впрочем, строго говоря, смысл (а не структура) первых двух строк позволяет трактовать компонент *Но по природе не бахвал* как самостоятельную ПЕ (контекстуально-неполную): *Рубрук был толст и крупен ростом, но при этом по природе он не был бахвалом*. Таким образом, всё высказывание становится уже сложной синтаксической конструкцией с разнотипной связью.

Части сложных предложений и ССЦ объединяются союзно и бессоюзно.

Сочетание бессоюзия с союзностью выразительно в любой речи – прозаической, приближенной к живой разговорной: *А мы еще считаем века, **которые** миновали от первобытности; века-то миновали, а в душе она совсем рядом* (В. Распутин. *Пожар*) или в поэтической:

Ревет медведь в своей берлоге,
Кричит стервятница-лиса,
Приходят боги, гибнут боги,
Но вечно светят небеса!

Н. А. Заболоцкий. Рубрук в Монголии

В тексте могут сочетаться бессоюзие и союзы – сочинительные и подчинительные, а также парцелляция. Эти средства создают впечатление живого, динамичного развития мысли. Союзы часто соответствуют рациональным фрагментам текста, бессоюзие – эмоциональным. Союзы уточняют характер связей, отношений между явлениями. Бессоюзие и особенно парцелляция укрупняют явления. Парцелляция может также подчеркивать связи, если отделяет текстовой фрагмент с союзом.

Пока летят большие капли,
Мир успеваешь изменить.
Исчезли злость, лопата, грабли;
Застыла пятая страница
Забывшей книги на веранде.
Проснулась кошка на минуту.
Зашел Виталий вместе с Надей,
Когда уже лило повсюду.
И между нами напряженье
Пропало. Я присела рядом.
Такое верное решенье
Дождь подсказал, идя над садом.
Ты внес букет намочших лилий,
Их сам прилежно ставил в вазу.
И все на время всех простили,
Играя в карты... **Но** не сразу.
Анастасия Скорикова.

Повторение союза, как уже было неоднократно сказано, – **полисиндетон**.

Когда текст выстраивается «вертикально» (чаще всего – поэтический), полисиндетон может преобразовываться в **анафору**. Эта структура отличается красотой и гармонией.

Однако анафора иногда употребляется в текстах, далеких от поэзии – научных, официально-деловых, риторических, публицистических – если одним и тем же союзом присоединяются аргументы, иллюстрации, являющиеся однородными придаточными ПЕ. Здесь она не только украшает текст (это не главное), сколько вносит в него четкость, ясность и строгую упорядоченность. Вот, например, как это выглядит в научно-популярном тексте – статье *И. И. Соллертинского* о новаторстве оперы Д. Д. Шостаковича «Нос»:

Но оставим в покое сюжет. Обратимся к музыке. Так вот, неужели же вне пути советской оперы лежит то,

- **что** Шостакович покончил со старой оперной формой и сделал невозможными рецидивы “Стеньки Разина” и “Ивана-солдата”;

- **что** он указал оперным композиторам на необходимость создания нового музыкального языка, вместо того чтобы пользоваться стертыми клише эпигонов Чайковского или Корсакова;

- **что** он дал интереснейшие опыты музыки, основанной только на ритме и тембре (антракт для ударных) и тем самым открыл возможности для так наз[ываемой] “производственной музыки”;

- **что** он динамизировал обычно малоподвижную оперную сцену, увлекая ее своими задорными и хлесткими ритмами, и этим сблизил оперу с техникой передовой театральной культуры;

- **что** он – может быть, впервые в русской опере – заставил своих героев заговорить не условными ариями и кантиленами, а живым языком, омузыкалив прозаическую бытовую речь; что благодаря Шостаковичу композиторы, пишущие оперы на действительно советские сюжеты, уже не будут заставлять краснеть от стыда слушателей, выводя железных комиссаров, поющих слащавые ариозо в духе Ленского или князя Елецкого, или изъясняющихся на древне-русском воляпюке “боярских” опер;

- **что**, наконец, это – первая оригинальная опера, написанная на территории СССР советским же композитором.

Итак, неужели же все это лежит вне плана реконструкции советской оперы?

В научно-популярном тексте могут употребляться и **эпифоры**: *Кроме лазеров, удалось улучшить широкий класс полупроводниковых приборов. Сейчас, например, появились светофоры из полупроводниковых светодиодов. Это тоже гетероструктуры... Усилитель в мобильном телефоне сделан на основе так называемых хемт-транзисторов, а это также гетероструктуры* (Ж. И. Алферов).

4.3.2. Бессоюзные предложения

Пропуск союзов в сложносочиненных и сложноподчиненных предложениях – риторический прием, который называется **асиндетон**. Последний именуется *паратаксическим*, если соотносится с союзными конструкциями сочинительного типа, и *гипотаксическим*, если пропускаются подчинительные конструкции³⁵⁷.

Основным назначением асиндетона считается усиление изобразительности речи³⁵⁸, но, по-видимому, это мнение некорректно. Бессоюзие гораздо лучше подходит для усиления выразительности повествования, для усиления динамики текста, а также для активизации читательского мышления, поскольку читатели сами должны осознать смысловые нюансы отношений между частями сложного предложения.

Например:

Ничего со мною не случится,
Ночью в дверь никто не постучится,
На войну меня не призовут.
[Но не знаю, что со мной творится, –
Даже если мертвым притвориться, –
Господи! – поют, поют, поют...].

В. Артемов. Ночные птицы

³⁵⁷ Сковородников, А. П. Асиндетон как стилистическая фигура / А. П. Сковородников // Русская речь. – 2004. – № 4. – С. 56.

³⁵⁸ См.: Никитина, С. Е. Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов. Принципы составления и избранные словарные статьи / С. Е. Никитина, Н. В. Васильева. – М., 1996. – С. 54.

Первые три ПЕ соединяются без союза, и всё предложение имеет вид сложносочиненного предложения, состоящего из трех частей. На самом деле равноправны вторая и третья части (паратаксис), а каждая из них по отношению к первой части играет роль придаточной пояснительной ПЕ (гипотаксис).

Особая функция **паратаксиса** – противопоставление:

Мы едем дальше, здесь сойдёт эпоха (Ю. Мориц); Наталья Григорьевна не хлопотала и не суетилась; она действовала (Б. Зайцев. Голубая звезда);

Забвенья нету сладкого,
Лишь горькое в груди, –
Защиты жди от слабого,
От сильного не жди.

Такое время адово
На нынешней Руси –
Проси не у богатого,
У бедного проси.

Наглядны все прозрения,
Все истины просты, –
Не у святых прощенья,
У грешников проси.

И. Лиснянская

особенно выразительное как **параллелизм**:

[Цыган был вор, цыган был вран,
Но тем милей вдвойне,
Он трогал семь певучих струн
И улыбался мне,

И говорил: “Учись, сынок,
Учи цыганский счет –]
**Семь дней в неделе создал Бог,
Семь струн в гитаре – черт”.**

А. Галич. Кадиш

Паратаксис употребляется и в экспрессивных высказываниях, содержащих важные для автора характеристики, уточнения: *Прошли сутки – гигантский срок!* (В. Дудинцев. *Не хлебом единым*); подразумевается присоединительный компонент: *а это...*

Гипотаксис «создает глубокую паузу между частями предложения и переносит смысловый акцент на его вторую часть»³⁵⁹.

Гипотаксические предложения бывают, главным образом, изъяснительными – с пропуском «что»: [*Тут же был и еще один надежный человек – тракторист Семен Кольцов, мужик, правда, приезжий, но Ивану Петровичу приходилось с ним вместе работать, и он знал: человек надежный* (В. Г. Распутин. *Пожар*) – пропущено: «что это»; и каузальными (причинными), с пропуском союза «потому что»; это может создавать более «глубокую паузу», что выражается постановкой тире: *Иногда он брал чистый спирт, разбавлял сам, но чаще доверял продавцам – “имеют совесть”* (Р. Сенчин. *Ёлтышевы*).

Пояснение может быть ироническим: *Аполлон Аполлонович Аблеухов был почтенного рода: имел свои предком Адама* (А. Белый. *Петербург*).

В классической русской литературе была популярна структура **периода** – текста, построенного на временных, но чаще – причинно-следственных отношениях по моделям «когда..., когда..., когда... – тогда» или «если..., если..., если... – то»³⁶⁰. Наиболее типичным образцом периода является стихотворение М. Ю. Лермонтова «*Когда волнуется желтеющая нива...*». Это очень красивая, гармоничная, высокоупорядоченная форма. Периоду обычно соответствует одно предложение – сложная синтаксическая конструкция.

Однако периодом, хотя и не вполне типичным, может быть и ССЦ:

Ничто не сходит с рук:

³⁵⁹ Сковородников, А. П. Асиндетон как стилистическая фигура / А. П. Сковородников // Русская речь. – 2004. – № 4. – С. 61.

³⁶⁰ Конечно, четырехчастный период – это оптимальная, наиболее гармоничная структура. Количество частей может быть и другим.

ни самый малый крюк
с дарованной дороги,
ни бремя пустяков,
ни дружба тех волков,
которые двуноги.

Ничто не сходит с рук:
ни ложный жест, ни звук –
ведь фальшь опасна эхом,
ни жадность до деньги,
ни хитрые шаги,
чреватые успехом.

Ничто не сходит с рук:
ни позабытый друг,
с которым неудобно,
ни кроха-муравей,
подошвою твоей
раздавленный беззлобно.

Таков проклятый круг:
**ничто не сходит с рук,
а если даже сходит,
ничто не задарма,**
и человек с ума
сам незаметно сходит...

Е. Евтушенко

Здесь сохраняются основные структурные признаки периода: одинаковое начало трех первых строф и подведение итога в четвертой.

Диалогическое единство – это несколько реплик диалога или полилога, составляющих относительно целостный по смыслу текст – не только драматический:

Мисаил

Что ж ты закручинился, товарищ? Вот и граница Литовская, до которой так хотелось тебе добраться.

Григорий

Пока не буду в Литве, до тех пор не буду спокоен.

Варлаам

Что тебе Литва так слюбилась? Вот мы, отец Мисаил, да я грешный, как утекли из монастыря, так ни о чем уж и не думаем. Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли; всё нам равно, было бы вино... да вот и оно!..

Мисаил

Складно сказано, отец Варлаам.

А. С. Пушкин. Борис Годунов

[Вдруг шум в передней. Входят. Кто же?]

“Наташа, здравствуй”

– Ах, мой боже...

Граф, вот мой муж. Душа моя,

Граф Нулин. –

“Рад сердечно я...

Какая скверная погода...

У кузницы я видел ваш

Совсем готовый экипаж...

Наташа! там у огорода

Мы затравили русака...

Эй! водки! Граф, прошу отведать.

Прислали нам издалека...

Вы с нами будете обедать?”

– Не знаю, право; я спешу. –

“И, полно, граф, я вас прошу.

Жена и я, гостям мы рады.

Нет, граф, останьтесь!”

[Но с досады

И все надежды потеряв,

Упрямится печальный граф.]

А. С. Пушкин. Граф Нулин

Типичные черты диалога – экспрессивность, тяготение не просто к разговорной, но живой, естественной речи, имитация спонтанности, рождения текста на глазах зрителя или читателя (оговорки, исправления, внезапные перерывы, переключение внимания на разных адресатов и т. д.), обращения, различные виды синтаксической

неполноты, пропуск не только союзов, но и целых текстовых блоков, повторение последних слов собеседника, переспрашивание, вопросы и ответы.

Чужие слова могут не просто повторяться. Через повтор выражаются различные коннотации:

– *согласие (поддакивание):*

Патриарх

Уж эти мне грамотеи! что еще выдумал! буду царем на Москве!
(...) Ведь это ересь, отец игумен.

Игумен

Ересь, святой владыко, сущая ересь.

А. С. Пушкин. Борис Годунов

– *сомнение:*

Первый пристав

А вот что: из Москвы бежал некоторый злой еретик, Гришка Отрепьев, слышал ли ты это?

Мисаил

Не слышал.

Пристав

Не слышал? ладно. А того беглого еретика царь приказал изловить и повесить. Знаешь ли ты это?

А. С. Пушкин. Борис Годунов

– *изумление:*

– Откуда ты?.. – с трудом сдерживаясь, спросил я. – Говори же, если хочешь, чтобы я о тебе доложил!

После продолжительной паузы – напряженного раздумья – он выдавил сквозь зубы:

– **С того берега.**

– **С того берега? – Я не поверил.** – А как же попал сюда?

В. О. Богомолов. Иван

– *вообще эмоциональная реакция:*

– А как у вас с такими... с кабачками в азиатском роде, знаете, с тимпанами и флейтами? – нетерпеливо спросил великий комбинатор.

– Изжили, – равнодушно ответил юноша, – давно уже надо было истребить эту заразу, рассадник эпидемий. Весною как раз последний вертеп **придушили**. Назывался “Под луной”.

– **Придушили?** – ахнул Корейко.

И. А. Ильф, Е. П. Петров. Золотой теленок

– *в том числе и в косвенной форме:*

– Как вам не стыдно, Васисуалий Андреич, – сказал заскучавший Птибурдуков, – **даже просто глупо**. Ну, подумайте, что вы делаете? На втором году пятилетки...

– **Он мне посмел сказать, что это глупо!** Он, он, жену укравший у меня! Уйди, Птибурдуков, не то тебе по вые, по шее то есть, вам я надаю.

– Большой человек, – сказал Птибурдуков, стараясь оставаться в рамках приличия.

И. А. Ильф, Е. П. Петров. Золотой теленок

Стилистические особенности диалога (полилога) в художественной литературе, скорее всего, мало зависят от функционального стиля и жанра. Есть черты, характеризующие диалог как таковой: неполные предложения, пропуски в структуре фраз, повторы и переспрашивания.

Типичный диалог в книжной речи:

Туренин

(к Годунову)

Твоя судьба висит на волоске –

Тебе решиться надо!

Годунов

(вставая)

Я решился.

Туренин

На что?

Годунов

На мир.

Туренин и Клешнин

(вместе)

Как? С Шуйскими на мир?

Годунов

Мы завтра же друзьями учинимся.

А. К. Толстой. Царь Феодор Иоаннович

То же в разговорной:

Навстречу, с канистрами в руках, шагал парень, за ним, что-то поправляя на груди под кожанкой, – тот невысокий мужчина, что с год назад приходил к ним с предложением продавать спирт.

– **А, здоровенько,** – улыбнулся, увидев Елтышева, как-то приветливо и самодовольно. – **Как оно?**

– **Нормально.**

– **За товаром?**

– **Да вот... надо.**

Мужчина быстро осмотрел Николая Михайловича, оценил, сказал поставившему в кузов канистры парню:

– **Садись, заводи. Я сейчас... Как насчет самим торговать-то, не надумали?** Никак на вашем конце не могу порядочных людей найти. **А дело-то выгодное.**

Р. Сенчин. Ёлтышевы

Разумеется, предложения в поэтической трагедии А. Толстого более правильны, чем в современном «новореалистическом» тексте Р. Сенчина, однако правильность/неправильность – черта книжного и просторечного синтаксиса, а не диалогической формы³⁶¹.

С другой стороны, есть некоторые особенности диалога, которые предпочтительны в одном стиле и малопредставимы в другом. Например, **дубитация** – ряд риторических вопросов – особенность диалога в книжной речи:

³⁶¹ Впрочем, следует сделать уточнение. Правильность речи, действительно, не зависит от формы диалога, но безграмотное просторечие связано с ней косвенно. Чтобы она проявилась, необразованный человек должен говорить – и, как правило, с другими людьми, то есть вступать в диалог. Однако диалог для этого все же не обязателен: синтаксические нарушения норм могут реализовываться и в монологе, и в повествовании (в сказовой форме).

Годунов

Мы завтра же друзьями учинимся.

Клешнин

А как сойдешься с ними ты? С повинной

К ним, что ль, пойдешь? Аль их к себе попросишь?

Кто мир устроит между вас?

[Годунов

Сам царь.]

А. К. Толстой. Царь Федор Иоаннович

Дубитация – очень яркая риторическая фигура, чуждая грубому просторечию, однако она встречается и в разговорных текстах, правда, специфических:

– Забавник! – громко проговорил хозяин. – А для ча не работаешь, для ча не служите, коли чиновник?

– **Для чего я не служу, милостивый государь,** – подхватил Мармеладов, исключительно обращаясь к Раскольникову, как будто это он ему задал вопрос, – **для чего не служу?**³⁶² **А разве сердце у меня не болит о том, что я пресмыкаюсь втуне?** Когда господин Лебезятников, тому месяц назад, супругу мою собственноручно избил, а я лежал пьяненькой, **разве я не страдал?** Позвольте, молодой человек, **случалось вам... гм... ну хоть испрашивать денег взаймы безнадежно?**

Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание

Это разговорная речь с претензией на красноречие – «пьяная риторика» – призвана подчеркнуть жалкое впечатление, производимое говорящим.

С вопросов может начинаться риторический текст. Иногда они возникают и впоследствии – например, автор возвращается к обозначенной проблеме:

³⁶² Опять обратим внимание на повтор реплики собеседника, типичный для диалога. Но здесь повтор разрастается в настоящую **тираду**.

Бьется ли сердце Азии? Не заглушено ли оно песками? От Брахмапутры до Иртыша и от Желтой реки до Каспия, от Мукдена до Аравии – всюду грозные беспощадные волны песков. Как апофеоз безжизненности, застыл жестокий Такламакан, омертвив серединную часть Азии. В сыпучих песках теряется старая императорская китайская дорога. Из барханов торчат остовы бывшего когда-то леса. Оглоданными скелетами распростерлись изгрызенные временем стены древних городов. **Где проходили великие путники, народы переселений?** Кое-где одиноко возвышаются керексуры, менгиры, кромлехи и ряды камней, молчаливо хранящих ушедшие культы. Конечности Азии бьются вместе с океанскими волнами в гигантской борьбе. **Но живо ли сердце?** Когда индусские йоги останавливают пульс, то сердце их все же продолжает внутреннюю работу; также и с сердцем Азии. В оазисах, в кочевьях и в караванах живет своеобразная мысль.

(Н. Рерих Сердце Азии)

Специфическим видом диалога является **солилоквium (гипофора)** – то есть разговор с самим собой. Гипофора принимает вид **амплификации** (текстовой избыточности), если это распространенный, многокомпонентный текст: *А возможно ли повлиять на время? Да, вмешавшись в естественный ход развития. Да, внося элемент искусственности в стихийные события. Да, усилиями разума!* (В. Тендряков. Покушение на миражи). Нетрудно заметить, что в этом случае гипофора проявляется аналогично дубитации в приведенном выше примере.

4.3.3. Синтаксис импульсивной речи

Эмфатическая художественная речь имеет синтаксические особенности. Разумеется, они часто зависят от идиостиля писателя и бывают характерны именно для данного автора. Но, несмотря на своеобразие писательских стилей, некоторые черты можно с

достаточной уверенностью считать типичными для экспрессивного синтаксиса как такового.

М. И. Цветаева

Занавес

Водопадами занавеса, как пеной –
Хвоей – пламенем – прошумя.
Нет у тайны у занавеса от сцены:
(Сцена – ты, занавес – я).

Сновиденными зарослями (в высоком
Зале – оторопь разлилась)
Я скрываю героя в борьбе с Роком,
Место действия – и – час.

Водопадными радугами, обвалом
Лавра (вверился же! знал!)
Я тебя загораживаю от зала,
(Завораживаю – зал!)

Тайна занавеса! Сновиденным лесом
Сонных снадобий, трав, зёрн...
(За уже содрогающейся завесой
Ход трагедии – как – шторм!)

Ложи, в слезы! В набат, ярус!
Срок, исполнься! Герой, будь!
Ходит занавес – как – парус,
Ходит занавес – как – грудь.

Из последнего сердца тебя, о недра,
Загораживаю. – Взрыв!
Над ужá – ленною – Федрой
Взвился занавес – как – гриф.

Нате! Рвите! Смотрите! Течет, не так ли?
Заготавливайте – чан!
Я державную рану отдам до капли!
(Зритель бел, занавес рдян).

И тогда, сострадательным покрывалом
Долу, знаменем прошумя.

Нету тайны у занавеса – от зала.
(Зала – жизнь, занавес – я).

Стихотворение в высшей степени эмоционально. Это передается прежде всего избытком вопросительных и восклицательных предложений, которые не просто употребляются, а сочетаются друг с другом – например, в последнем фрагменте: три кратких восклицания – вопрос – два восклицания, уже более распространенных. Разная длина эмфатических фраз передает колебание чувств, их динамику.

Восклицательные ПЕ, кроме того, могут парцеллироваться (члениться на мелкие фрагменты: *вверился же! знал!* (срав.: *вверился же, знал!*); *Нате! Рвите! Смотрите!* (срав.: *Нате, рвите, смотрите!*) – это взрывы эмоций.

Многие восклицания даются в скобках, как эмфатические уточнения, комментарии.

Восклицательной репликой является также именительный темы:

Тайна занавеса! Сновиденным лесом
Сонных снадобий, трав, зёрн...

Вторая фраза обрывается, что оформлено многоточием. В этом стихотворении вообще много незавершенных предложений односоставных, неполных, эллиптических (*Ложь, в слезы!*; *В набат, ярус!*; *И тогда сострадательным покрывалом долу*).

Очень часто пропускаются важные в смысловом отношении слова: *Рвите* – что рвать (если занавес уже «взвился»)? *Течет, не так ли?* – что течет?

Первое высказывание оформлено как законченное предложение – с точкой, а не многоточием, – но явно оборвано:

Водопадами занавеса, как пеной –
Хвоей – пламенем – прошумя.

Кто или что шумит «водопадами занавеса»? Цветаева передает смятение чувств, поток впечатлений, если угодно, даже учащенное биение сердца – волнение зрителя перед началом высокой трагедии.

В тексте много обращений, причем адресаты постоянно меняются:

Ложи, в слезы! В набат, **ярус!**

Срок, исполнись! **Герой**, будь!

Одно обращение – типично эмфатическое: *о недра*.

Отметим также изобилие императивных форм: *исполнись, будь, нате, рвите, глядите, заготовливайте*.

Все эти признаки характерны для большинства эмфатических текстов. Но в тексте есть и нечто сугубо цветаевское – очень свободное обращение с тире. Только в двух случаях оно используется по прямому назначению:

Сцена – ты, занавес – я;

Зала – жизнь, занавес – я.

Тире употребляется для актуального членения – указывая на предмет, подчеркивает эмоциональную силу направленности на него:

Завораживаю – зал!

или гиперболизм общей ситуации:

Заготовливайте – чан!

(заготовливайте огромный котел, чтобы вместить кровь, которая прольется).

Тире, заменяя запятую, усиливает экспрессивность сравнений:

Ход трагедии – **как – шторм!**;

Ходит занавес – **как – парус**,

Ходит занавес – **как – грудь**;

Над ужá – ленною – Федрой

Взвился занавес – **как – гриф**.

Кроме того, этот знак употребляется еще и в качестве средства ритмического членения фразы (как ни парадоксально, это тоже

пунктуация, хотя и не типичная: Цветаева показывает, как следует эти строки читать вслух) – см. выше, а также:

Водопадами занавеса, как пеной –
Хвоей – пламенем – прошумя;

Место действия – и – час.

Остановимся на некоторых особенностях строения художественного текста и на приемах, типичных для него, – хотя о многом уже было сказано.

Для классических текстов XIX в. были типичны **развернутые сравнения**, выраженные не компаративными оборотами, а целыми текстовыми блоками – ССЦ:

Годунов

Когда, шумя, в морскую бурю волны
Грозят корабль со грузом поглотить,
Безумен тот, кто из своих сокровищ
Не бросит часть, чтоб целое спасти.
Часть прав моих в пучину я бросаю,
Но мой корабль от гибели спасаю!

А. К. Толстой. Царь Феодор Иоаннович

И на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства, явление, подобное неожиданному появлению на поверхности вод утопающего, произведшему радостный крик в толпе, обступившей берег. Но напрасно обрадовавшиеся братья и сестры кидают с берега веревку и ждут, не мелькнет ли вновь спина или утомленные бореньем руки, – явление было последнее. Глухо все, и еще страшнее и пустынное становится после того затихнувшая поверхность безответной стихии. **Так и лицо Плюшкина** вслед за мгновенно скользнувшим на нем чувством стало еще бесчувственней и еще пошлее.

(Н. Гоголь. Мертвые души)

Существует также специфика в воспроизведении **чужой речи**. Например, для науки требуется особая культура цитирования:

1) цитаты должны воспроизводиться без искажений;

2) если они переводные и в них содержатся термины, понимаемые неоднозначно или не имеющие точного эквивалента в языке перевода, в скобках нужно указать оригинальный вариант;

3) все изменения, вносимые в цитату, обозначаются пунктуацией – например, на месте пропущенного фрагмента ставится многоточие, заключенное в круглые скобки, чтобы читатели не приняли его за многоточие самого автора; в случае выделения курсивом делается уточнение в скобках – например: *курсив мой* – А. Ф.;

4) если цитата вводится в косвенную речь цитирующего и при этом меняются окончания склоняемых слов или заглавная буква – на строчную, новые варианты заключаются в квадратные скобки;

5) сноски в научном тексте обычно бывают двух вариантов: внизу страницы или в конце текста: Ларин, Б. А. Эстетика слова и язык писателя / Б. А. Ларин. – Л., 1974. – С. 50 или внутри текста: [Ларин 1974; 50].

И очень важное уточнение: цитаты должны быть уместны, а их количество – умеренно, чтобы не затруднять чтение и без того сложного научного текста. Эта оговорка необходима, поскольку цитирование – особенно в текстах неопытных научных работников (особенно в кандидатских диссертациях) – часто преследует единственную цель: демонстрацию начитанности (как правило, мнимой).

Злоупотребление цитатами тем более недопустимо в публицистических текстах, философских эссе и т. п. Очень хорошо об этом по поводу Д. Мережковского высказался Л. Троцкий, обширную цитату из которого я охотно привожу (шрифтовые акценты – мои):

«Что же такое эта злосчастная цитатомания Мережковского, которая делает его статьи невозможной окрошкой из стихотворных и прозаических отрывков, **произвольно искромсанных, вперемежку с**

собственными полумыслями-полунамеками, тоже похожими на разрозненные цитаты? Что и говорить, цитата бывает подчас и полезна и необходима. Она может убеждать или свидетельствовать. Она может развлекать или служить к украшению. Может даже открывать выход скромности автора, если он, прерывая свое изложение, отходит в сторону, чтобы дать слово другому, большему. Цитаты у Мережковского – **не доказательство**, ибо он вообще ничего не доказывает. Это и **не украшения**, ибо трудно представить себе другую манеру, более оскорбительную для литературного вкуса. Это и не скромность, ибо Мережковский цитирует **кого попало**, больших и малых, и почти всегда с возмутительным неуважением к автору, вырывая два-три слова, строку, часто ради одного только созвучия. Сперва эта манера поражает как **чрезмерная безвкусица** и, если позволено будет это сказать по отношению к нашему столь европейскому писателю, именно своей некультурностью поражает. **Чудовищное отсутствие меры и пристрастие к бутафорским эффектам характеризуют культурного parvenu (выскочку)**, который слишком богато наряден, чтобы быть *comme il faut* (как подобает), а в литературе слишком вызывающе “блестящ”, чтобы производить законченное эстетическое впечатление. Моментами эта неразборчивая жадность к словесной мишуре совсем уж напоминает дикаря, который украшает себя страусовым пером, кольцом в ноздре и осколком пивной бутылки. Но у Мережковского, культурнейшего и просвещеннейшего писателя, это **насилие над вкусом** должно же иметь какие-нибудь свои более глубокие причины. И оно их имеет. Если не бояться быть слишком грубо понятым, можно бы сказать, что в этой литературной манере сказывается нечистая совесть: “мистическое” **бессилие**, которому не превозмочь скепсиса и иронии, творческая немощность, которая пуще всего боится ясности и простоты. **Где не хватает идейной силы, – приходит на помощь литературное лукавство. И цитата – его орудие».**

(«Мережковский»)

Здесь дан почти исчерпывающий очерк бескультирья при цитировании.

В публицистике и художественной литературе широко используется **просиопесис** – неполное цитирование фрагментов афористического чужого текста. Цитата очень хорошо известна, и читатели сами восстанавливают ее. Например, газетная статья называется «...как руки брадобрея», и читатель сам произносит главные слова, соответствующие идее текста: *власть отвратительна*. Возможно, сверхзадача автора и заключается в том, чтобы сам человек это сказал.

На этом приеме строится стихотворение *Ю. П. Мориц*, обыгрывающее две строки из антисталинской *эпиграммы* *О. Э. Мандельштама*:

**Мы живём, под собою не чуя страны.
Наши речи за десять шагов не слышны.**

Итак, текст *Ю. Мориц*:

**Мы живём, под собою не чуя...
Наши речи за десять шагов...**

Здесь обои свободы ночуя,
Превратились в обои мозгов.

Рабски, в рабство из рабства кочуя,
Наша доблесть – товар для торгов.

Мы живём, под собою не чуя...
Наши речи за десять шагов...

Труп тирана со свистом бичуя,
Наглый трус веселит дураков.

Мы живём, под собою не чуя...
Наши речи за десять шагов...

Бисер свиньям побед не мечу я,
Чтоб в гармонию влиться кругов,

Где живут, под собою не чуя...
Наши речи за десять шагов

Не слышны. Униженьем врачаю,
Зверским хохотом, – обречены
И живём, под собою не чуя...
Под собою не чуя страны.
Что там чуять?.. Остались обои –
Клей, бумага и хвост сатаны.
Мы живём, наполняя собою
Не страну, а обои страны.

Где читатель?! Да здесь, где торчу я
В переходе меж трёх берегов.
Мы живём, под собою не чуя...
Наши речи – обои шагов.

Анафора употребляется не только в стихотворных, но и в прозаических текстах (где она даже уместнее, потому что проза лишена того гармонического ритма, который характерен для поэзии).

Анафора бывает и небуквальная: *А как люди держатся за самые глупые предрассудки. Как они цепляются за прошлое! Как боятся оторваться от крова и постели у теплой печки! Какие хитрые извороты придумывают, чтобы прикрыться богом!* (Вс. Иванов. У).

Анафору могут формировать не только союзы, но любые когерентные средства, которые повторяются, вводя новые текстовые фрагменты: *Как бы то ни было, все же мой Макар твердо помнил, что он коренной чалганский крестьянин. Он здесь родился, здесь жил, здесь же предполагал умереть* (В. Г. Короленко. Сон Макара).

В этой функции выступают даже ПЕ (понятно, что такие повторы отличаются большей смысловой насыщенностью, полнотой):

И наступал страх. Императору не хватало воздуха. **Он не боялся ни жены, ни старших сыновей**, из которых каждый, вспомнив пример весёлой бабушки и свекрови, мог его заколоть вилкою и сесть на престол. **Он не боялся** подозрительно весёлых министров и подозрительно мрачных генералов. **Он не боялся** никого из той пятидесятимиллионной черни, которая сидела по кочкам, болотам,

пескам и полям его империи и которую он никак не мог себе представить. **Он не боялся** их, взятых в отдельности. Вместе же это было море, и он тонул в нём.

Ю. Н. Тынянов. Подпоручик Кижэ

Так же иногда ведет себя и **эпифора**, которая становится **рефреном**:

Событья зовут его голосом властным:
Трудись на всеобщее благо!
И вот человек переполнен огнем,
Блокноты, что латы, трепещут на нем –
И здесь начинается сага.

Темнокостюмен, как редут,
Сосредоточен, как скелет,
Идет: ему коня ведут,
Но он берет мотоциклет –
И здесь начинается сага.

Газеты, как сына, его берегут,
Семья его – все города,
В родне глазомер и отвага,
Он входит на праздник и в стены труда,
И здесь начинается сага.

Он – искра, и ветер, и рыцарь машин,
Столетия кочующий друг,
Свободы охотничья фляга.
Он падает где-нибудь в черной глуши,
Сыпняк или пуля, он падает вдруг –
И здесь начинается сага.

Н. Тихонов. Сага о журналисте

Впрочем, более типичный **рефрен** – не завершение строки или строфы, а отдельная, самостоятельная структура.

Э. Межелайтис – Сытым

Перевод А. Передреева

Поэты лгут,
Их проповедь порочна,

Пусть их мечты красивы и чисты,
Они вам лгут,
Чтоб заманить нарочно
В болото жизни,
В омут нищеты...
От пятен сделок
Не отмывать вам руки.
Не слушайте – глупы их небеса,
Они сулят вам рай – пустые звуки,
Лирические шутки, словеса...

И никогда не слушайте поэтов!..

Не верьте им,
Они лишат вас мигом
Машины вашей,
Виллы и банкнот –
Ведь наслаждаться их убогим миром
Лишь неудачник может и банкрот...

Не слушайте –
Берите, не зевайте,
Покуда можно – грабьте белый свет,
И жизнь себе
Такую создавайте,
Где неуместным кажется поэт...

И никогда не слушайте поэтов!..

Не верьте им,
Их проповедь порочна,
Большие мастера высоких слов,
Они в беду заманят вас нарочно –
Гоните прочь безумцев и лжецов!..

И никогда не слушайте поэтов!..

Очень выразительный, эффектный, по-настоящему красивый прием – **анадиплосис** (подхват), когда одна строка завершается, а следующая начинается одними и теми же словами. Эта структура создает четкий стык, производит впечатление преемственности развивающейся мысли, нового поворота темы в ином контексте.

С анадиплосисом часто сочетается **плока** – повторение слова уже в другом смысле (например, в буквальном и образном, метафорическом):

Меня застрелят на **границе**,
Границе совести моей,
И кровь моя зальёт страницы,
Что так тревожили друзей.
(...)
И чтоб короче были муки,
Чтоб умереть наверняка,
Я отдан в собственные **руки**,
Как в **руки** лучшего стрелка

В. Шаламов

Повторяемое слово может менять не столько значение, сколько оценочную коннотацию – положительную на отрицательную, ироническую или саркастическую: *Вместо прежних блестящих циркуляров издай новый, в котором категорически объяви, что впредь воспрещается какое бы то ни было **развитие**, кроме **развития** сибирской язвы (М. Е. Салтыков-Щедрин. Помпадуры и помпадуриши).*

Еще одна фигура – **хиазм**, «крестообразное» расположение слов и оборотов: сначала в одном порядке, затем в противоположном. Хиазмом художественно оформляются различные семантические коннотации – взаимное (и весьма активное, даже агрессивное) – воздействие: *Солнце смеялось над ним (человеческим мозгом – А. Ф.), он смеялся над солнцем (М. А. Осоргин. Сивцев Вражек); неуверенность:*

Но никто из нас не знает,
Отчего над миром дым, –
То ль **огонь нас поедает**,
То ли **мы его едим**.

и, наоборот, уверенность, которая подчеркивается тем, что положение не изменится, как бы его ни формулировали. В том же тексте:

На Неве косое лето,
В дымный дождь дворец одет.
Жизнь моя! – **нет ответа.**
Смерть моя! – **ответа нет.**

И. Лиснянская. В Эрмитаже

Хиазм может способствовать сопоставлению понятий, сходство и различие между которыми следует уяснить – например, в научном или научно-популярном тексте: *Атеизм нельзя отождествить с материализмом, но материалист, считающий первичной и объективно существующей материю, а не сознание, естественным образом оказывается атеистом* (В. Я. Гинзбург).

4.3.4. Сложное синтаксическое целое

Если самостоятельные завершённые предложения – простые или сложные – вступают в сочинительные и подчинительные отношения – это **сложное синтаксическое целое (ССЦ)**.

ССЦ – это синтаксическая единица, большая, чем предложение. Она реализуется в связном тексте. Это сочетание нескольких предложений, характеризующееся относительной завершённостью темы (микротемы), смысловой и синтаксической спаянностью компонентов.

Отдельные предложения в составе ССЦ объединяются межфразовыми связями, которые осуществляются при помощи лексической преемственности, а также специальных синтаксических средств.

От сложного предложения ССЦ отличается менее тесной связью между частями, их формально-синтаксической самостоятельностью. Однако эти качества не мешают компонентам сложного синтаксического целого объединяться в смысловое и структурное единство (Н. С. Валгина).

Например:

Извилист путь и долог.
Легко ли муравью
Сквозь тысячу иголок
Тащить одну свою?

А он, упрямец, тащит
Ее тропой рябой
И, видимо, таращит
Глаза перед собой.

И думает, уставший
Под ношею своей,
Как скажет самый старший,
Мудрейший муравей:

“Тащил, собой рискуя,
А вот, поди ж ты, смог.
Хорошую какую
Иголку приволок”.

В. Соколов. Муравей

В ССЦ один и тот же союз может связывать разные синтаксические единицы – например, ПЕ в составе сложного предложения и самостоятельные предложения:

[Ничего она не слышит,
Что-то думает свое,
Жаркий воздух чуть колышет
Отражение её.]
То ли спит она под кущей
Ослепительного сна,
То ль дорогою ревущей
Навсегда оглушена.
То ль несет в краю блаженства
Белоснежное крыло,
Во владенья совершенства
Не пуская никого.

А. Передреев. Лебедь у дороги

На первый взгляд, разделительный союз *то ль* относится к однотипным конструкциям. Однако последний фрагмент отличается

большой смысловый весомостью и оформляется как особое предложение.

В другом тексте – *Ю. П. Мориц* – мы прослеживаем четкие причинно-следственные отношения, проявляющиеся дистантно – через несколько предложений:

Когда идёт Россия на уступки,
Ей череп разбивают молотком –
На деньги стран, желающих разрубки
России, не съедобной целиком.

Смолоть зерно судьбы и стать мукою,
Утратить путь божественный зерна?!
Тогда весь мир оставит нас в покое
И вся правозащитная шпана.

Не дай смолоть им нашу силу воли
И сделать корм из наших отрубей,
Не дай, судьба, очнуться нам в помоле!..
И ты, Поэтка, вкусной быть не смей.

В ССЦ создается богатый и сложный смысловый узор, многообразие и динамика связей, отношений между компонентами.

Средствами связи самостоятельных предложений в составе ССЦ являются союзы в присоединительном значении, анафорически употребленные местоимения, наречия; обстоятельственные сочетания в роли детерминантов, модальные слова, порядок слов, соотнесенность видо-временных форм глаголов и возможная неполнота отдельных предложений; существенную роль играет и общее интонационное оформление.

В смысловом отношении ССЦ характеризуется лексической преемственностью, широтой охвата содержания излагаемой темы, вплоть до полного ее раскрытия (каждое из последующих звеньев сложного синтаксического целого расширяет и развивает содержание предыдущих) (Н. С. Валгина).

И в жизни Васисуалия Андреевича наступил период мучительных дум и моральных страданий. Есть люди, которые не умеют страдать, как-то не выходит. А если уж и страдают, то стараются проделать это как можно быстрее и незаметнее для окружающих. Лоханкин же страдал открыто, величаво, он хлестал свое горе чайными стаканами, он упивался им. Великая скорбь давала ему возможность лишней раз поразмыслить о значении русской интеллигенции, а равно о трагедии русского либерализма.

Сквозь этот фрагмент проходят однокоренные слова: *страданий – страдать – страдают – страдал* и близкие им по смыслу слова *мучительных – горе – скорбь – трагедия*. Вместе они образуют общее семантическое поле, охватывающее весь этот микротекст. Они выстраиваются в некоторую градационную последовательность, дорастая до «*великой скорби*» и даже «*трагедии*». Значение имеет и грамматический статус этих слов: существительные соответствуют состоянию Лоханкина, через глагольные словоформы (по признакам множественного – единственного числа, настоящего – прошедшего времени) противопоставляются формы поведения подлинно интеллигентных людей и Лоханкина – псевдоинтеллигента.

В этом ССЦ есть и другие лексико-семантические переклички, образующие смысловые связи между различными ПЕ. Сочетания *страдал величаво – великая скорбь* связывают стоящие рядом ПЕ, создают причинно-следственную преемственность между ними (он страдал – и это стало его обыкновенным состоянием). Перекличка *дум – поразмышлять* связывает начало и конец микротекста, закольцовывают его. Эти фрагменты соотносятся в отношениях конкретизации: сначала авторы констатируют, что Лоханкин предавался мучительным думам, а в конце разъясняют их содержание.

Связующим средством является и синонимия номинаций персонажа: *Васисуалий Андреевич – Лоханкин – он – ему*. Конечно, это

делается во избежание повторов, но не только. Эти варианты, хотя все они употреблены в ироническом контексте, соответствуют разным оттенкам отношения к персонажу, разным оттенкам иронии. Сначала, когда речь идет о «возвышенном» – *мучительных дум* и *моральных страданиях*, да еще и охватывающих целый *период жизни*, он обозначается как бы уважительно – именем и отчеством. Когда возникает оттенок осуждения, тогда используется фамилия. Местоимение *он*, употребленное в общем предложении с фамилией, замещает ее. Словоформа *ему* в последнем предложении, в смысловом отношении, пожалуй, богаче: она выполняет и заместительную функцию, и связующую (объединяет два смежных предложения). Она имеет еще один косвенный смысл. Как известно, Лоханкин размышляет не просто об интеллигенции, либерализме, но и о своей роли в русской революции (см. название соответствующей главы романа). Местоимение, употребленное в предложении, где упоминаются эти высокие материи, соотносит Лоханкина с ними и, будучи наиболее абстрактным, бессодержательным словом, указывает, какое место занимает Лоханкин в контексте либерализма и русской интеллигенции – нулевое.

Настоящие интеллигенты и псевдоинтеллигент противопоставляются и стилистически. Говоря об интеллигентных – скромных – людях, И. А. Ильф и Е. П. Петров избегают громких слов, эффектных образов, но по поводу Лоханкина употребляют экспрессивные обороты: Лоханкин страдал *величаво*, *хлестал свое горе чайными стаканами*, *упивался им*, испытывал *великую скорбь*.

Еще один важный стилистический нюанс. Авторы употребляют в связи с личностью Лоханкина много очень характерных слов: *думы*, *страдания*, *скорбь*, *горе*, *значение*, *интеллигенция*, *трагедия либерализма* – это лексика, естественная по отношению к интеллигентному человеку, на роль которого Лоханкин притязает,

превращая этот образ в карикатуру³⁶³. Зато в связи с действительно интеллигентными, то есть скромными, деликатными людьми такая лексика практически отсутствует (что соответствует содержанию фразы: эти люди страдают *тихо*). Интеллигентность и претензия на нее противопоставляются, таким образом, стилистически – это воистину разные стили поведения.

Они противопоставляются на лексическом и грамматическом уровнях. Например, авторы в обоих случаях употребляют по два наречия, подчеркивающие сравнение:

интеллигентность	псеводинтеллигентность
<i>стараятся проделать это как можно быстрее и незаметнее для окружающих</i>	<i>страдал открыто, величаво</i>

Незаметнее и *открыто* – противопоставлены и как антонимы, и как различные словоформы – сравнительная (максимальная) и положительная степени выражения качества.

Интересно также, что страдания Лоханкина обозначаются открыто, а поведение интеллигентных людей – косвенно: *проделать это* – как будто они (и авторы вместе с ними) стесняются даже самого слова *страдание*.

Теперь остановимся на союзных и бессоюзных связях между ПЕ. Союз *и* в начале первого предложения *И в жизни Васисуалия Андреевича наступил период мучительных дум и моральных страданий* связывает этот абзац с предыдущим текстом (как следствие из происшедшего).

Второе предложение *Есть люди, которые не умеют страдать, как-то не выходит* присоединяется бессоюзно, как бы подчеркивая отстраненность этих людей от Лоханкина, отсутствие связи с ним (эта несовместимость выражается также другим временем глагола: эти люди и Лоханкин как будто существуют в разных реальностях, даже в разных временах: Лоханкин олицетворяет *прошлое*, а эти люди – *вечное*, выраженное настоящим неактуальным временем). Во втором предложении связь между второй и третьей ПЕ тоже бессоюзная, по

³⁶³ А. Солженицын («В круге первом») назвал Лоханкина несправедливо оболганным. Оставляю это без комментариев.

смыслу – подчинительная: не умеют страдать, потому что не выходит. Пропуск союза *потому что* размывает причинно-следственные (и вообще *логические*) отношения: деликатные люди не злоупотребляют размышлениями над мотивами своего поведения, они просто так живут. И, напротив, Лоханкин постоянно предаётся рефлексии. Таким образом, И. А. Ильф и Е. П. Петров разрушают стереотипы, связанные с интеллигентностью: непрерывное размышление и страдание по любому поводу. Как раз это характерно для фальшивого интеллигента Лоханкина.

В следующем предложении *А если уж и страдают, то стараются проделать это как можно быстрее и незаметнее для окружающих* целый блок союзов и частиц *а если* (– *то*) *уж и* выглядят как выражение неловкости, смущения, чувства вины, что, помимо своей воли, они иногда чувствуют себя несчастными.

В новом предложении *Лоханкин же страдал открыто, величаво, он хлестал свое горе чайными стаканами, он упивался им* союз *же* имеет функцию противопоставления. Для этого можно было употребить другой противительный союз, например, *зато*. Но союз *же* стоит в постпозиции, во-первых выдвигая на передний план Лоханкина, который привык выпячивать себя, во-вторых, тем самым ослабляется связь между фрагментами о Лоханкине и настоящих интеллигентах: грамматика выражает то, что между ними нет связи и в человеческом смысле. Несколько неловкий оборот *он упивался им* тоже косвенно идет на пользу тексту, создавая эффект, что Лоханкин не просто упивался своим «горем», а буквально *растворился* в нем.

Последнее предложение *Великая скорбь давала ему возможность лишний раз поразмыслить о значении русской интеллигенции, а равно о трагедии русского либерализма* присоединяется без союза, в котором нет необходимости. Преемственность между соседними предложениями обозначена четко – через словесные соответствия: *горе – скорбь, величаво – великая, он – ему*.

Играет роль в этом предложении также двусмысленность (**амфиболия**) оборота *лишний раз* – воистину лишний. Этот второй

смысл актуализуется в контексте мотива излишества, чрезмерности в поведении Лоханкина.

Разберем еще один текст из того же романа.

Чем только не занимаются люди! Параллельно большому миру, в котором живут большие люди и большие вещи, существует маленький мир с маленькими людьми и маленькими вещами. В большом мире изобретен дизель-мотор, написаны “Мертвые души”, построена Днепровская гидростанция и совершен перелет вокруг света. В маленьком мире изобретен кричащий пузырь “уйди-уйди”, написана песенка “Кирпичики” и построены брюки фасона “полпред”. В большом мире людьми двигает стремление облагодетельствовать человечество. Маленький мир далек от таких высоких материй. У его обитателей стремление одно – как-нибудь прожить, не испытывая чувства голода.

И. А. Ильф, Е. П. Петров. Золотой теленок

Структура этого абзаца, его основной конструктивный принцип очень кстати для нас комментируется самими авторами: *Параллельно большому миру, в котором живут большие люди и большие вещи, существует маленький мир с маленькими людьми и маленькими вещами.* То есть после этой фразы будет проведена *параллель* между двумя мирами. Эту параллель мы охарактеризуем несколько позже, а сейчас обратим внимание на то, что она распространяется не только на весь дальнейший фрагмент текста (и, кстати, за его пределы), но и выражается в этом предложении – через тройное сопоставление: *большой мир – маленький мир, большие люди – маленькие люди, большие вещи – маленькие вещи.*

Имеет значение и то, что в данном предложении эта параллель по-разному оформляется синтаксически: большой мир характеризуется через сложноподчиненную конструкцию (*большому миру, в котором живут большие люди и большие вещи*), маленький – через полупредикативную конструкцию – детерминант (*маленький мир с маленькими людьми и маленькими вещами*). Тем самым лингвистически подчеркивается широта, простор большого мира (в

котором люди и даже вещи *живут*) и теснота, неполноценность мира маленького (где нет подлинной жизни).

Далее параллель развивается сначала последовательно: перечисляются вещи, созданные в большом и маленьком мирах – каждое из этих перечислений составляет цепь ПЕ, приведенных к общему знаменателю – детерминанту (*в большом мире... – в маленьком мире*). Эти цепочки противопоставляются за счет детерминантов и повторяющихся причастий *изобретен – написаны (написана) – построен(ы)*³⁶⁴. Это противопоставление материальных объектов двух несовместимых миров. Затем последовательная антитеза перерастает в перекрестную: миры противопоставляются снова, но уже с духовной точки зрения. Они соотнесены, в частности, через слово *стремление* и противопоставлены в том числе через **парадиастолу** *люди* (большого мира) – *обитатели* (маленького мира).

³⁶⁴ Во фрагменте, относящемся к маленькому миру, отсутствует четвертое причастие – *совершен*: свершений здесь нет.

4.4. Знаки препинания

Кавычки служат для иронического обозначения чужой речи: *Верит “книжке” культурный человек безусловно. [Не потому верит, чтобы понимал сущность изложенного в ней, а потому что она, так сказать, предупреждает его желания.] Он читает “книжку”, как роман, или, вернее, как поваренную книгу, в которой описываются самые лакомые блюда (М. Е. Салтыков-Щедрин. Убежище Монрепо); Замечательно, что этот самый землевладелец эту самую землю уже лично двадцать лет пашет, но и за всем тем не только в объявлениях газетных пишет: продается столько-то десятин “целины”, – но и сам, по-видимому, верит в подлинность этой “целины”! (М. Е. Салтыков-Щедрин. Убежище Монрепо)*

Приведенные выше фрагменты саркастичны. Писатель высмеивает мировоззрение беспочвенных книжников. Но кавычки могут передавать и добродушную иронию, рассказчик с удовольствием вспоминает характерные словечки и выражения дорогих ему людей: *Родители – педагоги (отец преподавал химию, мать – историю), работали в одной школе, я там же учился. Не помню, чтобы они когда-нибудь ссорились. Отец называл маму “умнейшей женщиной”, она говорила, что он “очень добрый человек”. Он был действительно добрым, но – также мамины слова – “немного увлекающимся”. Он увлекался футболом, хоккеем, коллекционированием шариковых ручек, кроссвордами, шахматами, цветоводством, рыболовством и, наконец, увлекся новой учительницей пения, которая пришла в нашу школу сразу после окончания института. Это его последнее увлечение оказалось роковым для нашей “идеальной” семьи (К. Шахназаров. Курьер); Роман, правда, иногда загуливал дня на три, не больше, и называл это “творческой разрядкой” (В. Некрасов. Маленькая печальная повесть).*

Роль **двоеточия** в тексте определяется теми словами, которые этот знак замещает.

Оно употребляется для пояснения (можно вставить «*потому что*»): *В простенке же между окон висело огромное тусклое зеркало в черной резной раме, и то, что я увидел в нем, заставило меня побледнеть: в туманном, покрытом полустертой амальгамой зеркале я увидел самого себя, осторожно, на цыпочках идущего по коридору замка с горящей свечой в руках!* (А. Тарковский. Гофманиана).

Пояснение может сочетаться с передачей несобственно-прямой речи: *Когда Леопольд ушёл, я стал высмеивать товарищей: нашли учителя!* (А. М. Горький. Карамора); высказывание, идущее после двоеточия – не цитата в буквальном смысле, а квинтэссенция слов персонажа, данная в его речевой манере.

Одна из функций двоеточия – **конкретизация** (можно вставить: «*а именно*», «*это выражается в том, что...*»).

Комментарий может быть и художественным, образным развитием темы, обозначенной в предыдущем фрагменте (можно вставить: «*это похоже на то...*» и т. п.): *Пылают декорации: как огненные птицы, догорают в воздухе тюль и вуали* (А. Тарковский. Гофманиана).

Высказывания с конкретизацией бывают серьезными или ироническими, например: *Они франты: опуская свой оплетенный стакан в колодезь кислосерной воды, они принимают академические позы* (М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени).

Тире используется:

– для прямого указания на предмет (можно вставить: «*мы видим*», «*находится*» и т. п.): *Старинные гравюры висели по стенам. Письменный стол, резного темного дуба, опирался ножками на львов. На полке кожаного дивана – книги, на большом столе, в углу у камина, – увражи, фарфоровые статуэтки, какие-то табакерки. На книжных шкафах длинные чубуки, пыльный глобус, заржавленный старинный пистолет. В углу – восточное копье* (Б. Зайцев. Голубая звезда);

– для более резкой конкретизации: *Он вышел на балкон. Было видно очень далеко – пол-Москвы с садами, церквами лежало в утренней дымке, уже чуть золотеющей; вдали, тонко и легко, голубели очертания Воробьевых гор (Б. Зайцев. Голубая звезда);*

– для пояснения, иногда с воспроизведением несобственно-прямой речи (см. выше; в данном случае при чтении требуется бóльшая пауза): *Очутившись на привокзальной площади, похожей теперь на цыганский табор, Бумбараши осмотрелся – нет ли среди всей этой прорвы земляков или знакомых (А. П. Гайдар. Бумбараши);*

– для уточнения, требующего большей сосредоточенности, большего внимания: *Любопытно, однако, что именно в эти годы окончательно сформировалась в обществе ориентация на Запад как на образец – в области технологии, потребления, образа жизни (Б. Кагарлицкий. Тихий юбилей);*

– для построения резких противопоставлений: *Для меня деньги – ничто. Для вас – все (Б. Зайцев. Голубая звезда); На фоне незыблемости официальной идеологии возникала другая идеология – реальная (Б. Кагарлицкий. Тихий юбилей),*

– иногда иронических – с оттенком неожиданности: *Они пьют – однако не воду (М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени).*

Тире бывает экспрессивным знаком: *Лилюли будит спящего Алтапра и указывает ему на стоящего на том берегу юношу Антаресса. “Он враг, убей его”, – шепчет она сначала одному, потом другому. А они – кровные друзья. Еще раз – последний раз – вспыхивает в них старая братская дружба. Они обнимаются и – убивают друг друга] (В. Фриче. Ромэн Роллан). В последнем предложении тире передает эффект неожиданности.*

Скобки – форма обособления с оттенком уточнения, распространенная, например, в публицистике: *Не то чтобы никаких научных или экономических успехов в те годы не было, они были. Но поскольку благосостояние (ставшее главным идеалом эпохи стабильности) не ими обеспечивалось, а потому и эти реальные*

успехи в глазах общества высокой ценности не имели (Б. Кагарлицкий. Тихий юбилей).

Уточнениями могут быть и целые предикативные единицы: *В конце концов, именно после смещения Хрущева началась экономическая реформа, вошедшая в историю под именем “косыгинской” (напомним, что сперва Брежнев правил не единолично, а в составе “триумvirата” – вместе с Косыгиным и Подгорным) (Б. Кагарлицкий. Тихий юбилей)*

Многоточие – прежде всего знак недосказанности, но не только.

Приведу примеры из текста, в котором многоточия употребляются постоянно и в различных функциях – из «*Антоновских яблок*» И. А. Бунина. Прежде всего этот знак соответствует общему ностальгическому тону текста – автор медленно, с удовольствием погружается в воспоминания, гурмански смакует каждую деталь.

Многоточие создает реалистический эффект присутствия, непосредственного наблюдения или переживания: *Долго прислушиваемся и различаем дрожь в земле, дрожь переходит в шум, растет, и вот, как будто уже за самым садом, ускоренно выбивают шумный такт колеса: гроыхая и стуча, несетя поезд... ближе, ближе, все громче и сердитее... И вдруг начинает стихать, гдохнуть, точно уходя в землю...*

В начале фразы или текста этим знаком передается сосредоточенность, медитация: *...Вспоминается мне ранняя погожая осень.*

В середине, как правило, конкретизация: *(...) сохранились некоторые из таких усадеб еще и до сего времени, но в них уже нет жизни... Нет троек, нет верховых “киргизов”, нет гончих и борзых собак, нет дворни и нет самого обладателя всего этого – помещика-охотника, вроде моего покойного шурина Арсения Семеныча – или переход к другой теме, другому мотиву, другой форме повествования и т.д.: “Ядреная антоновка – к веселому году”. Деревенские дела хороши, если антоновка уродилась: значит, и хлеб уродился...*

Вспоминается мне урожайный год – здесь многоточием обозначается переход от общего к конкретному.

Таким образом не только меняется тема, обозначается новый поворот повествования, но и передается смена настроения: *Из такой трепки сад выходил почти совсем обнаженным, засыпанным мокрыми листьями и каким-то притихшим, смирившимся. Но зато как красив он был, когда снова наступала ясная погода, прозрачные и холодные дни начала октября, прощальный праздник осени! Сохранившаяся листва теперь будет висеть на деревьях уже до первых заморозков. Черный сад будет сквозить на холодном бирюзовом небе и покорно ждать зимы, пригреваясь в солнечном блеске. А поля уже резко чернеют пашнями и ярко зеленеют закустившимися озимями... **Пора на охоту!*** Элегический тон сменяется энтузиазмом, а медитация – призывом к действию.

Отмечается переход от одной детали к другой, постепенное погружение в прошлое: *Войдешь в дом и прежде всего услышишь запах яблок, а потом уже другие: старой мебели красного дерева, сушеного липового цвета, который с июня лежит на окнах... Во всех комнатах – в лакейской, в зале, в гостиной – прохладно и сумрачно: это оттого, что дом окружен садом, а верхние стекла окон цветные: синие и лиловые.*

Сигнализируется о паузе перед подытоживанием: *А по бокам этих глаз были крыльца, – два старых больших крыльца с колоннами. На фронте их всегда сидели сытые голуби, между тем как тысячи воробьев дождем пересыпались с крыши на крышу... И уютно чувствовал себя гость в этом гнезде под бирюзовым осенним небом.* Автор создает яркую зарисовку с натуры, затем формулирует эмоциональное отношение к ней.

В конце текста (текстового фрагмента) многоточием подчеркивается более длинная пауза, соответствующая осмыслению сказанного: *И до вечера в саду толпится народ, слышится около шалаша смех и говор, а иногда и топот пляски...–* или обостренному переживанию: *Кукушка выскакивает из часов и насмешливо-грустно*

кукует над тобою в пустом доме. И понемногу в сердце начинает закрадываться сладкая и странная тоска...

4.5. Когезия

Когезия – это система средств, обеспечивающих связность текста (связность называется также когерентностью). Связующими средствами являются лингвистические единицы всех уровней, виды информации, темы, идеи, образы, художественные приемы и т. д.

Они уже рассматривались на уровне сложных предложений и ССЦ. Но как проследить ее в крупных текстах?

Когезию обеспечивают следующие отношения:

– **интеграция** – элементы текста включены в него как в единое целое и соотнесены друг с другом;

– **иерархия** – элементы различаются по степени важности;

– **субординация** – более важные компоненты подчиняют себе менее значимые;

– **слитность/дискретность** – в большинстве текстов возможно четкое членение текста – например, на главы, строфы, ССЦ, высказывания и т. д. (это дискретность); однако бывают целые тексты или фрагменты, которые не членятся – прежде всего пунктуационно (классическое *казнить нельзя помиловать* и т. п.); другое понимание этих категорий: связность/разорванность структуры;

– **кооперация/конкуренция** (другая формулировка: **конвергенция/дивергенция**) – текстовые компоненты (в том числе разных уровней) работают на достижение общего эффекта или, наоборот, вступают в противоречие друг с другом; чаще всего то и другое проявляется одновременно: в частности, антитеза – это и противопоставление, и сопоставление;

– **партитурность** – вытекает из интеграции, иерархии, субординации; это соотношение различных компонентов, общих в родовом, но различающихся в видовом отношении; их обычно связывает родо-видовая семантика: они бывают однородны и

относятся к разным видам (например, глаголы в настоящем и прошедшем времени) или один из них имеет родовое, другой – видовое (подчиненное) значение (например, глагол и деепричастие);

– **проспекция/ретроспекция** – развитие текста может продвигаться к будущему или к прошлому; то и другое объединяется, например, в детективе: проспективно движется рассказ о самом расследовании, в ходе которого всё подробнее восстанавливается всё более и более отдаленное прошлое.

Данные отношения актуальны с позиций стилистики декодирования.

Как же всё это проявляется в реальном тексте?

Текст – слово латинского происхождения со значением «ткань». Сначала мы можем обратить внимание на отдельный «стежок» – слово, оборот, высказывание, художественный образ, прием – в общем, на любую отдельную деталь. За этим «стежком» обнаруживается весьма длинная «нить», которая сплетается с другими, они образуют сложный узор. И, в конце концов, нам откроется то, что называют «тканью повествования».

Возьмем для удобства крылатое выражение из романа *И. А. Ильфа и Е. П. Петрова «Золотой теленок»*: *Нет, это не Рио-де-Жанейро, это гораздо хуже.*

Крылатые слова потому так и называются, что они отрываются от контекста и «улетают» за его пределы. (Между прочим, само это выражение восходит к Гомеру, о чем знают немногие, хотя очень многие употребляют его.)

Итак, вернем крылатое выражение в контекст. Тем более что по своему строению оно того требует. Допустим, мы встречаем это высказывание вообще вне всякого контекста. Сразу же возникают вопросы: что такое *это*? Почему загадочное *это* сравнивается именно с *Рио-де-Жанейро*, а не Буэнос-Айресом или Мельбурном? То есть сама форма фразы указывает на то, что это – часть какого-то текстового целого, без которого невозможно понимание данных слов.

Но какого текста? В «Золотом теленке» это первое упоминание Рио-де-Жанейро. Предшествующий текстовый фрагмент, в котором дается краткое описание городка Арбатова (а это именно он – «не Рио-де-Жанейро») и содержится уничижительная оценка: *Город, видимо, ничем не поразил пешехода в артистической фуражке*, позволяет понять слова «пешехода» почти исчерпывающе: этот убогий (советский) городишко не идет ни в какое сравнение с цивилизованными (заграничными) городами.

Итак, сам афоризм и примыкающий к нему текстовый фрагмент состоят в отношениях интеграции (составляют единое целое), слитности (афоризм непосредственно примыкает к описанию города), субординации (афоризм вытекает из этого описания), партитурности (описание состоит из конкретных деталей, афоризм имеет обобщающий смысл, то есть они соотносятся как вид и род), кооперации (контекст и вывод из него имеют общий смысл).

Но почему всё-таки эталон цивилизованности ассоциируется с Рио-де-Жанейро, а не другим заграничным мегаполисом? Можно, конечно, предположить, что этот урбаноним употребляется условно-аллегорически и на его месте мог быть любой город – например, Париж³⁶⁵, – но такая гипотеза окажется неверной. Как было сказано, этот город здесь упоминается впервые. Но люди, читавшие «Двенадцать стульев», легко ответят на данный вопрос. Эти читатели догадаются, что *пешеход в артистической фуражке* – не кто иной, как Остап Бендер, не дорезанный Воробьяниновым. Тем более что

³⁶⁵ СРАВ.:

– Ну и грязыща! – кротко возмущается пожилой мужичок, с виду командировочный (...)

– Не в Париже! – беззлобно отвечает ему человек с фиолетовым лицом.

И мне совершенно ясно, что «Париж» – последнее географическое название, чудом зацепившееся в его обезвреженных алкоголем мозгах.

– Да уж... – соглашается командировочный (...)

Надо ли объяснять, что ни тот ни другой в Париже никогда не были. Для них это просто звучный символ, таинственное место вроде Беловодья или Шамболы, где люди существуют по иным, замечательным законам.

Ю. Поляков. Парижская любовь Кости Гуманкова
Кстати, Париж фигурирует в «Двенадцати стульях» в связи с Воробьяниновым.

И. А. Ильф и Е. П. Петров во вступлении намекают на такую возможность.

Во вступлении, где упоминается Остап Бендер, ни слова не сказано о Рио-де-Жанейро (более того, вступление не входит в роман непосредственно – это самостоятельный текст). Афоризм *«Нет, это не Рио-де-Жанейро, это гораздо хуже»* в романе и упоминание Бендера во вступлении «От авторов» находятся в отношениях дискретности (то есть они значительно оторваны друг от друга и включаются в разные тексты). Этот же афоризм и слова Бендера о Рио-де-Жанейро из «Двенадцати стульев» – тем более.

Между теми же элементами существуют и ретроспективные отношения, поскольку авторы отсылают читателей в прошлое своего героя.

Однако если бы мы не читали «Двенадцати стульев», мы всё равно правильно поняли бы слова о Рио-де-Жанейро уже из «Золотого тельца», где этот город упоминается многократно: Бендер показывает Балаганову вырезку со статьей о нем из «Малой советской энциклопедии», дает ему глубоко интимную эмоциональную характеристику: *«Рио-де-Жанейро – это хрустальная мечта моего детства»* и т. д. Поскольку эти речевые события происходят значительно позже первого упоминания Рио-де-Жанейро, то здесь проявляются проспективные отношения (но отчасти и ретроспективные – едва заметные экскурсы в прошлое: в детство и в то время, когда Бендер сделал вырезку из энциклопедии).

Здесь заметим, что высказывания о Рио-де-Жанейро в «Золотом тельце» отделены друг от друга (иногда очень большими промежутками), то есть дискретны, однако образуют сквозную линию, проходящую через всё произведение. При этом отношение к Рио-де-Жанейро эволюционирует от восторженной мечты до разочарования (*Тело мое прописано в гостинице “Каир”, а душа манкирует, ей даже в Рио-де-Жанейро не хочется*) и тотального отрицания (*Всё это выдумка, нет никакого Рио-де-Жанейро, и*

Америки нет, и Европы нет, ничего нет), даже с танатологическим оттенком (*Мне один доктор все объяснил, – продолжал Остап, – заграница – это миф о загробной жизни. Кто туда попадает, тот не возвращается*). Понятно, что это изменение отношения к «хрустальной мечте» отражает, конденсирует в себе общий смысл эволюции самого Бендера – это проявление партитурности.

Афоризм о Рио-де-Жанейро повторяется в тексте четырежды: сначала как формулировка общего впечатления об Арбатове, потом в виде комментария к скандальной сцене с участием инженера Талмудовского, затем – как итоговое впечатление от кабинета председателя исполкома (*«А шкафчик-то типа “Гей, славяне”! – подумал посетитель. – Тут много не возьмешь. Нет, это не Рио-де-Жанейро»*) и, наконец, после ссоры с Зосей Синицкой:

– Нежная и удивительная! – пробормотал он. Остап повернул назад, вслед за любимой. Минуты две он несся под черными деревьями. Потом снова остановился, снял капитанскую фуражку и затоптался на месте.

– Нет, это не Рио-де-Жанейро! – сказал он, наконец.

Он сделал еще два колеблющихся шага, опять остановился, нахлобучил фуражку и, уже не рассуждая, помчался на постоянный двор.

Первые три высказывания собраны почти компактно в одной главе, последняя идет с большим отрывом.

Отметим одну закономерность: высказывания становятся всё более и более неуместными: видно, что Бендеру пришлось по вкусу внезапно родившееся выражение, и он стал употреблять его в расширительном смысле – просто как присловье. В первом случае оно относится к маленькому заштатному городку, во втором характеризует городские нравы, в третьем – скромный быт городского начальства (в этом нет ничего плохого, так что фраза выглядит весьма цинично), а в последнем случае вообще становится

загадочной, хотя приблизительно ее смысл понятен: «красивая» романтическая любовь, достойная Рио-де-Жанейро, не состоялась. Далее Бендер добавляет еще одно косвенное пояснение, имеющее отношение к Рио:

– **Карнавал окончился!** – крикнул командор, когда “Антилопа” со стуком проезжала под железнодорожным мостом. – Начинаются суровые будни.

Диаметрально противоположные восприятия Рио-де-Жанейро пребывают в отношениях конкуренции по отношению друг к другу (разочарование в мечте отрицает бывшее восторженное отношение к ней), но в контексте всего романа их связывают отношения кооперации: вместе они выполняют общую функцию – показывают, как изменяется главный герой.

Но вернемся к началу романа, где афоризм о Рио-де-Жанейро употреблен в конкретном смысле – как презрительная реакция на убожество города Арбатова³⁶⁶.

Как ни странно, у Остапа тут же находится «единомышленник» – инженер Талмудовский:

– Вы за это ответите, товарищ Талмудовский! – крикнул длиннополый (*человек в длиннополой толстовке – А. Ф.*), отводя от своего лица инженерский кукиш.

– А я вам говорю, что **на такие условия к вам не поедет ни один приличный специалист**, – ответил Талмудовский, стараясь вернуть кукиш на прежнюю позицию.

– Вы опять про оклад жалованья? Придется поставить вопрос о рвачестве.

– Плевал я на оклад! Я даром буду работать! – кричал инженер, взволнованно описывая кукишем всевозможные кривые. – (...) Вы это крепостное право бросьте. Сами всюду пишут: “Свобода, равенство и братство”, а меня хотят заставить работать **в этой крысиной норе**.

³⁶⁶ Кстати, в его названии угадывается претензия на сравнение с Москвой, да еще с ее элитарным районом.

Тут инженер Талмудовский быстро разжал кукиш и принялся считать по пальцам:

– **Квартира-свинюшник, театра нет, оклад...** Извозчик! Пошел на вокзал!

– (...) Кондрат Иванович! Ведь завод останется без специалистов... Побойтесь бога... Общественность этого не допустит, инженер Талмудовский... (...) Вы – дезертир трудового фронта!

После этого Остап повторяет свои сакраментальные слова.

Приезжий, с **интересом** наблюдавший инцидент, постоял с минуту на опустевшей площади и убежденным тоном сказал:

– **Нет, это не Рио-де-Жанейро.**

Таким образом, устанавливается четкая связь между Бендером и Талмудовским – фактически они разными словами, в разном стиле (Бендер – в ироничном тоне, Талмудовский – грубо и вульгарно) утверждают одно и то же: это не Рио-де-Жанейро.

Сопоставление с бессовестным и безответственным Талмудовским не делает чести «великому комбинатору». Однако оно не вызывает сомнений, оно устойчиво и проявляется по-разному, иногда едва заметно и несколько неожиданно. Так, например, Бендер уже в начале романа признается Балаганову: *«Я хочу отсюда уехать. У меня с советской властью возникли за последний год серьезнейшие разногласия. Она хочет строить социализм, а я не хочу. Мне скучно строить социализм. Теперь вам ясно, для чего мне нужно столько денег?»*. Инженер Талмудовский тоже *не хочет строить социализм* и тоже ездит по всей стране в погоне за деньгами. Конечно, есть и существенные различия: о Рио-де-Жанейро Талмудовский не мечтает, его отношение к деньгам – рваческое, лишенное даже намека на романтику.

Но этим сходство не исчерпывается.

Знаменательно, что пути этих персонажей постоянно пересекаются. В известном смысле они иногда и ведут себя одинаково.

– **Да! Мы герои!** – восклицал Талмудовский (*не проработавший ни одного дня на строительстве Турксиба – А.Ф.*), протягивая вперед стакан с нарзаном. – **Привет нам, строителям Магистралей!** Но каковы условия нашей работы, граждане! Скажу, например, про оклад жалованья. Не спорю, на Магистрале оклад лучше, чем в других местах, но вот культурные удобства! Театра нет! Пустыня! Канализации никакой!.. Нет, я так работать не могу!

– Кто это такой! – спрашивали друг у друга строители. – Вы не знаете?

Между тем Талмудовский уже вытащил из-под стола чемоданы.

– Плевал я на договор! – кричал он, направляясь к выходу. – Что? Подъемные назад? Только судом, только судом!

Нужно совершенно не иметь совести, чтобы произносить такие речи на тему «Мы пахали», «Мы герои», однако это делал и Остап Бендер, причем неоднократно – выдавая себя и «антилоповцев» за героев автопробега, то есть даже циничнее, чем Талмудовский, примазывался к чужой славе, извлекая из этого изрядную материальную выгоду: *Совершенно ясно, что некоторое время мы продержимся впереди автопробега, снимая пенки, сливки и тому подобную сметану с этого высококультурного начинания.*

Смягчающим обстоятельством служит то, что старался он не только для себя, но и для всего экипажа «Антилопы», однако впечатляет и цинизм «великого комбинатора». **Причем это не единичный поступок, а органическая часть его весьма неблагоприятного поведения, суть которого – самозванство и присвоение незаслуженной славы.** Он даже начинает с того, что выдает себя за сына лейтенанта Шмидта³⁶⁷, а заканчивает с

³⁶⁷ Тем самым устанавливается параллель с «Двенадцатью стульями». Бендер как бы отрекается от «папы турецко-подданного». Потом в одной из глав «Золотого тельца» оба «отца» соединяются в абсурдном контексте:

(...) несчастный миллионер схватил ее за руку.

– Я пошутил, – забормотал он, – я трудящийся (...) **Я сын лейтенанта Шмидта!.. Мой папа турецко-подданный.** Верьте мне!..

– Пустите! – шептала девушка.

объявления себя кавалером купленного ордена Золотого Руна (то есть сам себя производит в рыцари). Заметим, что он не дорожит незаработанным почетом и легко отказывается от него, но, опять-таки, цинизм впечатляет.

Более того, эти циничные поступки вполне гармонируют с его искренними убеждениями:

– О! – сказал Остап. – Там внутри есть всё: пальмы, девушки, голубые экспрессы, синее море, белый пароход, мало поношенный смокинг, лакей-японец, собственный бильярд, платиновые зубы, целые носки, обеды на чистом животном масле и, главное, мои маленькие друзья, **слава** и власть, **которую дают деньги**. И он раскрыл перед изумленными антилоповцами пустую папку.

Итак, славу, оказывается, дают деньги. Замечательная мысль.

Отметим, что не только Бендер ведет себя в манере Талмудовского, но и, наоборот, Талмудовский, как будто прочитав «Двенадцать стульев» (что не исключено), действует по «рецептам» Остапа. Бендер намеревался стать брачным аферистом, обирать и бросать женщин – и даже начал реализовывать этот план с мадам Грицацуевой. Талмудовский использует тот же принцип: приезжает на новое место, получает подъемные и дезертирует.

Отметим еще один момент сходства – склонность к эксцентрическим жестам, демонстрацию бескорыстия, которое оказывается фальшивым: – *Плевал я на оклад! Я даром буду работать!* – кричал инженер, взволнованно описывая кукишем всевозможные кривые. Однако он «плюет» не на оклад, а на контракты, которые подписывает. Бендер делает гораздо более эффектный и широкий жест – пытается послать миллион министру финансов, однако вполне позорно отказывается от своего решения.

Бендер попытается также «облагородить» свое отречение, назвав себя «рыцарем, лишенным наследства», то есть Айвенго, но эта уловка встретит презрительный отзыв Зоси Синицкой: «Ну, какой там рыцарь!» (срав. с реакцией другой девушки).

Итак, между Бендером и Талмудовским устанавливается устойчивая связь, имеющая амбивалентный смысл против- и сопоставления. Мелкий авантюрист Талмудовский – пошлый «эпигон» Бендера, лишенный его шарма, способности к рефлексии, романтической настроенности и небезразличия к проблеме смысла жизни. С другой стороны, между ними, на удивление, много общего.

И это не случайно. Это одно из проявлений основной идейной тенденции романа. Если в «Двенадцати стульях» И. А. Ильф и Е. П. Петров создавали образ «обаятельного жулика» (хотя это «обаяние» – низкого сорта), здесь они его развенчивают. Если в первом романе Остап был выше среды бюрократов, нэпманов и маргиналов, то здесь уже трудно говорить о его «превосходстве», даже столь ничтожном. Его можно ставить рядом с одиозными персонажами романа, и мы уже не почувствуем принципиального различия. «Переквалифицировавшись» в управдомы, он, скорее всего, станет таким же Альхеном.

Образ Талмудовского имеет еще один важный смысл. Это один из многочисленных типов, составляющих в романе галерею никчемных скитальцев – от «детей лейтенанта Шмидта» до мифического Агасфера. В этот ряд входит и Бендер. Его рассказ об убийстве Вечного Жида петлюровцами как бы предвосхищает судьбу самого Остапа – его ограбление и избиение на румынской границе.

Есть еще один аспект, связывающий этих двух персонажей. Фамилия *Талмудовский* имеет трагедийно- (то есть сниженно-) религиозную окраску. Эта же семантика актуальна для Остапа, который соотносит себя то с Агасфером (который «*проживал в прекрасном городе Рио-де-Жанейро*» и который пересек румынскую границу), то с Христом: *Мне тридцать три года, – поспешно сказал Остап, – возраст Иисуса Христа. А что я сделал до сих пор? Учения я не создал, учеников разбазарил, мертвого Паниковского не воскресил.*

Этот мотив органично вписывается в библейский пласт, который ощутим в романе (см., например, рассказ Гейнриха о новых Адаме и Еве; смысл этой притчи в неизменности порядка вещей на земле).

Интересно, что новый, то есть деградирующий, Бендер катастрофически теряет даже свое главное преимущество – оригинальность. Он, проявивший столько фантазии в погоне за бриллиантами мадам Петуховой, во втором романе становится удручающе банальным и неизобретательным. В первой же своей аванюре он делает то же, до чего додумались еще 34 мошенника – «дети лейтенанта Шмидта», не говоря уже о сотнях фальшивых родственников других великих революционеров. Деньги у Корейко он вымогает самым примитивным образом. Потом ему недостает фантазии, чтобы их потратить (вспомним, что в «Двенадцати стульях» он адресовал такой же упрек Воробьянинову).

Причину такого переосмысления образа главного героя И. А. Ильф и Е. П. Петров объясняют в начале главы IX:

Чем только не занимаются люди! Параллельно большому миру, в котором живут большие люди и большие вещи, существует маленький мир с маленькими людьми и маленькими вещами.

Для «Двенадцати стульев» эта идея еще не была актуальна или, во всяком случае, пребывала на периферии. Авторы высмеивали «маленький мир» и почти ограничивались этим. Здесь же эта тема становится главной. Остап Бендер – человек «маленького мира».

Вернемся к его знаменитой фразе *Нет, это не Рио-де-Жанейро, это гораздо хуже*. Как было сказано, такая убийственная характеристика следует за беглым описанием городского пейзажа, действительно, весьма непривлекательного. Но не всё однозначно. Есть и в этом городе свои достопримечательности. Председатель исполкома говорит Бендеру: *Церкви у нас замечательные. Тут уже из Главнауки приезжали, собираются реставрировать*. У Бендера

эти «замечательные» памятники архитектуры не вызывают восхищения. Он видит только плохое.

Однако и с вожделенным Рио-де-Жанейро у Бендера связаны весьма своеобразные ассоциации: *мулаты, бухта, экспорт кофе, так сказать, кофейный демпинг, чарльстон под названием “У моей девочки есть одна маленькая штучка” и... (...) полтора миллиона человек, и все поголовно в белых штанах.* «Хрустальная мечта» этого романтика поражает своим мещанским ничтожеством. Трудно сказать, чем *такой* Рио-де-Жанейро «гораздо лучше» Арбатова или Удоева.

В том же вкусе бендеровская страсть к восточной экзотике, связанной с «городком, не уступающим Багдаду»: *плоские кровли, туземные оркестры, ресторанчики, сладкие вина, легендарные девицы и сорок тысяч вертелов с шашлыками.* Бедная советская действительность гораздо богаче, интереснее фантазии «великого комбинатора», а главное – она полна смыслом созидания, недоступным ему.

Симптоматично, что и в Москве Остап не нашел ничего замечательного. Это уже диагноз. Перефразируя Грибоедова, можно сказать, что Москва в этом не виновата. Дело не только в городах, но в человеке, воспринимающем их под определенным углом зрения.

Слова *Нет, это не Рио-де-Жанейро, это гораздо хуже*, таким образом, имеют в романе «долгое эхо». Или, выражаясь филологическим языком, этот мотив получает продолжение и системное развитие.

Кроме того, эти слова приобретают еще один – неожиданный – смысл: нет, это не тот человек, который в «Двенадцати стульях» наивно мечтал о Рио-де-Жанейро: он стал *гораздо хуже*.

«*Гораздо хуже*» – это один из лейтмотивов романа. Вырождается маленький мирок главного героя, деградирует и он сам. В «Двенадцати стульях» еще сохраняется иллюзия, что жулик может

быть обаятельным и «благородным», в духе О'Генри³⁶⁸. В новом романе Бендер проявляет полную нравственную неразборчивость и преступает черту: взяв у Корейко деньги, за которыми стояли *человеческие жертвы* (Корейко спекулировал краденными лекарствами во время тифа, похитил поезд с продовольствием, шедший в голодающее Поволжье), Бендер становится его сообщником и разрушает свою собственную жизнь.

Впрочем, не всё однозначно, и Бендер «Золотого тельца» не только хуже, но в чем-то значительно лучше прежнего. Он впадает в депрессию, начинает размышлять над действительно важными вопросами, испытывает муки совести, ищет смысл жизни, а своему собственному существованию подводит неутешительный итог: жизнь растрачена впустую. Таков самый сильный результат его рефлексии, это не внушает особых надежд на его преобразование.

Итак, мы увидели, каким образом один компонент текста сплетается с другими, в какие сложные отношения с ними вступает, как участвует в смысловом и стилистическом структурировании художественного текста и как за всем этим обозначается текстовая фактура.

Упорядоченность текста зависит от многих дополнительных факторов. Проиллюстрирую их примерами из того же произведения.

1) Как было сказано, в тексте может быть несколько **тем, мотивов, сюжетов**, среди которых выделяются главные и побочные. То же относится и к видам **текстовой информации**. Это было показано выше при анализе мотивов «Золотого тельца». Например, тема Рио-де-Жанейро как идеала связана с мотивом скитальчества и т. д.

2) Особое значение имеет **соотношение явной и скрытой информации**. Например, неявное, но упорное сопоставление образов

³⁶⁸ Хотя это именно иллюзия. Бендер не совершает ни одного благородного поступка. Он подло обходится с ни в чем не повинной мадам Грицацуевой, зато не мешает Альхену по-прежнему обирать беспомощных старух и т. д. Вообще вера в «благородство» мошенников – опаснейшее заблуждение, посеянное искусством.

Остапа Бендера и Талмудовского – как было показано – позволяет лучше понять характер главного героя романа.

3) Из **идеи** вытекает ее **аргументация**. В некоторых текстах эти компоненты четко закреплены композиционно в различных частях. Например: *Великий комбинатор не любил ксендзов. В равной степени он отрицательно относился к раввинам, далай-ламам, попам, муэдзинам, шаманам и прочим служителям культа* (идея – А. Ф.). – *Я сам склонен к обману и шантажу, – говорил он (...) Но я не сопровождаю своих сомнительных действий ни песнопениями, ни ревом органа, ни глупыми заклинаниями на латинском или церковнославянском языке. И вообще я предпочитаю работать без ладана и астральных колокольчиков* (аргументация – А. Ф.).

4) Структура текста (его фрагментов), связи между его компонентами зависят от **актуального членения**. Например: – *Я поеду, – кричал он* (Паниковский – А. Ф.), – *но предупреждаю (Т): если плохо ко мне отнесутся, я конвенцию (Т) нарушу (Р), я перейду границу! (Р)*. Здесь три способа актуального членения. В первом случае рема вводится после глагола *предупреждаю* и пропущенного союза *что* (ремой является вся остальная часть предложения). Во втором – важен порядок ПЕ: после условия (*если плохо ко мне отнесутся*) идет самое важное (*я конвенцию нарушу*). При другом порядке был бы иной смысл: я нарушу конвенцию только при том условии, что ко мне плохо отнесутся. В третьем случае – порядок слов: важно, что Паниковский именно *нарушит* конвенцию, этот смысл подчеркивается постпозицией глагола.

5) В тексте существуют элементы, **субъективно важные для самого автора** (не обязательно имеющие такую же объективную значимость) и выделенные какими-то особыми способами: *Все рассказанное – не выдумка. Выдумать можно было бы и пошлее* (почти объективная часть, дальше авторы начинают «выдумывать» – А. Ф.). *Дайте такому гражданину-аллилуйщику волю, и он даже на мужчин наденет паранджу, а сам с утра*

будет играть на трубе гимны и псалмы, считая, что именно таким образом надо помогать строительству социализма (часть, субъективно важная для авторов – ироническая окраска значительно усиливается – А. Ф.).

б) Тексты могут иметь **жанрово-стилистическую определенность**. В первом случае они строятся по жестким канонам, содержат все обязательные для них компоненты, во втором – нет. Например, «Рассказ господина Гейнриха об Адаме и Еве» из того же «Золотого тельца» – пародия на притчу, в ней встречаются библейские слова и обороты и даже целые словесные блоки: имена героев, *рай, древо познания добра и зла, ангел с огненным мечом, «через известный срок Каин убьет Авеля, Авраам родит Исаака, Исаак родит Иакова, и вообще вся библейская история начнется сначала, и никакой марксизм этому помешать не сможет. Все повторяется. Будет и потоп, будет и Ной с тремя сыновьями, и Хам обидит Ноя, будет и Вавилонская башня, которая никогда не достроится, господа. И так далее. Ничего нового на свете не произойдет* (это уже завуалированный Екклесиаст – А. Ф.). Так что вы напрасно кипятитесь насчет новой жизни». Смысл употребления библеизмов и мораль этой притчи выражены (будущим фашистом) более чем откровенно: не будет никакой новой жизни.

7) В тексте практически всегда важно соотношение **стилистической нейтральности и отмеченности**. Более существенная информация часто передается более яркими стилистическими средствами на нейтральном фоне. По этому поводу см. следующий пункт.

8) То же относится к **рациональным и эмоциональным компонентам**:

В большом городе пешеходы ведут (Р) мученическую (Э) жизнь. Для них ввели некое транспортное (Р) гетто (Э). Им разрешают переходить улицы только на перекрестках, то есть именно в тех местах, где движение сильнее всего (Р) и где волосок,

на котором обычно висит жизнь пешехода, легче всего оборвать (Э). В нашей обширной стране обыкновенный автомобиль, предназначенный, по мысли пешеходов, для мирной перевозки людей и грузов (Р), *принял грозные очертания братоубийственного снаряда* (Э). Он выводит из строя (Р) *целые шеренги* (Э) членов профсоюзов и их семей. Если пешеходу иной раз удастся (Р) *выпорхнуть* (Э) из-под серебряного носа машины – его штрафует милиция за нарушение правил уличного (Р) *катехизиса* (Э).

Рациональные, то есть объективные, компоненты рисуют обычное, «нормальное» положение вещей, а эмоциональные, субъективные, хотя и в иронической форме, побуждают задуматься, что это, в сущности, ненормально.

9) Когда в текстовом фрагменте сосредоточиваются **слова общего семантического поля**, это бывает сигналом важности данной темы.

– Скажите, – спросил нас некий строгий гражданин из числа тех, что признали советскую власть несколько позже Англии и чуть раньше Греции, – скажите, почему вы пишете смешно? Что за смешки в реконструктивный период? Вы что, с ума сошли? (...) – Смеяться грешно? – говорил он. – Да, смеяться нельзя! И улыбаться нельзя! Когда я вижу эту новую жизнь, эти сдвиги, мне не хочется улыбаться, мне хочется молиться!

К общему семантическому полю относятся слова *грешно* и *молиться*, которые произносит «благочестивый» фарисей. Авторы еще разовьют эту тему: назовут его «аллилуйщиком», играющим на трубе *гимны* и *псалмы*. Ее (тему) оттеняет лексический слой, относящийся к человеческим эмоциям: *смешно, смешки, смеяться, улыбаться* – в устах *серьезного* гражданина.

10) Очень большое значение имеет всё, что связано с **глаголами**: видо-временные конструкции, модальная, залоговая семантика. Глагольные формы являются ядром повествовательной

структуры, а изменение их обычно сигнализирует о переходе к новой теме, идее и т. д. – например:

И только в маленьких русских городах пешехода еще уважают и любят. Там он еще является хозяином улиц, беззаботно бродит по мостовой и пересекает ее самым замысловатым образом в любом направлении. Гражданин в фуражке с белым верхом, какую по большей части носят администраторы летних садов и конференсье, несомненно принадлежал к большей и лучшей части человечества. Он двигался по улицам города Арбатова пешком, со снисходительным любопытством озираясь по сторонам. В руке он держал небольшой акушерский саквояж. Город, видимо, ничем не поразил пешехода в артистической фуражке. Он увидел десятка полтора голубых, резедовых и бело-розовых звонниц; бросилось ему в глаза облезлое американское золото церковных куполов.

Настоящее время соответствует лирическому вступлению. Переход к прошедшему соответствует началу самого повествования. Несовершенный вид глаголов в обоих временах устанавливает параллель между типичным поведением пешеходов в маленьких городках и поведением Остапа Бендера. Затем, по мере развития повествования, появляются и формы совершенного вида.

11) Степень важности, актуальности отдельных смысловых блоков нередко соотносится со строением сложных предложений и ССЦ. Можно сказать, какие из их компонентов – самостоятельные, какие – зависимые.

И вообще авторитет пешеходов сильно пошатнулся. Они, давшие миру таких замечательных людей, как Гораций, Бойль, Мариотт, Лобачевский, Гуттенберг и Анатолий Франс, принуждены теперь кривляться самым пошлым образом, чтобы только напомнить о своем существовании. Боже, боже, которого в сущности нет, до чего ты, которого на самом деле-то и нет, довел пешехода!

Три предложения, из которых состоит это ССЦ, связаны бессоюзно, однако характер связи между первым и вторым предложениями – подчинительный: второе проясняет смысл первого (в котором даже употребляется наречие *вообще*, которое подчеркивает его обобщающую семантику), между вторым и третьим – присоединительный. Во втором и третьем предложениях подчинительные связи выражены очень четко.

Но это касается синтаксиса: мы видим, какой компонент зависит от какого. Однако степень самостоятельности главных из них различна. И судить об этом можно даже на уровне формальной синтаксической организации. В третьем предложении главная ПЕ сохраняет свою независимость от придаточных – то есть их можно изъять безо всякого ущерба для целостности высказывания: *Боже, боже, до чего ты довел пешехода!* Но второе предложение без придаточной целевой ПЕ становится бессмысленным: ради чего пешеходы вынуждены кривляться «самым пошлым образом»? Части этого предложения реципрокны, то есть конструктивно и по смыслу необходимы друг для друга.

Что касается семантических отношений между компонентами предложения и ССЦ, то определить, какой из них главный, какой подчиненный – нелегко. В известном смысле это зависит от читателя. В сочетании первого и второго предложений важнее, по-видимому, второе: оно конкретно, ярко стилистически окрашено. (Но кто-то может сказать, что главное – первое предложение, именно из-за того, что в нем содержится общий смысл.)

Во втором предложении более существенна главная часть, но не только потому, что она подробнее и красноречивее второй, но и потому, что в ней содержится *почти весь* смысл высказывания: контраст между величием и достоинством пешеходов, которые движут прогресс, – и жалким поведением, которое этот прогресс им навязывает. Придаточная ПЕ кратка, маловыразительна и имеет сугубо служебное назначение.

В третьем предложении придаточные части, как было сказано, не обязательны. Никакой информации в них не содержится, но почему-то заключенная в них мысль (Бога нет) повторяется дважды. С другой стороны, если мы вчитаемся в эту фразу, то увидим, что нового содержания в ней нет. Это передача эмоционального отношения к тому, что было сказано раньше. Но эмоциональное отношение тоже выражалось в предыдущем тексте (*принуждены теперь кривляться самым пошлым образом*). Того, что сказано в главной ПЕ третьего предложения, можно было и не говорить. Значит, важнее то, что сказано дважды в придаточных. (Это похоже на парафраз евангельских слов *верую, Господи! помоги моему неверию*, но я не настаиваю на такой трактовке.)

Таким образом, синтаксис подвел нас к целостному анализу текста, и мы в очередной раз убедились, что текст – это система и его элементы органически взаимосвязаны.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В начале своей книги я вспомнил слова Бюффона «Стиль – это человек». И теперь, завершая ее, возвращаюсь к этому афоризму, но в специфическом контексте. У глубоко мною уважаемого критика В. С. Бушина в статье о Л. Млечине «Титаник мысли» есть такое саркастическое замечание: *«Как все столбовые долдоны, Млечин любит блеснуть звонким афоризмом, мудрым изречением и т. п. Впрочем, а почему бы и нет? Я и сам не гнушаюсь такими красотоми. Но вот что получается у Млечина: “Человек – это стиль’, – говорят французы”.* Покажи хоть одного, кто говорил бы такую чушь. А знакомый мне француз Бюффон изрек однажды нечто совсем иное: *“Стиль это человек”.* Едва ли наш сочинитель поймёт, в чем здесь разница». Увы, я сам говорю студентам: «Стиль – это человек, но и человек – это стиль» (Бушин, В. Измена : знаем всех поименно! / В. Бушин. – М. : Алгоритм, 2006. – С. 196). Возможно, в устах Л. Млечина, невежество которого блистательно раскрыл и высмеял В. Бушин, это действительно «чушь». Однако в самом по себе инвертировании фразы Бюффона я не нахожу ничего глупого. Может быть, Л. Млечин не понимает, «в чем здесь разница», но я постараюсь объяснить. «Стиль – это человек» означает, что за словом, за текстом нужно видеть человеческую личность. А смысл высказывания «Человек – это стиль» состоит в том, что эта личность целостна. В ней нет по отдельности слов, мыслей, эмоций и поступков. Человек – это стиль: мышления, чувствования, поведения – и всё это воплощено в стиле речи.

Стилистика – дисциплина гетерогенная, то есть изучающая очень разнородный материал, трудно поддающийся обобщению. Чрезвычайно трудно привести к общему знаменателю данные стилистической фонетики, лексикологии, словообразования, морфологии, синтаксиса и лингвистики текста. Поэтому, кстати, в большинстве учебников по стилистике, даже лучших, нет общих выводов (либо они сугубо формальны).

И всё же резюмирую наиболее существенные сквозные темы этого лекционного курса.

1) Стилистическое исследование должно стремиться за пределы лингвистики и даже филологии, прорываться к человеку, стоящему за текстом, к действительности, в которой существует человек (существует – в философском, экзистенциальном смысле, то есть реализует себя, создает свою сущность).

2) Стилистика – не просто обобщение средств языковой выразительности. В ней важнее смысл, тонкие семантические оттенки. Красота мысли существеннее красоты слога.

3) Поэтому в стилистике главенствующую роль играет лингвоэстетический аспект. Лингвоэстетика – это красота мысли и переживания, запечатленная средствами языка.

4) Для функциональной стилистики актуален прежде всего аспект культуры речи, но релевантен и лингвоэстетический (преимущественно для высокого и публицистического стилей).

5) Наряду с семантикой лингвистических единиц разных уровней, для стилистики актуальна семантика отношений между этими единицами. В художественных и публицистических произведениях важно также соотношение анализируемых стилем со стилями других уровней, с текстовым целым.

6) Пожалуй, самое интересное в стилистике и вообще в филологии – наблюдение над живой жизнью и родного языка в целом, и текста, над движением, эволюцией смыслов, игрой семантических оттенков.

7) Этический аспект имеет для стилистики не меньшее значение, чем эстетический и смысловой. При построении курса стилистики, написания монографии нужно отбирать не любые подходящие текстовые иллюстрации, но как можно более интересные, оригинальные, остроумные, изящные. Здесь должно быть как можно меньше формального, случайного, проходного. Стилистика должна воспитывать возвышенные чувства, добрый вкус, любовь к родному языку, уважение к уму и таланту других людей.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Амвросова, С. В. Многоголосое слово в научном тексте / С. В. Амвросова // Вопросы стилистики : межвузовский сборник научных трудов. – Саратов, 1992. – Вып. 24. Текст и его компоненты.
2. Арнольд, И. В. Стилистика современного английского языка. (Стилистика декодирования) / И. В. Арнольд. – М., 1990.
3. Арутюнова, Н. Д. Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры. – М., 1990.
4. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М., 1990.
5. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М., 1986.
6. Белецкий, А. И. Изображение живой и мертвой природы // Избранные труды по истории русской литературы / А. И. Белецкий. – М., 1964.
7. Бельчиков, Ю. А. Стилистика и культура речи / Ю. А. Бельчиков. – М., 1999.
8. Бельчиков, Ю. А. Стилистика и культура речи / Ю. А. Бельчиков. – М., 2002.
9. Береговская, Э. М. Молодежный сленг : формирование и функционирование / Э. М. Береговская // Вопросы языкозн. – 1996. – № 3.
10. Береговская, Э. М. Система синтаксических фигур : к проблеме градации / Э. М. Береговская // Вопросы языкозн. – 2003. – № 3.
11. Богданов, В. В. Иллокутивная функция высказывания и перформативный глагол / В. В. Богданов // Содержательные аспекты предложения и текста. – Калинин, 1983.
12. Бодуэн де Куртенэ, И. А. Избранные труды по общему языкознанию / И. А. Бодуэн де Куртенэ. – М., 1963. – Т. 2.
13. Бозанкет, Б. Эстетическое отношение в его воплощениях / Б. Бозанкет // Современная книга по эстетике. – М., 1957.
14. Бондарко, А. В. Вид русского глагола / А. В. Бондарко. – М., 1971.
15. Брудный, А. А. Психологическая герменевтика / А. А. Брудный. – М., 1998.

16. Булаховский, Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX века / Л. А. Булаховский. – М., 1954.
17. Бурукина, О. А. Гендерный аспект перевода / О. А. Бурукина // Гендер как интрига познания. – М., 2000.
18. Васильев, А. Д. Слово в телеэфире : очерки новейшего словоупотребления в российском телевидении [Электронный ресурс] / А. Д. Васильев. – Красноярск, 2000. – Режим доступа : <http://arctogaia.krasu.ru/laboratory/vasiljev/esseys.shtm>.
19. Вежбицка, А. Сравнение – градация – метафора / А. Вежбицка // Теория метафоры. – М., 1990.
20. Верли, М. Общее литературоведение / М. Верли. – М., 1957.
21. Виноградов, В. В. Из истории изучения поэтики (20-е годы) / В. В. Виноградов // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1975. – Т. 34. – № 3.
22. Виноградов, В. В. Лингвистический анализ поэтического текста : спецкурс по материалам лирики А. С. Пушкина / В. В. Виноградов ; подг. текста и коммент. Н. Л. Васильева // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 2000.
23. Виноградов, В. В. Русская речь, ее изучение и вопросы речевой культуры / В. В. Виноградов // Вопросы языкозн. – 1961. – № 4.
24. Виноградов, В. В. Русский язык / В. В. Виноградов. – М., 1947.
25. Виноградов, В. В. Поэтика русской литературы / В. В. Виноградов. – М., 1976.
26. Виноградов, В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – М., 1963.
27. Винокур, Г. О. О задачах истории языка / Г. О. Винокур // История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях : в 2 ч. / В. А. Звегинцев. – М., 1960. – Ч. 2.
28. Винокур, Т. Г. Первое лицо в драматургии и прозе Булгакова / Т. Г. Винокур // Очерки по стилистике. – М., 1979.
29. Вомперский, В. П. К истории слов стиль и штиль в русском литературном языке второй половины XVII – начала XVIII в. / В. П. Вомперский // Сб. статей к 70-летию акад. В. В. Виноградова. – М. : Наука, 1965.
30. Воротников, Ю. Л. Степени качества в современном русском языке / Ю. Л. Воротников. – М., 1999.

31. Галь, Н. Слово живое и мертвое : от «Маленького принца» до «Корабля дураков» [Электронный ресурс] / Н. Галь. – 5-е изд., доп. – М., 2001. – Режим доступа : [http : //lib.ru](http://lib.ru).
32. Гвоздев, А. Н. Очерки по стилистике русского языка / А. Н. Гвоздев. – М., 1952.
33. Гельгардт, Р. Р. Избранные статьи. Языкознание. Фольклористика / Р. Р. Гельгардт. – Калинин, 1966.
34. Гин, Я. И. проблемы поэтики грамматических категорий / Я. И. Гин. – СПб., 1996.
35. Гиндин, С. И. Риторика и проблемы структуры текста / С. И. Гиндин // Общая риторика / Ж. Дюбуа и др. – М., 1986.
36. Голуб, И. Б. Грамматическая стилистика современного русского языка / И. Б. Голуб. – М., 1989.
37. Голуб, И. Б. Стилистика русского языка / И. Б. Голуб. – М., 2001.
38. Горшков, А. И. Лекции по русской стилистике / А. И. Горшков. – М., 2000.
39. Граудина, Л. К. Культура русской речи : учебник для вузов / Л. К. Граудина, Е. Н. Ширяева. – М., 1998. – 560 с.
40. Гречихин, А. А. Вузовская учебная книга. Типология, стандартизация, компьютеризация / А. А. Гречихин, Ю. Г. Девс. – М., 2000.
41. Гуковский, Г. А. Изучение литературного произведения в школе : методологические очерки о методике [Электронный ресурс] / Г. А. Гуковский. – Режим доступа : http://www.scepsis.ru/library/id_2556.html.
42. Гусев, С. С. Наука и метафора / С. С. Гусев. – Л., 1984.
43. Долин, Ю. Т. «Загадочный» предлог в русском языке / Ю. Т. Долин // Русский язык в школе. – 1998. – № 3.
44. Донецких, Л. И. Реализация эстетических возможностей имен прилагательных в тексте художественных произведений / Л. И. Донецких. – Кишинев, 1980.
45. Дюбуа, Ж. Общая риторика / Ж. Дюбуа и др. – М., 1986.
46. Егорова, Н. В. Лексико-семантические и стилистические особенности современных официально-деловых текстов : дисс. ... канд. филол. наук – 10.02.01. Русский язык / Н. В. Егорова. – Орск, 2009.

47. Ермакова, О. П. Существуют ли в русском языке отрицательные местоимения? / О. П. Ермакова // Известия РАН. – 2010. – № 2. – Т. 69. – Серия литературы и языка.
48. Есперсен, О. Философия грамматики / О. Есперсен. – М., 1958.
49. Еськова, Н. А. Еще раз о мире и міре и «Войне и мире» / Н. А. Еськова // Русская речь. – 2001. – № 2.
50. Ефимов, А. И. Стилистика русского языка / А. И. Ефимов. – М., 1969.
51. Жолковский, А. К. Бродский и инфинитивное письмо [Электронный ресурс] / А. К. Жолковский. – Режим доступа : <http://www.usc.edu/dept/las/sll/alik.htm>.
52. Законодательная техника : научно-практическое пособие / Л. Ф. Апт, Н. А. Власенко, В. Б. Исаков и др. ; под ред. Ю. А. Тихомирова. – М. : Городец, 2000.
53. Зализняк, А. А. Семантика кавычек / А. А. Зализняк // Труды Международного семинара «Диалог'2007» по компьютерной лингвистике и ее приложениям. – М., 2007.
54. Звегинцев, В. А. История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях : в 2 ч. / В. А. Звегинцев. – М., 1964.
55. Золотова, Г. А. Синтаксический словарь : репертуар элементарных единиц русского языка / Г. А. Золотова. – М., 1988.
56. Зубова, Л. В. Аграмматизм архаизма в современной поэзии (реликтовые формы глагола быть) / Л. В. Зубова // Русистика сегодня. – 1996. – № 2.
57. Зубова, Л. В. Лингвистика поэтов постмодернизма : рукопись статьи / Л. В. Зубова. – СПб., 1998.
58. Зубова, Л. В. Словотворчество в поэзии Марины Цветаевой : проблемы окказионального словообразования / Л. В. Зубова. – СПб., 1995.
59. Зубова, Л. В. Язык поэзии Марины Цветаевой / Л. В. Зубова. – СПб., 1999.
60. Ившина, Т. П. Реализация эстетических возможностей наречия в художественном тексте : дисс. ... канд. филол. наук / Т. П. Ившина. – Ижевск, 2002.
61. Каспарова, Г. С. Стратегии речевого поведения автора делового текста / Г. С. Каспарова // Вестник Моск. ун-та. – 2002. – № 4. – Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация.

62. Кирилина, А. В. Гендер : лингвистические проблемы / А. В. Кирилина. – М., 1999.
63. Ковалевская, Е. Г. История русского литературного языка / Е. Г. Ковалевская. – М., 1978.
64. Ковтун, Л. С. О специфике словаря писателя / Л. С. Ковтун // Словоупотребление и стиль М. Горького. – Л., 1968.
65. Кожина, М. Н. Стилистика русского языка / М. Н. Кожина. – М., 1977.
66. Кожин, В. В. Возможна ли структурная поэтика? / В. В. Кожин // Вопросы литературы. – 1965. – № 6.
67. Колосов, П. И. Стилистическая роль обращения / П. И. Колосов // Русский язык в школе. – 1938. – № 1.
68. Колтунова, М. В. Деловое общение : нормы, риторика, этикет : учебное пособие для вузов / М. В. Колтунова. – Изд. 2-е, доп. – М. : Логос, 2005.
69. Косериу, Э. Синхрония, диахрония и история / Э. Косериу // Новое в лингвистике. – М., 1963. – Вып. III.
70. Костомаров, В. Н. Языковой вкус эпохи / В. Н. Костомаров. – М., 1997.
71. Крысин, Л. П. Иноязычное слово в роли эвфемизма / Л. П. Крысин // РЯШ. – 1998. – № 2.
72. Кузнецова, А. Каламбур в газетном тексте [Электронный ресурс] / А. Кузнецова. – Режим доступа : [http : // www.gramota.ru](http://www.gramota.ru).
73. Кузнецова, Н. Н. Метафора как одно из основных средств создания экспрессивности / Н. Н. Кузнецова // Филологические науки. – 2009. – № 1.
74. Культура устной и письменной речи делового человека : справочник. Практикум [Электронный ресурс]. – 4-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2000. – Режим доступа : <http://www.gramma.ru>.
75. Кустова, Г. И. О типах производных значений слов с экспериенциальной семантикой / Г. И. Кустова // Вопросы языкознания. – 2002. – № 2.
76. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М., 1988.
77. Лаптева, О. А. Русский разговорный синтаксис / О. А. Лаптева. – М., 1976.
78. Ларин, Б. А. Эстетика слова и язык писателя / Б. А. Ларин. – Л., 1974.

79. Левин, Ю. И. О семантике местоимений / Ю. И. Левин // Проблемы грамматического моделирования. – М., 1973.
80. Левицкая, Т. Р. Перенесенный эпитет / Т. Р. Левицкая, Л. М. Фитерман // Проблемы перевода. – М., 1976.
81. Липатова, Е. Г. Лингвоэстетические особенности российской публицистики 1990-х гг. : дисс. ... канд. филол. наук. 10.02.01. Русский язык / Е. Г. Липатова. – Орск, 2002.
82. Лосев, А. Ф. Некоторые вопросы из истории учений о стиле / А. Ф. Лосев // Вестн. Моск. ун-та. – 1993. – № 4. – Серия 9. Филология.
83. Лосев, А. Ф. Форма. Стилль. Выражение / А. Ф. Лосев. – М., 1995.
84. Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» : комментарий / Ю. М. Лотман. – Л., 1983.
85. Лотман, Ю. М. Статьи по типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Тарту, 1970.
86. Маковский, М. М. Мифопоэтика письма в индоевропейских языках / М. М. Маковский // Вопросы языкознания. – 1999. – № 5.
87. Марков, В. М. Очерки по истории русского литературного языка первой четверти XIX века [Электронный ресурс] / В. М. Марков. – Режим доступа : <http://kazanlinguist.narod.ru>.
88. Матвеева, Т. В. Точность речи / Т. В. Матвеева // Русский язык и культура речи : энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова и Е. Н. Ширяева. – М., 2003.
89. Милославский, И. Г. Морфологические категории современного русского языка / И. Г. Милославский. – М., 1981.
90. Михайлов, А. В. Языки культуры / А. В. Михайлов. – М., 1997.
91. Морозова, И. А. Активные процессы в сфере наименований лиц женского пола на рубеже XX-XXI вв. / И. А. Морозова // Русский язык в школе. – 2009. – № 1.
92. Москвин, В. П. Стилистика русского языка : приемы и средства выразительной и образной речи (общая классификация) / В. П. Москвин. – Волгоград, 2000.
93. Мыркин, В. Я. Всегда ли языковая норма соотносится с языковой системой? / В. Я. Мыркин // Филологические науки. – 1998. – № 3.

94. Никитина, С. Е. Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов : принципы составления и избранные словарные статьи / С. Е. Никитина, Н. В. Васильева. – М., 1996.
95. Новиков, Л. А. Семантика русского языка / Л. А. Новиков. – М., 1982.
96. Ньюбина, Л. М. Реферат : U. Fix. Stil – ein sprachliches und soziales Phanomen. Beitrage zur Stilistik. Hrsg. von Irmhild Barz, Hannelore Pothe, Gabriele Yos. Berlin : Frank Timme Verlag fur wissenschaftliche Literatur, 2007. 261 S. / Л. М. Ньюбина // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2009. – № 5. – Т. 68.
97. Очерки по лингвистике текста / О. И. Реутова и др. – Пятигорск, 2001.
98. Падучева, Е. В. О семантике синтаксиса : материалы к трансформационной грамматике русского языка / Е. В. Падучева. – М., 2007.
99. Панова, Л. Г. Наречия группы «сразу...немедленно...сию секунду» в нарративном и диалогическом режимах [Электронный ресурс] / Л. Г. Панова. – Режим доступа : <http://www.dialog-21.ru>.
100. Парандовский, Я. Алхимия слова / Я. Парандовский. – М., 1990.
101. Перцов, И. В. К проблеме инварианта грамматического значения / И. В. Перцов // Вопросы языкознания. – 1998. – № 1.
102. Петрова, О. В. Местоимения в системе функционально-семантических классов / О. В. Петрова. – Воронеж, 1989.
103. Пешковский, А. М. Русский синтаксис в научном освещении / А. М. Пешковский. – М., 1938.
104. Пешковский, А. М. Русский синтаксис в научном освещении / А. М. Пешковский. – М., 1956.
105. Пирогова, Н. К. Лингвосоциальная природа орфоэпической нормы русского языка / Н. К. Пирогова // Вестн. Моск. ун-та. – 1991. – № 26. – Вып. 3. – Сер. 9. Филология.
106. Пирогова, Н. К. Н. С. Трубецкой и фонетическая стилистика / Н. К. Пирогова // Вестн. Моск. ун-та. – 1992. – № 27. – Вып.1. – Сер. 9. Филология.
107. Писаренко, Л. В. Лингвостилистическое описание российской публицистики рубежа XX-XXI вв. : дисс. ... канд. филол. н. : 10.02.01. Русский язык / Л. В. Писаренко. – Орск, 2004.

108. Поспелов, Е. М. Историко-топонимический словарь России. Досоветский период / Е. М. Поспелов. – М., 1999.
109. Рабжаева, М. В поисках петербургской идентичности / М. Рабжаева, В. Семенов // Свободная мысль-XXI. – 2002. – № 11.
110. Радугин, А. А. Русский язык и культура речи : учебное пособие для вузов / А. А. Радугин. – М. : Библионика, 2004.
111. Реунова, О. И. Эллипсис как лингвистическое явление / О. И. Реунова. – Пятигорск, 2000.
112. Розенталь, Д. Э. Практическая стилистика русского языка / Д. Э. Розенталь. – М., 1968.
113. Розенталь, Д. Э. Практическая стилистика русского языка / Д. Э. Розенталь. – М., 1974.
114. Русская грамматика / под ред. Ю. Н. Шведовой. – М., 1982. – Т. I.
115. Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест / под ред. Е. А. Земской. – М., 1983.
116. Русский язык и культура речи / под ред. В. И. Максимова. – М., 2000.
117. Русский язык конца XX столетия (1985-1995) / под ред. Е. А. Земской. – М., 2000.
118. Рябцева, Э. Г. К вопросу о смещенном определении и его стилистических функциях / Э. Г. Рябцева // Стиль и контекст. – Л., 1972.
119. Сакулин, П. Н. Филология и культура / П. Н. Сакулин. – М., 1990.
120. Сковородников, А. П. Асиндетон как стилистическая фигура / А. П. Сковородников // Русская речь. – 2004. – № 4.
121. Скребнев, Ю. М. Лингвостилистика в ее отношении к лингвистике текста и лингвопоэтике / Ю. М. Скребнев // Теоретические проблемы стилистики текста. – Казань, 1985.
122. Скребнев, Ю. М. Очерк теории стилистики / Ю. М. Скребнев. – Горький, 1975.
123. Солганик, Г. Я. Стилистика современного русского языка и культура речи / Г. Я. Солганик, Т. С. Дроняева. – М., 2002.
124. Сорокина, Т. С. Функциональные основы теории грамматической синонимии / Т. С. Сорокина // Вопросы языкознания. – 2003. – № 3.

125. Соссюр, Ф. де. Заметки по общей лингвистике / Ф. де Соссюр. – М., 1990.
126. Степанов, Ю. С. Французская стилистика / Ю. С. Степанов. – М., 1965.
127. Стилистика русского языка / под ред. Н. М. Шанского. – Л., 1989.
128. Судзуки, Р. Поле количественности и «параметрические предлоги» в русском языке / Р. Судзуки // Вестник Московского университета. – 2007. – № 5. – Серия 9. Филология.
129. Телия, В. Н. Механизмы экспрессивной окраски языковых единиц / В. Н. Телия // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. – М., 1991.
130. Теория метафоры / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М. : Прогресс, 1990.
131. Тимофеев, Л. И. Основы теории литературы / Л. И. Тимофеев. – М., 1976.
132. Тимофеев-Еропкин, Б. Н. Правильно ли мы говорим? / Б. Н. Тимофеев-Еропкин. – Л., 1961.
133. Томашевский, Б. В. Стилистика и стихосложение / Б. В. Томашевский. – Л., 1959.
134. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М., 1995.
135. Трофимова, Г. Н. Русская речь в Интернете / Г. Н. Трофимова // Русская речь. – 2002. – № 1.
136. Урынсон, Е. В. Союз ХОТЯ сквозь призму семантических примитивов / Е. В. Урынсон // Вопросы языкознания. – 2002. – № 6.
137. Успенский, Б. А. Избранные труды / Б. А. Успенский. – М., 1994. – Т. 2.
138. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб, 2000.
139. Успенский, Б. А. Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении / Б. А. Успенский // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. – № 236. – Труды по знаковым системам. – Тарту, 1969. – № 4.
140. Фещенко, Л. Г. Типология жанров : методический аспект / Л. Г. Фещенко // Матер. XXX Межвуз. научно-метод. конф. преп. и асп. – СПб. : Издательство СПбГУ, 2001. – Вып. 24. : Стилистика. Функциональные разновидности русского языка.

141. Флоря, А. В. Лингвоэстетическое толкование литературного произведения / А. В. Флоря. – Орск : Издательство ОГТИ, 1998.
142. Флоря, А. В. Стилистика : курс лекций / А. В. Флоря. – Орск : Издательство ОГТИ, 1997.
143. Флоря, А. В. Понятие о квазириторике // Итоговая научно-практическая конференция преподавателей и студентов : материалы : в 3 ч / А. В. Флоря, Н. В. Егорова. – Орск : Издательство ОГТИ, 2009. – Ч. 1.
144. Флоря, А. В. Языковые признаки бюрократического жаргона / А. В. Флоря, Н. В. Егорова // Итоговая научно-практическая конференция преподавателей и студентов : материалы в 3 ч. – Орск : Издательство ОГТИ, 2009. – Ч. 1.
145. Формановская, Н. И. Стилистика сложного предложения / Н. И. Формановская. – М., 2007.
146. Фрумкина, Р. М. Вокруг детской речи : методологические размышления / Р. М. Фрумкина // Известия РАН. – 2001. – № 2. – Т. 60. – Серия литературы и языка.
147. Хазагеров, Г. Г. Политическая риторика / Г. Г. Хазагеров. – М. : Никколо М, 2002. – 313 с. – ISBN 5-9014-8804-0.
148. Чичерин, А. В. Очерки по истории русского литературного стиля / А. В. Чичерин. – М., 1977.
149. Чуковский, К. И. Высокое искусство / К. И. Чуковский. – М., 1988.
150. Чуковский, К. И. Сочинения / К. И. Чуковский. – М., 1990. – Т. 1
151. Шведова, Н. Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи / Н. Ю. Шведова. – М., 1960.
152. Шеллинг, Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М., 1966.
153. Шестак, О. В. Социологизация науки и ее отражение в терминологии / О. В. Шестак // Социальные варианты языка – III : Матер. всеросс. науч. конф. 22-23 апреля 2004 г. / отв. ред. О. С. Мышаева. – Н. Новгород : Издательство НГЛУ, 2004.
154. Шейдаева, С. Г. Категория субъективной оценки в русском языке : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / С. Г. Шейдаева. – Н. Новгород, 1998.

155. Шкловский, В. Б. Художественная проза : размышления и разборы / В. Б. Шкловский. – М., 1961.
156. Шпет, Г. Г. Сочинения / Г. Г. Шпет. – М., 1989.
157. Щерба, Л. В. Избранные работы по русскому языку / Л. В. Щерба. – М., 1957.
158. Щерба, Л. В. О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // Языковая система и речевая деятельность / Л. В. Щерба. – Л., 1974.
159. Щукина, И. Н. Сценическая речь в аспекте сценической нормы : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / И. Н. Щукина. – Пермь, 1999.
160. Эпштейн, М. Н. Есть ли будущее у причастий будущего времени? / М. Н. Эпштейн // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия : материалы международной научной конференции (Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Москва, 24-28 мая 2007 г.) / под ред. Н. А. Фатеевой. – М. : Институт русского языка РАН, 2007.
161. Эпштейн, М. Слово как произведение. О жанре однословия [Электронный ресурс] / М. Эпштейн. – Режим доступа : http://www.russ.ru/antolog/intrenet/ds_odnoslovie.htm.
162. Якобсон, Р. О структуре русского глагола // Избранные работы / Р. Якобсон. – М., 1985.
163. Якобсон, Р. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол / Р. Якобсон // Принципы типологического анализа языков различного строя. – М., 1972.
164. Ямпольский, М. Б. Беспмятство как исток. (Читая Хармса) / М. Б. Ямпольский. – М., 1998.
165. Beaujour, M. Rhetoric and literature / M. Beaujour // From metaphysics to rhetoric. – Dordrecht, 1989.
166. Riffaterre, M. Essais de stylistique structural / M. Riffaterre. – P., 1971.

Учебное издание

Александр Владимирович Флоря

Русская стилистика

Курс лекций

Ведущий редактор
Е. В. Кондаева

Старший корректор
Е. А. Феонова

Ведущий инженер
Г. А. Чумак

Подписано в печать 10.06.2011 г.
Формат 60x84 1/16. Усл. печ. 42,3.

**Издательство Орского гуманитарно-технологического института
(филиала) государственного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Оренбургский государственный университет»**

462403, г. Орск Оренбургской обл., пр. Мира, 15 А