

0-769991

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

БАБЕНКО Наталья Григорьевна

**ЯЗЫК РУССКОЙ ПРОЗЫ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА:
ДИНАМИКА ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКОЙ НОРМЫ**

Специальность 10.02.01 – русский язык

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Санкт-Петербург – 2008

Работа выполнена на кафедре общего и русского языкознания
Российского государственного университета имени Иммануила Канта
(Калининград)

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Рогова Кира Анатольевна

доктор филологических наук, профессор
Фатеева Наталья Александровна

доктор педагогических наук, доцент
Кулибина Наталья Владимировна

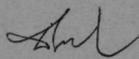
Ведущая организация: Российский университет Дружбы народов

Защита диссертации состоится "5" июня 2008 г. в 16⁰⁰
часов на заседании диссертационного совета Д 212.232.18 по защите
диссертаций на соискание ученой степени доктора наук при Санкт-
Петербургском государственном университете по адресу: 199034,
Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11, факультет филологии и
искусств, ауд. 195.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им.
М.Горького Санкт-Петербургского государственного университета
(199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9).

Автореферат разослан "16" апреля 2008

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук



НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000437328

Д.В. Руднев

Изучение лингвопоэтических норм литературы, в той или иной степени соотносимой с какой-либо культурной парадигмой, естественно связано с основными эстетическими и философскими установками этой парадигмы. В приложении к русской литературе последних трех десятилетий следование высказанному тезису затруднено терминологической невнятицей в определении и употреблении ключевых номинаций *постмодерн / постмодернизм*, которая преодолевается в реферируемой работе следующим образом: в настоящем исследовании анализируются лингвопоэтические нормы русской литературы эпохи *постмодерна*: если *постмодерн* понимается нами широко – как общее наименование современной культурной эпохи, то *постмодернизм* – как наименование чрезвычайно влиятельного, но «частного», идеологически и эстетически достаточно жестко очерченного культурного феномена эпохи постмодерна.

Осмыслению *постмодернизма* посвящена обширная философская, культурологическая, филологическая литература, но до сих пор четко не определено само это понятие. Одни исследователи называют постмодернизм направлением, течением, эстетикой, концепцией, парадигмой, методом, стихией. Другие определяют его как *не* направление, *не* течение, *не* эстетику, *не* концепцию, *не* парадигму, *не* метод, *не* стихию. Следы этой стихии ищут и находят в литературе разных времен и народов («постмодернизм как стихия был всегда» (П. Вайль)), хотя пик ее «разгула», по мнению большинства, приходится на 70–80-е годы XX века. Нечеткой, зачастую условной является и квалификация того или иного писателя как *постмодерниста*, что обусловлено уже отмеченной размытостью самого понятия *постмодернизм*, тем обстоятельством, что демаркация границ между «измами» – *модернизмом / постмодернизмом* и *постмодернизмом / постпостмодернизмом*, включающим бесчисленные и слабо различимые типы творчества, затруднена естественной текучестью, «вязкостью» литературного процесса.

Аналитики по-разному оценивают сегодняшнее состояние постмодернистской литературной парадигмы: В. Курицын считает, что «постмодернизм победил, и теперь ему следует стать немного скромнее и тише», Н.Б. Иванова определяет постмодернизм как «саморазрушающуюся систему», а М.Н. Эпштейн утверждает, что «постмодернизм по-прежнему остается единственной более или менее общепринятой концепцией, как-то определяющей место нашего времени в системе и последовательности исторических времен». По-разному воспринимают современную литературу, не чуждую постмодернистской эстетике, и обычные читатели: одни считают ее отвечающей духу и стилю времени и, соответственно, достойной заинтересованного прочтения, других она возмущает и отвращает как содержением, так и словесными средствами его выражения.

Принимая к сведению вышеизложенное, признаём: значимость постмодернистской эстетики для развития русской литературы последних трех десятилетий нельзя ни отрицать, ни абсолютизировать. Сегодня, когда от бурных споров о постмодернизме (его «зловредных» интенциях, совместимости с русской ментальностью, хронологии рождения – развития – упадка, степени соответствия эстетической теории и художественной практики) филология перешла к обстоя-

тельному многоаспектному исследованию русских литературных плодов эпохи постмодерна, необходимо учитывать следующее: именно в языковой картине совокупного текста большого корпуса произведений, созданных в названный период, отражено сложное взаимодействие как имманентно присущего современной русской художественности, так и привнесенного, заимствованного, что диктует настоятельную необходимость пристального аналитического внимания к языку художественной литературы последних десятилетий, ее лингвопоэтическим нормам. Именно этим определяется актуальность настоящего исследования. Читатель, вступая с книгой в диалог, воспринимает и оценивает ее в соответствии с личным вкусом и опытом. Исключительно «вкусовой» подход рождает исключительно «вкусовые» оценки, что также обостряет необходимость постоянного не столько оценивающего, сколько изучающего внимания к литературе со стороны специалистов различных областей филологического знания. Изучение лингвопоэтики современной словесности (прозы и драматургии) призвано в доступной степени объективировать наше представление о том, что представляет собой литература эпохи постмодерна в ее отношении к поэтическому (= эстетически значимому) языку, русской литературно-языковой традиции (как классической, так и авангардной) и русскому читателю (как массовому, так и элитарному).

Новизна работы предопределена тем, что впервые лингвопоэтическому анализу подвергнут большой массив современных литературных текстов различной авторской, жанровой и тематической принадлежности, что позволило (осуществив «интеридиостилистический» (В.П. Григорьев) подход к материалу) высказать аргументированные суждения об общих и индивидуальных лингвопоэтических нормах прозы эпохи постмодерна. **Впервые** лингвопоэтика современной прозы представлена в ее динамике: в сопоставлении с лингвопоэтикой предшествующих литературных парадигм. **Впервые** в поле зрения лингвопоэтики введены гарнитуры лингвопоэтических приемов и средств, обеспечивающих художественную экспликацию 1) деструкции слова, повествования, чтения; 2) заумного конструирования; 3) отношения к иноязычной экспансии; 4) неомифотворчества и десимволизации; 5) современного языка литературной эротики; 6) обострения смысловой оппозиции «человеческое ↔ звериное»; 7) реинтерпретации чужого текста. **Впервые** сделаны выводы о многоаспектных соответствиях и несоответствиях лингвопоэтических практик современных русских прозаиков основным постулатам эстетики постмодернизма.

Объектом рассмотрения в работе является язык русской художественной литературы (преимущественно прозы) последних трех десятилетий, находящейся в диалогических отношениях с постмодернизмом как наиболее влиятельной и агрессивной культурной парадигмой второй половины XX века.

Предметом исследования – лингвопоэтические нормы современной художественной литературы, обеспечивающие выражение сложных, противоречивых и творчески продуктивных взаимоотношений вышеназванных участников культурного диалога.

Теоретико-методологическая база исследования. Особенность привлекаемого к анализу материала предопределила опору настоящего исследования на теоретические посылки ряда филологических дисциплин: лингвопоэтики, стилистики художественного текста, лингвистики текста, нарратологии, семасиологии,

лексикологии, словообразования, морфологии, синтаксиса. Как особо важные для формирования исследовательского подхода к языку художественной литературы эпохи постмодерна и наиболее разработанные в современной филологии в работе учитываются следующие аспекты: соотношение поэтики и лингвистической поэтики (М.М. Бахтин, М.Б. Гаспаров, В.П. Григорьев, Ю.Н. Жирмунский, А.А. Потебня, Г.Г. Шпет, К. Эрберг); лингвопоэтический анализ художественного текста как основа его филологической интерпретации (С.С. Аверинцев, И.В. Арнольд, Г.И. Богин, В.З. Демьянков, В.А. Лукин, В.Н. Топоров, Л.В. Щерба, И.А. Щирова, З.Я. Тураева); язык художественной литературы как поэтический, т.е. эстетически значимый язык (В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, В.П. Григорьев, Б.А. Ларин, Я. Мукаржовский); специфика художественного (= поэтического) слова (Г.О. Винокур, Я.И. Гин, В.В. Колесов, М.А. Кронгауз, А.А. Потебня); соотношение понятий «художественный текст» и «художественное произведение»; «смысл текста» и «смысл произведения» (Р. Барт, М.М. Бахтин, Ю.Б. Борев, И.Р. Гальперин, К.А. Долинин, М.Я. Дымарский, В. Изер, Е.С. Кубрякова, Ю.М. Лотман, В.П. Руднев); типы текстовой информации, информемы и прагмемы как обобщенные текстовые единицы ее передачи (И.Р. Гальперин, Л.А. Киселева); понятие прагматики (Ю.Д. Апресян, В.Н. Телия), понятие эмотивности, средства и способы ее выражения (Л.Г. Бабенко, Е.М. Вольф, В.И. Шаховский); характеристика участников эстетической коммуникации – автора, текста и читателя (Н.С. Болотнова, В.В. Виноградов, Ж. Женетт, В. Изер, Ю.М. Лотман, Л.А. Новиков, В.В. Одинцов, А.А. Потебня, А.Р. Усманова, М. Фуко, Х.Р. Яусс); художественный текст как объект восприятия (И.В. Арнольд, Г.И. Богин, В. Изер, О.А. Мельничук, Х.Р. Яусс); понятия нормы, канона и эталона (Н.Д. Арутюнова, Г.О. Винокур, Б.М. Гаспаров, Я.И. Гин, В.П. Григорьев, Т.А. Гридина, Б. Гройс, С.В. Ильясова, Л.В. Зубова, В.В. Красных, Б.Ю. Норман, Д.М. Поцепня); понятие окказионального, поэтика сдвига (Ю.Д. Апресян, Г.О. Винокур, О.А. Габинская, Я.И. Гин, В.П. Григорьев, Т.А. Гридина, И.В. Гюббенет, Л.В. Зубова, В.В. Лопатин, Р.Ю. Намитокова, Н.А. Николина, Т.Б. Радбиль, О.Г. Ревзина, Е.Н. Ремчукова, К.А. Рогова, В.З. Санников, Н.А. Фатеева); отношение к традиции и новаторству в различные эпохи развития русской литературы (Б. Гройс, Л.В. Зубова, Б.А. Ларин, Г. Ойцевич, Ю.Н. Тынянов, Р.О. Якобсон).

Цель диссертационной работы – исследование лингвопоэтических норм русской литературы эпохи постмодерна в их диахронической и синхронической динамике. Достижению поставленной цели подчинено решение следующих **задач**:

- выработать исследовательский подход, адекватный материалу и цели исследования;
- выявить доминантные аспекты лингвопоэтики современной литературы, обеспечивающие выражение ее концептуальных смыслов;
- проанализировать диахроническую динамику лингвопоэтических норм: выявить отношение лингвопоэтической практики литературы эпохи постмодерна к русской лингвопоэтической традиции, определить тенденции ее развития;
- охарактеризовать синхроническую динамику лингвопоэтических норм путем сопоставления техники и функций одного и того же приема в произведениях ряда современных авторов;

- разграничить деструктивные и конструктивные лингвопоэтические практики;
- описать лингвопоэтику экспансии иноязычного слова как свидетельства обострения оппозиции «свое ↔ чужое»;
- отследить процесс реализации традиционных и возникновения окказиональных культурных коннотаций в произведениях современного литературного bestiaria;
- выявить лингвопоэтические приемы и средства мифологизации и демифологизации, символизации и десимволизации;
- проанализировать с лингвопоэтических позиций современные литературные практики эротического дискурса;
- исследовать лингвопоэтику ономастикона литературы эпохи постмодерна;
- описать лингвопоэтику реинтерпретации классических произведений.

Теоретическая значимость исследования определяется его вкладом в развитие теории лингвопоэтики, в изучение современных лингвопоэтических норм – общих и индивидуальных – в диахроническом и синхроническом аспектах.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов в университетских лекционных курсах по стилистике художественной литературы, лингвистике текста, в спецкурсах по лингвопоэтике прозы и драматургии. Результаты исследования могут быть также использованы при описании истории языка художественной литературы в аспекте исторической поэтики.

Комплексная методика настоящего исследования сопрягает следующие методы и виды анализа текста и составляющих его разноуровневых единиц: контекстологический и семный виды анализа лексического материала; текстуально-аналитический метод тщательного прочтения (иначе говоря – медленного чтения) художественного произведения, естественно сопрягающийся с имманентным анализом; раздельно-сопоставительный метод, в реализации которого сопоставительный этап описания следует за раздельным; герменевтический метод, позволяющий в доступной степени объективировать толкование произведений.

Лингвопоэтика объясняет КАК, посредством каких языковых средств и приемов эксплицируются смыслы в художественном тексте. КАК с неизбежностью выдвигает ЧТО. В переходе от КАК к ЧТО непременно должны быть учтены затекстовые (фоновые) интерпретанты и данные вертикального контекста, актуализированные в произведении. Объем привлекаемой затекстовой информации определяется как интенцией текста, так и интенцией интерпретатора. По мнению А. Битова, единственный путь к пониманию и описанию феномена «преобразившегося в прозе расхожего слова» – поиск ответов на вопросы КТО? и ЗАЧЕМ? Суммируя всё сказанное, можно утверждать, что, добросовестно анализируя КАК, выясняя ЧТО, учитывая КТО и пытаясь понять ЗАЧЕМ, можно в значительной степени, но без «непростительного оптимизма» (Н.Н. Зубков) и «неосмотрительного азарта» (Б.А. Ларин) объективировать наше представление о лингвопоэтическом и (в конечном счете) концептуально-смысловом спектре русской литературы эпохи постмодерна.

Источники материала. В диссертации в лингвопоэтическом аспекте рассматриваются произведения В. Аксенова, Б. Акунина, А. Битова, С. Болмата, А.

этик – лингвопоэтики *интенсива* и лингвопоэтики *экстенсива*, терминологическое обозначение которых имеет не тематическое, а собственно «техническое» основание.

8. *Лингвопоэтика интенсива* репрезентирована языковыми средствами и приемами лексической и грамматической актуализации, принципами наррации, известными в той или иной степени литературной традиции. Современные авторы *предельно интенсифицировали* их использование. *Лингвопоэтика интенсива* дает новое художественное дыхание тому, что в свое время уже обрело статус эстетической «внутренней нормы» произведения, идиостиля или литературного направления (например, заумное творчество футуристов или нарративная деструкция обэриутов).

9. *Лингвопоэтика экстенсива* представлена совокупностью приемов и способов а) вербализации тематики, табуированной ранее моральными, эстетическими, лингвистическими нормами (это тематика физиологических отклонений, сексуальных извращений, натуралистически изображаемого садизма и пр.); б) реализации лирико-прозаических опытов (опытов преобразования прозы в «прозу»); в) употребления разнотипных иноязычных включений, которые репрезентируют иноязычный «лексический фронт», агрессивно вторгающийся в словесную ткань русскоязычных произведений. *Лингвопоэтика экстенсива* активно осваивает маргинальные (некодифицированные, субстандартные) лексические ресурсы национального языка, а также лексику и фразеологию других языков.

10. На долгую и продуктивную жизнь, по нашему убеждению, могут претендовать созданные и развитые в литературе эпохи постмодерна лингвопоэтические приемы как *деструктивной природы*, так и *конструктивной, созидательной направленности*, поскольку в лингвопоэтике совокупного русского художественного текста были, остаются и будут востребованы способы и средства выражения гармонии и разлада, счастья и горя, добра и зла, прекрасного и безобразного, своего и чужого, без художественного осмысления которых невозможна литература.

11. Среди многообразия лингвопоэтических приемов, реализуемых в современных художественных текстах, выделяются *художественно бесперспективные, тупиковые, исчерпанные*. Эти приемы предполагают валоризацию низкого в его крайнем выражении (мат, экскрементальная и прочая «тошнотенная» лексика). Активная эксплуатация названного лексического материала показала, что валоризация его возможна только в исключительных, единичных случаях, производимый им шоковый эффект быстро угасает, а уникальная экспрессивность «выдыхается».

12. Свойственная русской словесности эпохи постмодерна полная и взыскательная сосредоточенность на поиске и совершенствовании миротворящего означающего позволяет признать литературу трех последних десятилетий «феноменом языка», но не означает отлучения современного художественного слова от национальной стихии, от материальных и духовных начал сегодняшней российской жизни.

Апробация результатов исследования. Основные положения работы были изложены в докладах, прочитанных на ежегодных международных научных конференциях в Российском государственном университете им. И. Канта (Кали-

Боссарт, Ю. Буйды, Д. Быкова, А. Волоса, С. Гандлевского, Е. Гришковца, О. Зайончковского, А. Иванова, А. Кабакова, А. Кима, Н. Кононова, Ю. Кокоско, П. Крусанова, А. Лёвкина, Д. Липскерова, В. Маканина, В. Нарбиковой, Вл. Новикова, В. Пелевина, Л. Петрушевской, В. Попова, Е. Попова, В. Пьецуха, Д. Рубиной, Н. Садур, А. Слаповского, С. Соколова, В. Сорокина, И. Стогова, Т. Толстой, В. Тучкова, Л. Улицкой, М. Шишкина.

Положения, выносимые на защиту:

1. В языке русской литературы эпохи постмодерна воплощены *общие лингвопоэтические нормы* деструкции, заумного конструирования, использования иноязычных включений, порождения культурных неконнотаций, создания и разрушения мифа и символа, современного языка литературной эротики, семантизации литературных онимов, реинтерпретации классических произведений.

2. Лингвопоэтическим нормам русской литературы трех последних десятилетий свойственна *диахроническая динамика*, выражающаяся в том, что лингвопоэтический контакт современного литературного материала с русской классикой представляет собой *творческое усвоение и развитие приема, его художественных функций*, а не механическое заимствование как проявление тотальных постмодернистских цитации / анонимности, иронии, пародийности или «пастишности».

3. Лингвопоэтическим нормам современной прозы и драматургии присуща *синхроническая динамика*, выявляющаяся в формальной и функциональной вариативности порождения и использования одного и того же лингвопоэтического приема в произведениях разных авторов.

4. *Повествовательная и словесная деструкция* (как инструмент деконструкции художественного текста и один из ведущих приемов лингвопоэтики русской литературы эпохи постмодерна) полифункциональна. С одной стороны, деструкция приводит к экспликации свойственных постмодернизму нонселекции, симуляции, трансгрессии, антиавторитарности и многоязычия. С другой стороны, лингвопоэтические нормы деструкции ориентированы на *утверждение* традиционных культурных ценностей через их отрицание, «от противного», что противоречит негативистскому и нигилистическому постулатам эстетики постмодернизма.

5. Современные авторы видят в *языковой игре* лингвопоэтический прием выражения содержательно-концептуальной и содержательно-подтекстной информации, а не самодостаточное, замкнутое в самом себе словесное действие.

6. Лингвопоэтику русской литературы последней четверти XX – начала XXI столетия можно определить как *лингвопоэтику синтеза, сплава идеальной, изысканной нормы и изощренной, принципиально значимой девиантности*, проявляющейся в разнообразных способах и средствах репрезентации сдвига, который, являясь важнейшим конструктивным принципом современного художественного речеведения, актуализирует концептуально значимое.

7. Лингвопоэтика современной русской литературы реализуется посредством *частных «тематических» лингвопоэтик*, ряд которых открыт: лингвопоэтик деструкции, «чужести», брутальности, безумия, банальности, неопределенности, эротики, забывания, аффекта, утопии, антиутопии. Всё многообразие тематических лингвопоэтик может быть объединено «под крышей» двух *металингвопо-*

нинград), в Санкт-Петербургском государственном университете, в Московском государственном университете, в Институте русского языка им. В.В. Виноградова РАН, в Институте языкознания им. В.В. Виноградова РАН, в Латвийском университете, в Варминско-Мазурском университете (Польша), в Поморской педагогической академии (Польша). По теме диссертации опубликовано 49 научных работ, в том числе – учебное пособие «Окказиональное в художественной речи» (1997) и монография «Лингвопоэтика русской литературы эпохи постмодерна» (2007).

Структура диссертации отвечает цели и задачам исследования. Работа включает Введение, девять глав, Заключение, Библиографию (465 наименований) и Список использованных источников (131 наименование). Общий объем диссертации составляет 385 стр.

Основное содержание работы

Во **Введении** обосновываются актуальность и научная новизна работы, определяются объект и предмет, цель и задачи исследования, его теоретико-методологическая база, теоретическая и практическая значимость, излагаются положения, выносимые на защиту, приводятся источники материала и обосновывается методика исследования.

Лингвопоэтика – ключевое понятие терминосистемы настоящего исследования, и обсуждение вопросов о предмете этой отрасли филологического знания, о ее соотношении с эстетикой слова, теорией эстетической коммуникации, филологической интерпретацией художественного текста занимает центральное место в изложении теоретических основ реферируемой диссертации. Согласно классическому тезису Ю.Н. Жирмунского, «поэтика рассматривает литературное произведение как эстетическую систему, обусловленную единством художественного задания, т.е. как систему приемов. <...> Приемы – эстетически значимые факты, определяемые своей художественной телеологией». Но является ли *эстетическая* сторона, *художественная* телеология приема предметом исследования *поэтики*? На этот вопрос филологи отвечают по-разному. Например, по мнению Г.Г. Шпета, «поэтика так же мало решает эстетические проблемы, как и синтаксис, как и логика. Поэтика есть дисциплина техническая». Следуя первой из приведенных точек зрения на предмет и сферу интересов поэтики, заметим, что термин *поэтика* часто используется как родовый по отношению к *поэтике литературоведческой* и *поэтике лингвистической*, т.е. воспринимается как филологическая синкрета. Пограничье двух поэтик как научных дисциплин имеет достаточно большую зону интерференции, чем, очевидно, и объясняются непоследовательное применение термина *лингвопоэтика*, отсутствие термина *литературоведческая поэтика* и расширительное толкование термина *поэтика*. Считая, что в ведении обеих поэтик находится изучение двух сторон художественного текста – и технической, и эстетической, отметим: *лингвопоэтика* как научная дисциплина сосредоточена на исследовании собственно *лингвистической* природы словесного творчества и начинает рассмотрение художественного текста с анализа техники создания его материальной формы. Но в процессе лингвопоэтического анализа разноуровневые языковые средства закономерно рассматриваются как выразители художественной идеи произведения, его эстетики. Таким образом, по нашему мнению, *поэтика* как наука о технике и эстетике словесного творчества включает в себя *литературоведческую поэтику* (ее предмет – литера-

турные роды и жанры, творческие методы, сюжет, фабула, композиция, система образов как экспликанты художественной идеи) и *лингвистическую поэтику* (ее предмет – языковая репрезентация техники и эстетики художественного текста). Общей зоне *литературоведческой* и *лингвистической* поэтик принадлежит изучение повествовательной организации, тропов и стилистических фигур художественного произведения.

Лингвопоэтическое исследование художественного текста закономерно выливается в *филологическую интерпретацию* как «высказанную рефлексию» (Г.И. Богин), поскольку, на наш взгляд, лингвопоэтика призвана исследовать языковую сторону художественного произведения не только с целью выявления и описания некоего характерного для данного литературного произведения набора формальных средств и приемов художественного изображения, но и со сверхзадачей порождения максимально корректной по отношению к объекту рассмотрения (т.е. минимально произвольной) интерпретации как «способа реализации *понимания*» (Е.А. Цурганова). Именно лингвопоэтический анализ придает научное обоснование филологической интерпретации как особому типу знания.

У каждого из трех участников литературной коммуникации – читателя, текста / произведения, автора – свои особые интенции. *Интенции читателя* состоят в декодировании, т.е. прочтении и понимании / интерпретации текста. Каждый читатель обладает своим «горизонтом ожидания» как рецептивным диапазоном: он уже и жестче у *наивного, простодушного, ординарного, рядового, массового читателя*, тогда как более широкими, гибкими, богатыми являются возможности восприятия у *искушенного, пронизательного, идеального, образцового, абсолютного, критического, властного, когерентного, компетентного, аристократического, сверх- или архичитателя*.

Провозглашаемое теоретиками постмодернизма освобождение от насилия стереотипа, от мертвящего автоматизма восприятия оказывается чревато новым насилием над читателем – жертвой садистских речевых практик писателей строго постмодернистской ориентации. Тоталитарная природа любого текста проявляется в естественной для него установке быть так или иначе воспринятым. Акт восприятия текста в известном смысле есть акт принуждения читателя к совершению необходимых операций по расшифровке текстовой информации, ее интерпретации, акт насилия воспринимаемого над воспринимающим. Читатель, вошедший в эстетический резонанс с художественным текстом, следует текстовому императиву, не возмущаясь его жесткостью, зачастую вообще не замечая диктата текста, и, более того, переживает власть текста как эстетическое наслаждение. Читатель, эстетически дистанцирующийся от воспринимаемого художественного текста, сопротивляется его воздействию, бунтует против того, что шокирует его литературный вкус, противоречит его поведенческим установкам. Крайняя форма такого бунта – отказ от чтения. Куда чаще неприятие эстетики художественного произведения выражается в критически-скептическом к нему отношении, сохраняющем свою актуальность до тех пор, пока кажущееся неприемлемым, антихудожественным не будет подвергнуто эстетической переоценке и не получит статус новой эстетической нормы или не будет предано забвению как отвергнутое культурой.

Интенции текста, во-первых, состоят в создании своего читателя. Вторых, текст предотвращает своими текстовыми стратегиями разрастание «раковой опухоли интерпретации» (У. Эко), ограничивает интерпретационное поле, ориентируя читателя в поиске «некоего инварианта» (Н.С. Болотнова), «инвариантного ядра» (А.И. Домашнев) смысла текста. Мы солидарны с мнением Н.С. Болотновой о том, что «на уровне целого текста можно говорить о его *регулятивной функции и способах регулятивности*, т.е. есть *приемах* организации текстовых микроструктур с учетом общей коммуникативной стратегии текста». Этот тезис звучит особенно актуально в приложении к современному этапу культурного процесса, для которого характерен, по выражению Ж. Бодрийера, «экстаз коммуникации».

Интенции автора. Вопрос о выражении авторских намерений так или иначе соотносится с вопросом об *образе автора* как «индивидуальной словесно-речевой структуре, пронизывающей строй художественного произведения и определяющей взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов» (В.В. Виноградов). «Смерть автора» как элиминация авторского творческого начала, пропитывающего все элементы, уровни художественного произведения, – одна из основополагающих установок философии постмодернизма. Скриптор, заместивший автора в системе понятий постструктуралистской теории, определяется как не творец, не субъект творчества, а лишь обезличенный переписчик созданного ранее. Даже не содержательно-формальный анализ современной русской прозы, а «нефилологическое», но вдумчивое прочтение ее заставляет отвергнуть тезис о «смерти автора» как неподтвержденный литературной практикой. Присвоение художественному тексту автора как признание его отцовства – неизбежный «законный акт», обусловленный неотменяемостью того, что «авторский угол зрения, авторский взгляд, авторское отношение действительно пронизывают и скрепляют всё произведение и объясняют место, роль, функцию каждого элемента словесно-художественного произведения» (В.В. Одинцов). При этом «жизнь автора» (в противовес его «смерти») абсолютно не противоречит интертекстуальности и множественности провоцируемых художественным произведением читательских интерпретаций.

В главе I «*Деконструкция художественного текста. Повествовательная и словесная деструкция*» деконструкция (ведущая категория постмодернистской эстетики, не получившая до сих пор четкого и общепринятого определения) понимается нами как *процесс и результат формирования текстовой картины мира, нетрадиционно, неканонично и принципиально неоднозначно преломляющей языковую картину мира*. В главе исследуется *деструкция слова и повествования*, т.е. *нарочитая ломка традиционных способов словесно-повествовательной организации художественного текста, выступающая в лингвопоэтике литературы эпохи постмодерна в качестве основного инструмента деконструкции текста*. Лингвопоэтика деструкции, реализуясь в многообразных инновациях, обеспечивает разрушение стереотипов словесного выражения и восприятия и тем самым способствует деконструкции. Материалом для анализа лингвопоэтической нормы деструкции послужили произведения Ю. Буйды, С. Гандлевского, Ю. Кокоско, В. Пелевина, Л. Петрушевской, Н. Садур, А. Слаповского, С. Соколова, В. Сорокина, Т. Толстой, М. Шишкина.

В п. 1.1. «Деструкция как инструмент деконструкции. Рецептивные последствия деструкции» деструкция повествования характеризуется как процесс, деавтоматизирующий чтение, трансформирующий его традиционную технику. Современные авторы, придерживающиеся деструктивной речевой стратегии, обманывают эстетические ожидания читателя, подрывают уверенность реципиента в его языковой, литературной и житейской компетенции, провоцируют раздражение зонами смысловой неопределенности, нередко вызывают возмущение этически запрещенными средствами и приемами повествования. Как показал анализ, нарративная деструкция, детерминирующая очевидное преобладание паратаксиса над гипотаксисом, достигается: 1) мозаичностью и многоязычием повествования (выразительный пример – роман Сорокина «Голубое сало», состоящий из восемнадцати субтекстов); 2) включением в текстовое пространство «чужих» микротекстов в виде неатрибутированных и трансформированных цитат (в романах Толстой «Кыс», Шишкина «Венерин волос», Соколова «Школа для дураков», пьесах Садур «Памяти Печорина» и Акунина «Чайка»); 3) деформацией вопросно-ответной организации текстов (в романах Шишкина «Венерин волос», Соколова «Школа для дураков»); 4) модальной, временной и пространственной разнородностью перемежающихся в причудливом ритме нарративных пластов (в романе Садур «Немец» и вышеназванных произведениях Шишкина и Соколова).

Применение перечисленных приемов повествовательной деструкции неизбежно дробит читательское восприятие. В противовес деструктивному повествовательному принципу, эксплицирующему трагическую разорванность ткани бытия, в названных художественных текстах тем или иным способом обеспечивается эффект текущего взаимоналожения и финального слияния разных повествовательных течений. Например, названный гармонизирующий эффект достигается в романе Садур «Немец» актуализацией заявленного в эпиграфе мотива непрерывного движения – физического и духовного – как организующей силы бытия; в романе Шишкина «Венерин волос» – разворачиванием флористической метафоры, опоясывающей роман (вынесенная в заглавие произведения и организующая его финал, она служит противовесом нарративной хаотичности произведения, способствует рождению из хаоса начал порядка и гармонии – любви, веры, жизни); в романе Соколова «Школа для дураков» – созданием модели гармоничного «всемира», порожденного болезненным и обостренно творческим сознанием персонажа-повествователя.

Помимо деструкции, достигаемой нарочитой дискретностью повествования, для современной литературы характерна и деструктивность иного рода: например, свойственные произведениям Кokoшко густота, плотность метафорики, вязкость повествования не о событиях, не о характерах, а об образах переживания, ощущения, мировидения субъекта речи также порождают аномальную деструктивность речеведения. Привлеченный «засасывающей» красотой вычурного текста, читатель оказывается неспособным к порождению внятной интерпретации прочитанного, что, можно предположить, отвечает авторскому намерению создать т.н. «текст-наслаждение», который вызывает у реципиента «чувство потерянности... кризис в его отношениях с языком» (Р. Барт). Языковая игра, проявляющаяся в произведениях Кokoшко в орфографических, пунктуационных, графических, словообразовательных, синтаксических девиациях, является одним

из главных способов замедления сюжетного действия: разнотипные аномалии нивелируются на образный стержень текста, теснят и «перебивают» одна другую, вынуждая читателя с немалым креативным усилием удерживать до предела истонченную нить линейного разворачивания текста.

Напротив, эффект ускорения сюжетного развития при создании «текстонаслаждения» длиной в одно предложение с 266 предикативными единицами достигнут в мнемоническом рассказе Пелевина «Водонапорная башня», демонстрирующем абсолютную степень монолитности текста, синтагматичности современной художественной прозы, безусловную творческую продуктивность беспрецедентного сдвига «нормы текстовости» (М.Я. Дымарский) и таким образом – возможность торжества гипотаксиса.

В п. 1.2. «Лингвопоэтика насилия над читателем» показано, что деструкция повествования имеет своим рецептивным последствием частичную или полную *деструкцию чтения* в его техническом (читатель не в состоянии продолжать чтение, так как текст становится просто нечитаемым) и психофизическом (читатель прерывает чтение из-за возникающих под воздействием текста морального отторжения и физического недомогания) аспектах. Отторгающий читателя эффект достигается такими лингвопоэтическими приемами, как тотальное клиширование речи, прогрессирующая примитивизация речи, использование «садологии» (= разложения слов) (М.Н. Эпштейн) в качестве инструмента сюжетного слома, эксплуатация шоковой поэтики мата, использование экскрементальной лексики, массивное употребление лексических окказионализмов. Выявленные лингвопоэтические приемы деструкции повествования и чтения в значительной степени обеспечивают «свободную игру структуры» (Ж. Деррида), иначе говоря – деконструкцию текста.

В п. 1.3. «Приемы словесной деструкции и их функции в художественном тексте» рассматривается лингвопоэтический прием *словесной деструкции*, продуктом которой является *словесный деструкт*, определяемый нами как *предельно остранный деструкцией слова (слов) компонент текста, воспринимаемый на фоне текстового массива разумного языка, в активном взаимодействии с ним и функционирующий в качестве действенного средства создания словесного образа*. Деструкты отличаются локальной реализацией в пределах монологических или диалогических фрагментов художественных текстов и призваны эксплицировать: 1) ту или иную стадию «расчеловечивания» (в романах Сорокина «Норма» и Петрушевской «Номер один, или В садах других возможностей»), повести Слаповского «Закодированный, или Восемь глав»); 2) болезненность, измененность сознания персонажа (в рассказе Толстой «Ночь», романе Пелевина «Generation 'П'»); 3) коммуникативную разобщенность героев (в романе Слаповского «Адаптатор»); 4) отрицательную оценку персонажа (в романе Сорокина «Голубое сало»); 5) индивидуально-авторский концепт (в рассказе Пелевина «Ухряб»); 6) аффективность состояния героя (в рассказе Буйды «Чудо о чудовище» и в романе Гандлевского «<НРЗБ>»). Например, в романе Гандлевского герой, потрясенный известием о смерти любимой, пытается отринуть, отменить смерть дорогого существа непрерывным, «слитным» повтором-проговариванием и провоцируемым этим повтором сдвинутым членением страшного слова *умерла: Умерла-умерла-умерла, – до одури повторяй шесть звонких звуков*,

пока слово не запомнит своего собственного безапелляционного смысла, как сошедший с карусели не узнает привычной местности из-за головокружения. Мерлау-эргаум-лаумер-аумерл – нет, все-таки умерла (73).

Спасительное обесмысливание глагола смерти не приносит герою облегчения, из асемантических образований вновь собирается слово *умерла* в его трагически прямом значении.

П. 1.4. «Деструктивная репрезентация культурного концепта “норма” в современной прозе» посвящен анализу того, как во многих произведениях современной русской литературы, непосредственно ориентированных на осмысление *нормативной* картины мира, *нормы* как таковой, понятие *нормы* подвергается пристрастному анализу и достаточно часто – деструкции, призванной дискредитировать *норму* демонстрацией ее ущербности, размытости, смысловой опустошенности, т.е. утраты ее идеальной и регламентирующей природы. Литературная дискредитация *нормы* есть также свидетельство как отречения художника-творца от серой усредненности – «теневого» спутницы *нормы*, так и апофатического утверждения *нормы-абсолюта*.

Таким образом, деструкция, неизбежно ослабляя внутритекстовые связи, затрудняет восприятие, но не разрушает художественный текст, а способствует рождению особой художественности.

Глава II «Заумное конструирование и его функции в прозаическом художественном тексте» посвящена анализу лингвопоэтической нормы заумного конструирования. *Заумные конструкторы* являются новообразованиями, контрастными деструктам по происхождению и назначению. Если деструкция – процесс «руинирования» речи, деформации ее фонетических, лексических, морфологических и синтаксических характеристик, то порождение зауми – процесс *конструирования* сугубо *окказиональных лексических единиц из звуков / букв разумного языка*. Современных прозаиков привлекают художественная продуктивность, действенность контраста нормативного и аномального, «миросознающего» и «миротворящего», создаваемые контактным употреблением слов разумного и заумного языков. Сегодняшнее обращение литераторов к заумному языку обусловлено еще и тем, что именно заумь, по убеждению художников слова, способна вывести и автора, и читателя «за удручающе узкие пределы собственного опыта – за границу отмеренного обстоятельствами места и времени» (М. Айзенберг). Материал этой главы призван показать, как элементы заумного языка, свойственного, прежде всего, авангардной поэзии, находят свое применение в прозе Ю. Буйды, Д. Быкова, А. Иванова, В. Маканина, Л. Петрушевской, Д. Рубиной, Н. Садур, С. Соколова, В. Сорокина.

В п. 2.1. «Преобразование разумного языка в заумный как лингвопоэтический прием» рассматриваются *словесные деструкты* особого рода, а именно – наделенные *конструктивной функцией* создания гармоничного словесного образа. Например, в романе Соколова «Школа для дураков» душевное нездоровье главного персонажа не единожды выражается на первый взгляд деструктивной деформацией канонического слова, но из словесных руин тут же созидается индивидуально-авторское уникальное по семантической емкости образование, т.е. *деструкт* преобразуется в *заумный конструктор*: *Я хотел узнать, как идут дела у вас*

на почве, то есть нет, на почте, на почтамте почтмите почтите почуле почти что ... почему бы вам не утолить наши почули?

Оттолкнувшись от созвучности словоформ *почве / почте* и разрушив узловые слова, субъект речи реактивно порождает синкретичное существительное *почули*, в котором синтезированы *чувство, чувственность, почуять, чаять* – всё то, что эротически тревожит фантазию подростка. «*Не поправляй меня, я не ошибся*» – эти слова героя справедливы в том смысле, что они узаконивают полноценность и плодотворность бесчисленных творческих ходов его мысли.

Подобные примеры словесных деструктов, функционирующих в контексте употребления в качестве заумных образований, используются также Буйдой (в романе «Город палачей», рассказе «Чудо о Буянихе»).

В п. 2.2. «*Возможные языки как продукт заумного конструирования*» рассматриваются литературные квазизязыки – профессиональные, футуристические, сказочные, магические, территориальные, которые komponуются как из асемантической заумной лексики, так и из канонических слов (преимущественно агнонимов), поставленных в особые, в той или иной степени десемантизирующие их условия функционирования. Назовем некоторые из возможных литературных языков. Сорокин в романе «Норма» включает асемантические квазислова – слова «с отрицательной внутренней формой» (Р.О. Якобсон) – в осмысленный контекст в качестве аксиологических средств, эксплицирующих кастовое пустозвонство сотрудников толстого литературного журнала (заметь, что среди осмысленных слов возможного языка редакционных работников встречается ключевое для этого фрагмента прилагательное *пустопорожний*): *Григорий Кузьмич неторопливо заговорил: – Я хотел оанрк ыпау цыау гаарн по пвеаеу рассказ. <...> Это арнв уаеак зфогн не должно арвеп пустопорожний. <...> Мы не в праве лвош уциш зциуш овгок оанр рмити завоеваний...*

Грамматикализованная заумь лингвистических сказок Петрушевой представляет собой вероятностный «сказочный» язык. «Пуськи бятые» и пятнадцать более поздних текстов – продукт литературной разработки в полной мере грамматикализованной (в морфологическом, словообразовательном и синтаксическом аспектах) квазиречи, классический образец которой в свое время создал Л.В. Щерба: – *А Щерба, – бирит Калуша, – огдысь-егдысь нацирикал: «Глокая куздра кудланула бокра и курдячит бокренка». Йоу: куздра кузявая? А, калушаточки?*

– *Ни, – бирят калушата. – Куздра некузявая...*

В новых литературных сказках Петрушевой удалось продлить и эксперимент Л.В. Щербы по актуализации грамматической семантики при элиминации семантики лексической, и собственный эксперимент по окказиональной образной семантизации заумных конструкторов. В тексте без единого знаменательного канонического слова создается особое семантическое пространство, провоцирующее поиск реципиентом «прототипического фона» (Б.М. Гаспаров).

В романе Буйды «Город Палачей» эффект некоторого сдвига, *частичного* преобразования канонических слов в заумные и тем самым создание некоего особого языка достигаются без какой-либо деформации словесного материала. Музыка фонетики необычных, непонятных большинству носителей русского языка специальных слов – корабельных терминов, их ритм создают в приведенном фрагменте текста особый эффект завораживающего, врачующего иноговорения: *Бом-кливоер, – талдычил я. – Кливоер. Фор-стенъга-стаксель. Фор-бом-брамсель.*

Фор-брамсель. Фор-марсель. Фок. Грот-бом-брам-стаксель. Грот-брам-стаксель. Грот-стенгги-стаксель. Грот-трюмсель.

Описательно-иллюстративный монолог героя ситуативно обретает статус заклинания, которое эксплицирует «продуцирующую магию» (Р. Фирт) – магию созидания и любви.

В романе Иванова «Золото бунта, или Вниз по реке теснин», чрезвычайно экспрессивно повествуя о суровом, жестоком и притягательном своей природной мощью и красотой мире (описываемые события происходят на Урале, на реке Чусовой, в конце XVIII века), эффект «полузаумного» остраннения речеведения достигается массивным употреблением редких слов – профессионализмов местных сплавщиков и бурлаков: *отурилась, потеси, голбец, кокора, межень, чегени, ляло, кирень, озды, мурья, сплотка, крыжса, чеглоки, китун, кницы, гибаль, райно, накурки*. И еще множество таких же колоритных, но семантически невятных для современного читателя слов создают метатекстовые коннотации непонятности и экзотичности. Например, вот как описывается крушение барки на реке Чусовой: *Лопнули перебитые пополам черные от смолы доски порубня на огибке. <...> Люди, видно, цеплялись за пыжи и огнива, за кровлю, за стойки коня – потому их и не смыло. Уцелели все – и бурлаки, и подгубицики, и водоливы.*

Помимо таинственных *порубня, огибка (огибки?), подгубицика* и *водолива*, семантическую размытость фразы усугубляют *пыжи, огнива, кровля, конь*. Эти слова употреблены в приведенном контексте в специфическом, иных, нежели в современном узусе, значениях. Подобных примеров можно привести множество: неизвестные читателю значения имеют в романе такие слова, как *кочетки* (не молодые петухи), *конь* (не лошадь), *боец* (не воин), *межеумок* (не дурачок), *баран* (не пара овце) и др. Плотность употребления подобных словесных «экзотов» велика, а функция очевидна: они создают уникальный, удивляющий своей новизной возможный мир, моделируют особый – полутайный – язык этого вымышленного мира. Для читателей романа Иванова открыты два пути восприятия, два способа чтения: один предполагает сознательное допущение полупонятности читаемого, когда реципиент отдается словесным чарам диковинного мира литературной фантазии, не посягая на тайну непонятных слов и закрепляясь в естественной для него позиции «чужого»; второй предусматривает возбуждение познавательной активности читателя, его стремления узнать (вычитать, «вычислить») по контексту ближайшего окружения, по совокупности контекстов всех употреблений, по словарным источникам) значение таинственных слов и тем самым попытаться войти «своим» в мир произведения. Обращение к «Толковому словарю живого великорусского языка» В.И. Даля позволяет прояснить значение большинства содержащихся в романе диалектизмов-профессионализмов.

В п. 2.3. «*Функционирование поэтической и детской зауми в прозаическом произведении*» на материале рассказов Буйды («На живодерне») и Садур («Что-то откроется») описывается, как заумный субтекст функционирует в качестве доминантного текстообразующего компонента. Герой рассказа Буйды – святой в миру – заучил и принял как руководство к действию инструкцию о служебных обязанностях сторожа живодерни: *«Те не питто 76 фаллос коттаю анно 321 лютелля старз номо эт коттаю сола коль амиле 90 тристия уллла аlossa и са не тор края 55 у эстер те фил куннилингус с аннобох опали 43 – 67 мув афалли...»*

Этот «мерцательно» заумный текст в тексте подается в рассказе в трех версиях: как сугубо игровой (шуточная бессмыслица в первичном восприятии героя), как деструктивный язык живодерни и как заумный язык всечеловеческой любовной коммуникации, поскольку именно из бесчеловечного языка инструкции, из зловещих деструктов герой созидает, творит язык любви: переставляет слова, разбивая их вредоносную сочетаемость и моделируя тем самым новый контекст, выбрасывает цифры, ассоциативно связанные со страшной статистикой живодерни, нащупывает ритм, находит рифму – создает язык высокой любовной лирики.

П. 2.4. «Ословление буквы как текстообразующий прием» содержит описание лингвопоэтического приема ословления буквы. Образ буквы и стоящего за ней звука функционирует в современной литературе в качестве уникального средства организации семантической композиции произведения. «Буквитальность» (Е. Шварц) – художественная энергия буквы – может реализоваться только в связке «буква – слово – текст», что и показано в параграфе на примере произведений Маканина (повесть «Буква А»), Буйды (рассказ «...й этаж»), Садур (роман «Сад»), Быкова (роман-опера «Орфография»). В романе Быкова журналист *Ять*, мечущийся в тифозном бреду, прощается с буквами азбуки, начиная, естественно, с «А». Как известно, осознание изначальной «текстовости» сакральной русской азбуки утрачивалось постепенно. Десакрализация алфавита произошла, по мнению Ю.С. Степанова, еще в XII веке, когда алфавит уже не воспринимался как текст. Герой Быкова будто восстанавливает текстовую природу русской азбуки, но с другим – профанирующим, деструктивным по сути намерением. Он соотносит обозначаемый буквой звук с междометным воплем ужаса при рождении и на пороге смерти, а звучание имени буквы – с образом змеи (может быть, искушающей знанием?): *Прощай, аз, я никогда не любил тебя. Я никогда не любил тебя уже за то, что с тебя всё начинается: аааа! – вот первый звук, с которым мы приходим сюда, крик боли, крик протеста, которому всё равно никто не поверит. <...> Этот же крик, обезумев от страха, издает... со скалы – крик последнего напоминания «Аз есмь». <...> Я слышал в тебе нечто ползучее, змеиное, что-то с раздвоенным жалом, с затаенной, звенящей злобой в полузакрытых изумрудных глазах: азз...*

Таким образом, современными русскими прозаиками воспринята и развита классическая лингвопоэтическая норма заумного конструирования и использования заумных образований в качестве актуализированных носителей текстовой информации. Заумь является в современной прозе не самоценным продуктом языковой игры, а полифункциональным лексическим средством, эксплицирующим поэтическое (= художественное) мышление как принципиально алогичное, внерациональное.

В главе III «Лингвопоэтика иноязычного слова» выявляются лингвопоэтические приемы введения иноязычных интекстов в лексическую структуру произведения и функции этих приемов. Высокая частота употребления элементов иностранных языков в русскоязычных художественных текстах напрямую связана с обострением проблемы национальной идентичности и смысловой оппозиции «свое ↔ чужое». Лингвопоэтически маркированным является употребление лексики других языков на первых этапах освоения иноязычного слова: во-первых, при употреблении иноязычного слова в его исконной форме, в виде т.н. *иноязычных вкраплений*; во-вторых, при приспособлении его к системе заимствующего

языка посредством транслитерации или транскрипции (Л.П. Крысин). В задачу этой главы входит также выяснение того, какие концептуальные смыслы актуализируют разнообразные иноязычные элементы в произведениях В. Аксенова, А. Битова, Ю. Буйды, А. Кабакова, А. Левкина, Вл. Новикова, В. Пелевина, Е. Попова, Д. Рубиной, В. Сорокина, Т. Толстой.

П. 3.1. «*Функции иноязычных вкраплений в произведениях классической и современной русской литературы*» содержит информацию о функциональном развитии ранее известных и создании новых приемов, обогативших классическую поэтику иноязычных вкраплений и состоящих в 1) приписывании иноязычным словам неких магических функций (в рассказах Толстой «Свидание с птицей» и Буйды «О, Семерка!»); 2) выражении интерференции двух миров – России и Запада – в сценарии (=стереотипной ситуации) «русские в Европе» (в романе Попова «Мастер Хаос», очерке Битова «Несколько слов о народной жизни»); 3) передаче драматизма сценария «Европа в России» как варианта проявления оппозиции «свое ↔ чужое» (в произведениях Левкина – рассказе «Тут, где плющит и колбасит» и романе «Мозгва»); 4) экспликации концептуально важной связи русского человека и импортной вещи (в романе Кабакова «Всё поправимо», рассказе Аксенова «Три шинели и нос»); 5) комплиментарной презентации иноязычного слова или выражения, имеющей целью укрепление и обогащение кросс-культурных связей (в «Романе с языком» Новикова); 6) демонстрации «языкового интернационала» (в романе Рубиной «На солнечной стороне улицы»). В названном произведении Рубиной персонаж-повествователь говорит об особом интеръязыке своего ташкентского детства, который характеризуется вживлением в русскую речевую ткань-основу разнообразных иноязычных элементов: *Как-то мы общались на всех языках понемножку. До сих пор помню, как с соседкой, татаркой по имени Венера, мы убежали от здоровенного гусака и во всё горло кричали по-татарски: «Ани! Карагын!» («Бабушка! Погляди!») Иногда меня подкидывали на вечер соседке, узбечке Каят. Та только посмеивалась: «Менга бара-бир – олтитам бола, еттитам!» («Мне всё равно – шесть детей или семь!») Несколько фраз каждый из нас знал на фарси, идишскими ругательствами щеголяли на улице с особым шиком; выражение – «Шоб тоби, бисова дытына!» тоже вошло в мой лексикон с детства. В общем, те еще были полиглоты...*

В окрашенное теплой иронической коннотацией повествование о «полиглотах» вводится идеологема *дружба народов* (посредством оценочного определения *золотое равновесие* автор очищает ее от сомнительных коннотаций, наведенных политическим скептицизмом последних лет), а затем – образ, аксиологичность которого прозрачна и однозначна, – образ *великого Ноева ковчега* как спасительного средоточия *всей живности* (= всего ташкентского интернационала). Так пространство *старого Ташкента* в субъективном восприятии повествователя обретает сакральные черты, а его время становится равным вечности: *Настоящая дружба народов – это и было то золотое равновесие, которое являл старый Ташкент, великий Ноев ковчег. <...> И плыл он себе в океане вечности, рассекая волны; плыл, неся на своих палубах всю свою живность...*

Размышления повествователя дополняются рассуждениями еще одного бывшего ташкентца, в которых многоязычный город уподобляется *Вавилону*. В культурной традиции топоним *Вавилон* нагружен информацией, контрастной той, что присуща *Ноеву ковчегу*, по признакам грешный ↔ благой,

проклятый ↔ благословенный, разрушенный ↔ сбереженный: *Понимаешь, с детства варясь в нашем Вавилоне этносов, наций и народностей, мы знали, что человек может быть другим, более того: что он всегда другой, но надо, надо сосуществовать, раз некуда друг от друга деться, что важнее всего – сосуществовать, что жизнь на этом стоит. И вот это самое умение понимать другого, как выяснилось в экстремальных условиях самых разных эмиграций, и есть – одно из лучших качеств блядской человеческой природы... То, что на Западе называют безликим словом «толерантность»... Да не толерантность это, а – вынужденное милосердие, просто-напросто смирение своего «я», - когда понимаешь, что ты не лучше другого, а он – выше тебя...*

Деструктивность уподобления Ташкента Вавилону снимается в пределах контекста ближайшего окружения введением бытийного глагола *сосуществовать* (в состав которого входит префикс «со-» в значении ‘совместно совершить действие, названное мотивирующим глаголом’) в сочетании с модальным оператором необходимости *надо*. Условием и проявлением способности *сосуществовать* представляется субъекту речи *умение понимать другого = вынужденное милосердие = смирение своего «я»*. При этом суммарная семантика всех составляющих выстроенного ряда действительно противопоставлена по признакам активности ↔ пассивности, экспрессивности ↔ нейтральности *безликому слову «толерантность»*.

В п. 3.2. «Лингвопоэтика “эха”: “свое” в “чужом”» исследуются «откровения языка» (Г. Гачев), провоцируемые реакцией русского слуха на звучание чужого слова. «Лингвопоэтика эха» представлена следующими приемами: 1) стяжением иноязычного слова, по звучанию идентичного или близкого русскому, и его русского лексического эквивалента в лексическую пару, между компонентами которой устанавливается ассоциативная тематическая связь (в «Уроках Армении» Битова); 2) созданием звукозрительного образа чужой страны посредством перехода от звучания речи населяющего страну народа к звуковому коду этой страны (звукам ее природы и жизнедеятельности) и к ее зримым реалиям (в произведениях Рубиной «Холодная весна в Провансе» и Битова «Уроки Армении»); 3) скорнением, базой которого является чужое слово, а внедряющимся в базу – слово родного языка (в романе Толстой «Кысь»); 4) созданием эффекта спонтанного, «инсайтового» возникновения ряда русских лексических рефлексов в ответ на звучание иноязычного слова-стимула (в романе Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра»). В романе Рубиной результатом реализации описываемого приема является концептуально важный словесный образ скитальничества, окрашенный коннотациями грусти и нежности: – *Ты у нас теперь занимаешься этими... русскими? (Он сказал “олим”, как и положено, так на иврите называются новые репатрианты. “Оле?” – единственное число обезумевшего от перемены мира вокруг немолодого интеллигента. А также молодого неинтеллигента, а также всякого, кого подхватил этот ураган, проволоч черт-те куда и поставил вверх ногами. “Оле. Оле-лукой, горе луковое, оля-ля, тру-ляля”. <...> А во множественном числе – “олим”. “Стада олим гуляли тут, олени милые, пугливые налиммы...”)*

Героиня Рубиной, поменяв страну проживания, не смогла или не захотела добиться «сознательного остраннения, сознательного превращения своего сознания в *tabula rasa*» (О.А. Корнилов) ради обретения непосредственного, прямого, а

не опосредованного русским языком восприятия израильского мира в зеркале иврита.

Описанию приема, состоящего в демонстрации присвоения чужого слова не в его исходном качестве (в аспектах формы и значения), а в полностью пересотворенном виде посвящен п. 3.3. *«Лексические трансформы как разновидность иноязычных вкраплений: функционально-семантический анализ»*. Лексические трансформы, определяемые нами как продукты вторичной семантизации иноязычного слова, функционируют в качестве экспликантов концептуальных смыслов в произведениях Пелевина (роман «Generation 'П'») и Буйды (рассказ «О, Семерка!»). Ключевым словом в рассказе Буйды является слово *Чунай* – результат практической транскрипции английского слова *tonight*: *«Это было лето... некоего испанца Мануэля, хриплым голосом сотрясавшего старый клуб своим "Tonight", переведенным знатоками как «Чунай»*.

Знакомство завсегдатаев клуба с *“Tonight”* можно обозначить как ситуацию интеркультурного контакта, отмеченную отсутствием каких-либо признаков как культурного шока (К. Оберг), так и стресса аккультурации (Дж. Берри): культурный шок проявляется в отторжении инокультурного явления, тогда как персонажи рассказа едины в его восторженном приятии; аккультурация предполагает вживление в чужую культуру путем ее глубокого познания, в нашем же случае присутствует не интеллектуальное познание, а чувственное, моторно-пластическое и творчески-заумное (органическое) освоение / присвоение «чужого» (чужое *“Tonight”* превращается в свое *«Чунай»*). Практическое транскрибирование становится творческим процессом трансформации, обеспечивающей заумно-магически-мистическое освоение чужого, переплавку английского временного наречия в русский грамматический и лексический хамелеон: морфологически *Чунай* «смотрится» то как междометие, то как глагол в форме императива, то как существительное. Лексически *Чунай* являет собой слово с открытой, подвижной и амбивалентной семантикой. Действительно, *Чунай* одновременно реален и сверхъестественен, очевиден и непознаваем, радостен и ужасен, грешен и сакрален, спасителен и убийственен. Для семантизации лексического трансформы *Чунай* показательны и важны такие осгудовские параметры семантики, как сила, интенсивность и оценка. И персонажи рассказа, и его читатели в соответствии с авторской интенцией оказываются солидарны в «шкалировании» *Чуная* по названным признакам: *Чунай* – это нечто сильное, интенсивное и оценочно амбивалентное (с безусловным преобладанием положительного). Так формируется ближняя периферия лексического значения трансформы с неоднозначно определяемым, вариативно колеблющимся ядерным комплексом: *Чунай* в контексте рассказа становится не только названием песни, но и номинацией танца под эту песню; вихревого, ураганного соло Тарзанки; того пограничного, аффективного состояния, в которое ввергал этот танец героиню рассказа, весь танцующий с нею городок и всю вселенную; ностальгической вопиющей мольбы об утраченном и Божьего благословения страждущих.

В п. 3.4. *«Иноязычные компоненты художественного текста как смыслопорождающие и стилеобразующие средства»* рассматриваются разнотипные иноязычные включения и их функции в произведениях Пелевина. Так, в повести «Принц Госплана» активно используются иноязычные вкрапления из компью-

терного подъязыка. Оппозиция «свое ↔ чужое» выглядит в тексте повести следующим образом: «чужое» (компьютерный лексикон в объеме, необходимом пользователю) представляется усвоенным до автоматизма и жестко регламентирует поведение человека в киберпространстве, поглотившем реальный мир. При этом лексика компьютерного подъязыка как бы теряет свою исконную национальную природу, английские слова будто перерождаются в слова некоего «техноязыка», не имеющего ничего общего не только с национальной картиной мира, но с человеческим вообще. «Чужое» в данном случае не нерусское, а нечеловеческое, неприродное, техногенное, в котором человеку нет жизни, но из круга которого человеку не выбраться: он теряет себя, становится полувиртуальным субъектом, безусловно подчиненным «техноволе», чей императив вербализуется в лексике компьютерных команд: *up, shift, left, right, return, delete* и т.д. В качестве означений эти и подобные иноязычные вкрапления обретают в тексте повести семантику категоричности, насильственности, непрекаемости.

Таким образом, функционально-семантический анализ иноязычных компонентов в языке современной прозы выявил: 1) активность процесса введения в русский литературный текст тематически и структурно разнообразных включений – английских, немецких, французских, латинских и др. (при безусловном преобладании английских), что отвечает современной экстралитературной ситуации, которой свойственна интенсивность межкультурной коммуникации; 2) преимущественное использование иноязычных вкраплений одновременно в двух функциях – в функциях информем и прагмем, т.е. в качестве экспликантов не только содержательно-фактуальной, но и содержательно-концептуальной, содержательно-подтекстной информации.

Предметом лингвопоэтического описания в главе IV «*Лингвопоэтика литературного бестиария*» являются зоо-образы *петуха, единорога, лисы, волка, собаки и кысы*, воплощенные в произведениях Ю. Буйды, А. Боссарт, П. Крусанова, В. Пелевина, Т. Толстой.

Среди всего многообразия *коннотаций* особой актуальностью при исследовании лингвопоэтики произведений бестиарной тематики отличаются *культурные коннотации*, которые «отражают связанные со словом культурные традиции, господствующую в данном обществе практику использования соответствующей вещи» (Ю.Д. Апресян). Необходимо различать *традиционные культурные коннотации* и *неоконнотации*. Контекстуальное приращение культурных импликационных индивидуально-авторскими коннотациями придает языковым, «ходячим» зоометафорам статус метафор художественных. Неоконнотации, сформировавшиеся в контексте художественного произведения, будучи исключительно авторскими, т.е. ситуативными, произвольными и уникальными, с неизбежностью обогащают культурный контекст. В современной прозе некоторые традиционные культурные «зооконнотации» подвергаются (в соответствии с авторским замыслом) «погашению», не исчезая при этом в сумеречных зонах культурной памяти, а продолжая влиять на восприятие «зоо-образа», что делает процесс восприятия текста многослойным. *Текстовыми интерпретантами* при исследовании культурных коннотаций в нашем случае являются личные имена и прозвища, номинационные ряды слов-идентификаторов, иноязычные вкрапления, доминирующие в тексте лексические парадигмы и те игровые блоки текста, в которые в качестве

базового элемента включается всё перечисленное. *Затекстовыми* – данные толковых, энциклопедических словарей, словарей символов, сведения о бестиариях.

В п. 4.1. «*“Векторы” бестиарной тематики в современной прозе*» определяются аспекты лингвопозитического исследования литературного бестиария: индивидуально-авторские культурные неоконнотации «зоо-образов», порожденных контекстом художественного произведения; гендерная характеристика зооперсонажей; внешний и психологический портреты зооморфных и полиморфных персонажей; амбивалентность символики зооморфных и антропозооморфных образов; отношение зоосимвола ко времени и месту в культурной традиции и его хронотоп в художественном произведении; функции бестиарного героя; взаимоотношения зооперсонажа с миром людей и миром природы.

В последние десятилетия литературный бестиарий пополнился многими прозаическими произведениями, филологический анализ которых позволяет выделить несколько направлений словесной разработки зооматики. *Первое направление* отличает художественное воплощение антропозооморфного мотива: героями произведений становятся люди-звери, в чьем внешнем облике и психических характеристиках проявляются как человеческие, так и звериные черты. Соответственно лингвопозитика литературы антропозооморфной тематики ориентирована на выражение этого симбиоза (например, образы «челопетууха» в рассказе Буйды «Красавица Му», юноши-единорога в рассказе Боссарт «Единорог и девственница»). *Второе направление* литературного бестиария характеризуется изображением фантастических, мифологических животных, противостоящих миру людей. В параграфе рассматривается лингвопозитика создания зоо-образов *единорога* в рассказе Буйды «Чудо о чудовище», *псов Гекаты* в романе Крусанова «Укус ангела». В финале романа Крусанова потерявший все нравственные ориентиры император *Иван Чума* решает прибегнуть к потусторонним, адovým силам как орудию уничтожения миллионов и миллионов непокорных (*Властью, данной мне Богом, завтра в полночь я вступу Псов Гекаты в мир*). Экспериментальные «смотрины» *псов* предвеляют реплики членов императорского *Совета*: – Давно ли люди знают об этих, с позволения сказать, полканах? / – Что, помимо чертовской свирепости, известно об этих тварях еще? / – Что это за фрукты? / – Мы что, шавок не видели?

Прием резкого стилистического диссонанса сниженной, уничижительной лексики высказываний членов *Совета* об исполнителях «мини-конца» света (*полканы, твари, фрукты, шавки*) и книжной лексики описания потустороннего (*уповая, тщетны, веяло, чародейский, великолетие, неистово, нетварная, несокрушимое, неукротимый*) выражает трагическую неадекватность, преступную самонадеянность власти, гибельность ее упования на очистительную роль эсхатологической паузы, на возможность «оздоровительной» семисекундной дозы Апокалипсиса. В зеркалье взорам императора и его сообщников открывается то, что в контексте соответствующего романного фрагмента определяется целым рядом наименований, функция которого – выражение безуспешности попыток назвать *это*, пользуясь человеческим языком, применяя к непостижимому и сверхъестественному «земные», доступные человеку варианты номинации: слово *бездна* выражает бездонность, невероятную глубину *этого*, неприложимость к

Этому земных параметрических критериев; слова *подкладка (мира)* и *надсознание* парадигматически связаны между собой префиксами с диаметрально противоположной пространственной семантикой, которая нивелируется, упраздняется в пределах информационного блока текста абсолютной непостижимостью объекта; *нетварная тьма* – номинация непроглядного пространства изначального мрака; *чужой мир* – самое близкое человеку наименование этого, поскольку смысловая оппозиция «свое ↔ чужое» содержит спасительное «свое» и воздвигает защитную стену между «своим» и «чужим». Лингвопоэтический прием множащихся наименований дает эффект отсутствия прямой номинации того, что открылось *коченеющим, сгорающим дотла* взорам «экспериментаторов», и актуализирует непознаваемость, неосмысленность и гибельность даже мгновенного и опосредованного контакта с **ЭТИМ**.

Псы Гекаты – чудовищные образы, кошмары надсознания, жуткие обитатели тьмы – практически лишены внешнего описания, их образы прорисованы в изображении адовой среды обитания псов и в лексике, выражающей эмоциональное восприятие «зрителей»: *жуткий, кошмар, чудовищный. Псы Гекаты* одной природы с одинаково убийственными для человека льдом и пламенем, блеском и тьмой того мира. Мифологические зоо-образы введены в образный строй романа Крусанова «Укус ангела» с функцией выражения той глобальной опасности, которую представляет для человечества любая попытка воплощения идеи мирового господства.

Третье направление в освоении зоотематики реализуется в разработке мотива оборотничества. Монографическому рассмотрению лингвопоэтики оборотничества в произведениях Пелевина (роман «Священная книга оборотня») и Толстой (роман «Кысь») посвящен п. 4.2. «Лингвопоэтика бестиарного романа». Среди лингвопоэтических приемов, применяемых Пелевиным в «Священной книге оборотня», своей уникальностью выделяется прием построения номинационного ряда, компоненты которого передают череду перевоплощений одного из главных героев романа. Первое звено цепи имен-идентификаторов – «чужое» имя *Саши Белый*: – *Кстати, мы до сих пор не познакомились*, – сказал он. – *Александр. Можно Саши. Слышали про такого Сащу Белого? Ну а я – Саши Серый*.

Интертекстуальный рефлекс выводит читателя на главного героя снискавшего немалую популярность сериала «Бригада» – обаятельного бандита Сашу Белого. Так имплицитно заявлена «профессиональная» общность двух персонажей (кстати, прозорливая в своих характеристиках главная героиня романа назовет возлюбленного *бригадиром мокрушиников*). *Саши Серый* – еще антропоним, истинная природа героя еще скрыта, но механизм аллюзии уже запущен «волчьими» деталями внешнего портрета героя и присутствием в контексте творчества Пелевина *Саши-верволка* из более раннего произведения писателя – рассказа «Проблема верволка в средней полосе».

Следующее звено цепи – традиционный русский эвфемизм *серый*, появляющийся в эпизоде преобразования *Саши Серого* в волка: – *Я тебе серьезно говорю, серый, тормози...* (128) *Серого* сменяет интимно-ласковое *серенький*: – *Чего ты хочешь, серенький?* (174). Затем появляется номинация *Alexandre Fenrir-Gray*: *Я специально написала не “Alexander”, а “Alexandre”, на французский манер. Фамилию “Fenrir-Gray” я придумала в последний момент, в приступе вдохновения. Она*

уж точно звучала аристократично. Этот антропоним выводит нашего героя в мировой инфернальный контекст: в составном имени объединяются предыдущие звенья номинационной цепи и отвечающий амбициям Серого мифоним *Fenrir* – имя сатанинского волка скандинавского мифа: ...это был самый жуткий зверь нордического бестиария, главный герой исландской эсхатологии: волк, которому предстояло пожрать богов после закрытия северного проекта.

Чудовище сменяет собака: поцелуй любви превращает *Alexandre Fenrir-Gray* в совершенно уличную, даже какую-то беспризорно-помоечную собаку. Но употребление сниженной лексики описания этой зоофазы оборотничества героя не обрывает ряд слов – идентификаторов демонической сущности персонажа: *То ли из-за цвета, то ли из-за острых напряженных ушей, словно ловивших далекий звук, в этом псе чушилась чертовщина: приходили мысли о воронье над виселицей, о чем-то демоническом...*

Следующие два звена в цепи онимов представляют собой дуплетные сатанинские имена – *пес П...* и *Гарм* : *Пес П... Он спит среди снегов, а когда на Русь слетаются супостаты. Просыпается и всем им наступает... И еще вроде бы в северных мифах его называют «Гарм».* <...> *Такой жуткий пес, двойник волка Фенрира.* *Пес П...* уже упоминался в романе Пелевина «Generation 'P'». Там это инвективное имя семантизируется дважды: через детскую компьютерную идиому «гамOVER» (трансформ английского выражения *game over* (= игра окончена)) и посредством объяснительного субтекста.

Предпоследний компонент описываемого номинационного ряда – оним *Саша Черный*. Так в соответствии с окрасом шерсти и – неосознанно – в соответствии с практикой действий подписывает свое письмо покинутой возлюбленной наш персонаж. Наконец, последним звеном в цепи имен-идентификаторов является *новое имя товарища генерал-полковника – Нагваль Ринпоче*. Это окказиональное фантазийное имя, мифоним новейшего времени, первый компонент которого созвучен имени *Нагльфар* – названию мифологического корабля, на котором мертвецы прибывают на эсхатологическую битву, а второй – *Ринпоче* – представляет собой буддийский титул 'Драгоценный'. Смесь времен и народов в последнем имени персонажа способствует формированию коннотаций ироничности (в буддийском аспекте – самоироничности) и отрицательной оценки.

Таким образом, содержательно-концептуальная информация выражается в произведениях современного литературного бестиария посредством взаимоперехода зооморфного, атропозооморфного (фантастического), антропоморфного и абстрактного, концептуального. Для русского литературного бестиария эпохи постмодерна характерны смысловое обострение оппозиции «человеческое ↔ звериное» и сюжетная интерференция ее компонентов.

Глава V «Лингвоэтика создания и разрушения мифа и символа». Мифотворчество и символизация натур- и артефактов – родовые склонности человека – свойственны и русской литературе эпохи постмодерна. Мифы выражали веру человека в существование неких иных миров, которые, будучи куда совершеннее и долговечнее земного, обладают силой примера. Для таких современных прозаиков, как, например, А. Ким и Ю. Буйда, эта идея не потеряла своей актуальности и сегодня: они творят спасительные для человека мифы и создают символы, вырастающие на благодатной мифической почве. Предметом лингвоэтического анализа в этой главе избрана символическая и мифотворческая практика

инного рода, результатом которой явилось создание намеренно антигуманного мифа и соответствующей ему символики. Речь идет о «ледовой» трилогии В. Сорокина, включающей романы «Путь Бро», «Лёд», «23000».

В п. 5.1. «*Лингвопоэтика неомифологии*» рассматриваются следующие свидетельства мифотворческой природы сорокинской трилогии: 1) художественное время совокупного текста трилогии формируется сопряжением сакральных начального (время до времени) и конечного времен, а также профанного исторического времени; 2) повествование в романе «Путь Бро» ведется от лица персонажа-повествователя, который совмещает в себе черты демиурга (поскольку он в своем космическом бытии совместно с другими лучами *Света Изначального* созидал элементы мироздания, Вселенную) и героического мифического персонажа (главного персонажа романа нельзя назвать культурным героем, скорее, он антигерой: *Бро* рвет пути цивилизации, отрекается от нее, от человечества в стремлении преданно служить Космосу); 3) романное повествование характеризуется реализацией четырех ритуальных сценариев: (а) образования магического круга посвященных; (б) изготовления ритуального орудия – *ледяного молота*; (в) пробуждения в *избранных* их космической сущности; (г) уничтожения Земли / перехода *обретенных* в *Свет*; 4) ключевые позиции в лексической структуре романов трилогии занимают слова, эксплицирующие архетипы мифопоэтического мышления. Поскольку миф изъясняется символами, лексемы с символическим значением (*гора, сердце, свет, круг, луч, мост, остров, молот, вода, лед, звезда*) функционируют как средство одновременно создания и расшифровки мифа.

В п. 5.2. «*Лингвопоэтические приемы символизации*» исследуются приемы и средства символизации слова лёд. В анализируемой трилогии слово-символ лёд становится средством номинации фантастической реалии – космического вещества божественного происхождения с уникальными функциями «пробуждения», просвещения, воспитания, поддержки *обретенных* – бывших *лучей Света Изначального*, нынешних *пленников человеческой плоти*. При этом лексема лёд обретает не свойственные ей в узусе интенциональную и импликациональную семантику, лексическую сочетаемость и оказывается включена в иную, контрастную обычной лексическую среду, сформированную лексикой положительных эмоций (*восторг, радость, счастье*) и плюсовых температур (*тепло, жарко, жар*). Может показаться, что в романе «Путь Бро» лексема лёд обретает отрицательный импликационал, содержащий неестественные для этого слова положительные, «теплые» коннотации. В действительности же в тексте романа гармоничность интенционала и импликационала слова-символа *Лёд* сохраняется, так как в контексте анализируемого произведения лексема *Лёд* имеет другой интенционал: если *земной лёд* – ‘замерзшая и перешедшая в твердое состояние вода’, то *Небесный Лёд* – *один из самых больших метеоритов, когда-либо падавших на Землю, материк Света, осколок Божественной Вселенной* и т.п. Таким образом, в трилогии Сорокина слово-символ *Лёд* функционирует как семантический окказионализм: фонетически и грамматически слово неотлично от узуального «двойника», но лексическое значение его претерпело в тексте произведения радикальные изменения, которые вынуждают признать факт рождения (и последующей смерти) в контексте трилогии речевого омонима канонического слова лёд. Еще одним способом формирования символического заряда лексемы *Лёд*

является выдвигание ее в качестве необходимого звена лексических рядов слов-символов, репрезентирующих «событийные цепочки»: *Гора – Свет – Лёд; Лёд – сердце – язык; Лёд – сердце – круг – ледяной молот*. Символическая значимость лексемы *Лёд* усиливается также ее употреблением в сильных текстовых позициях: в претекстовых элементах (заглавии романа «Лёд» и эпитафии к нему: «*Из чьего чрева выходит лёд, и иней небесный, – кто рождает его?*») (Книга Иова, 38:29)) и во внутритекстовых элементах (названиях глав «Лёд» и «Ледяной молот» в романе «Путь Бро»). Функционирование лексемы *лёд* в качестве заглавия одного из романов трилогии развивается от проспективного тематизирующего к ретроспективному символизирующему.

В п. 5.3. «*Экспрессионистская лингвопоэтика десимволизации*» анализируются классические истоки постмодернистской лингвопоэтической стратегии десимволизации. Разработанная в поэзии, лингвопоэтика десимволизации в прозе реализуется намного реже и по преимуществу локально, не захватывая всё семантическое пространство произведения. Но из сказанного все-таки не следует, что Сорокин является пионером в создании лингвопоэтики поэтапного и системного разрушения семантики символа в макроконтексте прозаического произведения: на наш взгляд, примером филигранной разработки и успешной реализации экспрессионистской лингвопоэтики десимволизации может служить рассказ Л. Андреева «Случай», в котором слово-символ *лампа* дискредитируется не классическим способом. Если в поэзии развенчание символа обеспечивается внедрением в контекст ближайшего окружения эмотивов, распространяющих свою отрицательную энергию на соответствующую лексему, то в рассказе Андреева десимволизация происходит иначе: во-первых, лексема *лампа* настойчиво внедряется в ситуативно снижающий контекст «*купили – стоимости*»; контактное употребление положительно оценочных слов (*очень хорошая, очень красивая, изящество, симпатичность, привлекательность*) с лексикой тематической группы «*купили – стоимости*» (*купленная лампа, стоила недорого, двенадцатирублевая, дешевая, можно купить, покупка*) противоречит возвышенной, «надбытовой» семантике слова-символа *лампа*; во-вторых, в контексте рассказа в *лампе* актуализирована ее «вещность» как сугубая утилитарность бытового артефакта, отрицающая душу и высший смысл, философию вещи, о которых так выразительно пишет В.Н. Топоров, рассуждая об «интимно-душевной» связи человека и вещи, «которая “заражает” вещь человеческим началом». Андреев, стремясь выявить аномалию, нравственную червоточину в обыденном, по мере развертывания повествования всё более увеличивает разрыв между смежным символом *ламп* – *светом* – и проявлениями духовности, морали. То, что традиционно составляет семантику символов *лампа* и *свет*, элиминировано во исполнение авторского замысла показать ущербность, бездуховность, душевную скудость внешне нормального существования.

П. 5.4. «*Постмодернистская лингвопоэтика десимволизации*» посвящен исследованию того, как экспрессионистская лингвопоэтика десимволизации получает в сорокинской трилогии свое творческое развитие. Сорокин, практически единственный последовательный постмодернист в русской литературе эпохи постмодерна, дезавуирует проповедь *братства Света* и символизацию *Льда* как *осколка Божественной Вселенной* следующими лингвопоэтическими приемами:

– Словесным выражением перверсивной фантастичности описываемого, которая проявляется в «извращении моральных представлений» (Р. Лахманн) *братьев и сестер Света*. Лексика жестокости, убийства, боли и страдания от одного эпизода «выстукивания» потенциальных новообретенных к другому становится все более многочисленной, она подавляет собственно «ритуальную» лексику, превращает описание акта инициации в регистрацию ужасающих подробностей и чудовищной статистики кровавого преступления: *Мы работали как одержимые: ледяные молоты свистели, трещали кости, стонали и выли люди. Внизу, этажом ниже, непрерывно гремели выстрелы – там добивали пустышек. Их было как всегда – 99%. И только один процент составляли живые.*

– Выстраиванием ряда разоблачительных номинаций «лучевого сообщества» (*братство, секта, орден, фирма, корпорация*), демонстрирующим, как преступная деятельность *братства* становится всё более организованной, бюрократизируется и коммерциализируется.

– Рядом принадлежащих жертвам «простукивания» оценочных определений членов *Братства*: *козлы, отморозки, уроды, не люди (Я понял, что эти люди в круге – не люди. А я, моя сестра, ученики в школе, прохожие на улице – люди)*. Номинация *не люди* имплицитно указывает на пейоратив *нелюдь* не в узальном значении ‘плохие, дурные люди’ (МАС), ‘дурной народ, люди неблагонамеренные’ (Сл. Даля), а в порожденном макроконтэкстом трилогии значении ‘некая противная человеку и человечности сущность’.

– Подачей слова *лёд* в смешанной латинско-кириллической графике (*LĚD*), переключающей слово с вневременного мифопоэтического на сниженный сугубо современный регистр, и практически полным исчезновением в третьем романе трилогии написания слов-символов с прописной буквы или полностью прописными буквами как особого проявления эмфазы.

– Заменой ритуального сценария «Пробуждение членов братства Света» профанирующим сценарием оздоровительной процедуры, многократную реализацию которой в романе «Лёд» предваряет субтекст – инструкция по эксплуатации *оздоровительного комплекса «LĚD»*: *Обнажите верхнюю часть Вашего тела, наденьте нагрудник, застегните крепежные ремни на спине и плечах. <...> Убедившись, что ударник бьет вас ледяным наконечником в центр грудины, наденьте на голову видеошлем. <...> После завершения сеанса... постарайтесь расслабиться, думая о Вечности. Успокоившись, встаньте, отсоедините от шлема слезоотсосы, промойте их теплой водой...*

– Превращением *ледяного молота* из священного орудия пробуждения *Лучей Небесного Света* в *молоточек, ударник, отбойный молоток, механический молоток* как деталь *чудесного аппарата, симулятора нового поколения, культовой штуки, чуда техники, адского изобретения*, т.е. *машины* – того самого гиперонима, согиперонимами которого в левом контексте трилогии были представлены *люди и пулеметы*.

– Переводом неизреченного, священного ощущения божественной партиципации в опошляющие его многословные излияния на *убогом языке людей*, испытавших переход в свет как релаксирующее действие аппарата: *быстрый рай, сродни коллективному оргазму, нирвана, хороший кайф, хорошо и комфортно, невероятно приятно, что-то вроде такого яркого света, так кайфово, классно, все по барабану, так приятно, свободно как-то.*

– Введением длинного ряда земных имен потребителей *оздоровительного комплекса «LÉD»* (в сочетании с упоминанием их социальных или профессиональных номинаций), противостоящего в макроконтексте трилогии словнику тайных сакральных имен членов *Братства*, при которых исключено упоминание каких-либо земных статусных характеристик.

– Уничтожающим, опошляющим превращением нетварного *Изначального Небесного Света* в тварный и виртуальный одновременно: каждый из пользователей *чудесного аппарата* на определенном этапе процедуры видит *свет* и будто растворяется в нем (при этом неограниченная многократность *перехода в свет* посредством аппарата выражает кощунственно пародийную идею кратности Апокалипсиса): *...и вдруг потоки света; ...и мы превратились в лучи света; ...и мы все легко переходим в совсем чистый свет; ...и что-то вроде такого яркого света; раз, и растворились в таком нежном свете...*

Таким образом, лингвопоэтический анализ неомифологии показал художественную продуктивность совмещения в одном произведении утверждения символа (посредством лингвопоэтики символизации) и его отрицания (посредством лингвопоэтики десимволизации), создания мифа (стилилизацией его основных характеристик) и его разрушения. Исследование сорокинской трилогии доказывает предельное обострение показательного для этого автора идиостилевого признака, который условно можно определить как «холодность», намеренно пониженный «градус» повествования, отвечающий авторской интенции создания антигимна бесчеловечности.

В главе VI *«Лингвопоэтика литературной эротики»* на материале произведений В. Аксенова, С. Болмата, Д. Быкова, Н. Кононова, Д. Лискерова, В. Маканина, В. Нарбиковой, В. Сорокина, И. Стогова, Л. Улицкой с лингвопоэтических позиций исследуются различные «версии» языка эротики и приемы наведения эротической коннотации на текстовые массивы различной тематики. В п. 6.1. *«Эротика: проблемы художественного изображения и словесного выражения»* рассматриваются языковые средства, являющиеся ядром словаря эротического языка, слова-компоненты которого распространяют специфическую сексуальную энергию на другие лексические сферы текста, эротически окрашивая представляющие их телесную, эмоциональную, перцептивную, бытовую, творческую, природную, религиозную тематические группы лексики. В то же время в параграфе доказывается, что перечисленные группы лексики могут ситуативно порождать импульс к возникновению эротического мотива. Слова *любовь*, *страсть* и *секс* образуют лексико-тематический ряд, составляющие которого способны по-разному соотноситься между собой: в зависимости от контекстных условий они могут семантически сближаться, становясь членами синонимической парадигмы, и семантически расподобляться. При расподоблении лексемы *любовь* и *секс* расходятся по полюсам высокого и низкого, духовного и телесного, превращаясь в контекстуальные антонимы.

Любовь, будучи комплексным культурным феноменом, сочетающим духовное и телесное, вербально может реализовывать свою многосложность в контекстах трех типов: актуализирующих духовную составляющую этого чувства; воплощающих сценарий сугубо плотской любви; отражающих любовь как согласное влечение души и тела. В русском эротическом языке слово *любовь*

живет преимущественно как диффузный функциональный полисемант, редко подвергающийся моносемантизации. Калькированная словесная формула *заниматься любовью* выражает семантику конкретных поведенческих проявлений плотской любви и может вступать в синонимические отношения с устойчивым словосочетанием-калькой *заниматься сексом*. Лексема *секс*, имея достаточно высокую частоту в русском эротическом языке, чаще всего используется как наименование полового акта, суммы составляющих его телодвижений и ощущений. В языке художественной литературы слово *секс* функционирует как моносемант, лишенный традиции литературного употребления, устоявшихся эмоционально-экспрессивных обертонов, традиционно присущих описанию физической любви. Слово *секс*, будучи вне контекста стилистически нейтральным, в купе с лексическим окружением детерминирует возникновение различных метаконнотаций текстовых фрагментов: 1) наивно-циничной с примесью деловитости (в рассказе Болмата «Покупки»); 2) сниженно-бытовой, грубо откровенной (в романе Стогова «MASIAfucker»); 3) брутально-лирической, сочетающей нервность личного переживания и эпатаж (в романе Стогова «Мачо не плачут»). Слово *страсть* занимает срединное место в лексико-тематическом ряду *любовь – страсть – секс* вследствие того, что соединяет в себе близкое семантическое родство с полисемантом *любовь* во всей емкости его значения и большую, нежели у лексем *любовь*, функциональную отнесенность к изображению физической стороны любви.

Описывая соитие (сексуально-механистическое или облагороженное эротикой), писатели прибегают к разным словесным стратегиям. Так, литераторы-радикалы (Викт. Ерофеев, В. Сорокин, Ю. Алешковский, Э. Лимонов, Я. Могутин и др.) в качестве эротического языка активно эксплуатируют *обценную лексику*. Использование мата как языка любви осуществляется в художественной литературе в разных «дозах». При доминирующем положении обценной лексики в лексической структуре текста часто возникает эффект словесного минимализма, приметами которого являются тотальная безобразность повествования, принципиальное отсутствие лексем с поэтическими эмоционально-экспрессивными коннотациями. При употреблении обценной лексики из компонентов ряда *любовь – страсть – секс* чаще всего семантически актуализируется полюс, обозначенный словом *секс*. В качестве лексики и фразеологии эротического языка в современной художественной прозе широко употребляются *просторечные слова и выражения сексуальной тематики*. Обладая более мягкой в сравнении с матом энергетикой и меньшей степенью маргинальности, просторечные лексические средства достаточно активно взаимодействуют с литературными средствами эротического повествования, вследствие чего оказываются способными участвовать в передаче всех составляющих лексико-тематического ряда *любовь – страсть – секс*. Еще одним лексическим источником эротического языка является *анатомо-физиологическая терминология*. Изначально присущие терминам «казенная» коннотация книжности – «терминологическая коннотация» (В.И. Говердовский), стилистическая нейтральность и невосприимчивый, негибкий импликационал образуют тот семантический «шлейф», который тянется за этими словами при переходе их из терминосистемы специальной отрасли знания в лексическую структуру художественного текста и существенно затрудняет,

делает проблематичным вживание специальных слов в художественную словесную ткань. Несмотря на вышесказанное, современные прозаики активно экспериментируют в литературной обработке, «обкатке» терминов сексуальной семантики, «выращивая» на почве их специального значения значение тропеическое (например, Нарбикова уподобляет *сперматозоид* сражающимся за *клеточку рыцарям, бандитам, гусарам, интеллектуалам*). В русле культурной традиции находятся создатели *эзопова языка* эротики. *Сексуальные эвфемизмы*, широко употребляемые в современной художественной прозе, представляют собой лексические средства, различные по стилистической принадлежности, отнесенности к узусу или сфере окказионального, степени зависимости от контекста употребления, частеречной принадлежности, способу образования, структурным характеристикам. Иногда эвфемизм может разрастаться до развернутой метафоры (например, в рассказе Улицкой «Орловы-Соколовы»: *Бедный мой любимый дом, брошенный, отданный в чужие руки... крыльцо... и ступени, и двери... Стены твои, твой очаг...*).

К уникальным, авторским речевым стратегиям следует отнести создание *дейктического эротического текста* Нарбиковой и *междометного эротического текста* Сорокиным. В романе «Равновесие света дневных и ночных звезд» Нарбикова предпринимает попытку описать эротическую сцену в основном посредством местоименных слов (местоименных наречий и прилагательных): *И никак не могли наговориться про то-то и то-то, про то, как здесь и как здесь, про то, что здесь больше, чем там, а там совсем другое и не такое, как тогда, что люблю сто раз, только пусть будет сию же минуту, тогда пусть наоборот, потому что так не получится*. Такая указательно-заместительная речевая стратегия обращена к личному интимному опыту читателя. Латентная манера эротического письма имеет целью оставить неизреченным то, что изречено быть не может (вследствие своей иррациональности) и не должно (вследствие своей сугубой интимности). Латентное дейктическое письмо Нарбиковой указывает, не называя.

Латентное междометное письмо Сорокина выражает, не называя. В повести «Очередь» писатель после многих страниц, стилизующих стенограмму разговоров стоящих в очереди (очередь, которая концептуальна как модель коммуналного советского существования, в одно и то же время дискретна и монолитна, обезличена и «семейственна»), островком поведенческой свободы, раскованности, торжества индивидуальности, приоритета личного делает развернутую эротическую сцену. Вербализована и ритмизирована эта сцена междометиями, выражающими эротический восторг (с вкраплениями ласкательных эмотивов). Изобилие первообразных междометий и звукоподражаний, подавление ими всех прочих лексических средств усиливают эмоциональное воздействие эротического повествования на читателя: такой текст вынуждает реципиента переключиться (насколько это возможно) с рационально-чувственного восприятия на сугубо чувственное.

В п. 6.2. «Литературные практики эротического дискурса» содержится анализ авторских стратегий создания эротического повествования, избранных Нарбиковой (в произведениях «План первого лица. И второго», «Равновесие света дневных и ночных звезд», «Шепот шума», «Около эколо»), Улицкой (в повести «Сонечка»), рассказе «Есть женщины в русских селеньях»), Маканиным (в повести

«Кавказский пленный»).

Эротика буквально пропитывает тексты Нарбиковой, коррелируя с семантическими зонами игры, быта, культуры, словесности, философии, филологии, природы, религии, жизни и смерти, времени и пространства. Для автора неизменно актуальными остаются поиск, выявление и вариативная интерпретация тончайших соответствий / несоответствий в семантике компонентов лексикотематического ряда *любовь – страсть – секс*. По одной из авторских версий, компоненты этого ряда (или их контекстуальные заместители) могут означать понятия, для которых характерна нисходящая градация – от возвышенно-отвлеченного до сниженно-конкретного при очевидной смежности значений: *Любовь, то есть страсть, то есть постель*. По другой авторской версии *любовь и секс (занятия любовью)* могут быть антиномичны: *Ведь между любовью и занятием любовью пропасть, ведь бывает, что любишь и не занимаешься любовью, и бывает, что не любишь и занимаешься любовью*.

Чтение для *Сонечки*, героини одноименной повести Улицкой, – возможный мир, притяжение которого неизбежно, и этот мир эротически окрашен. Ведь помимо нейтральных в этом отношении лексических компонентов (*чтение, великая русская литература, Достоевский, Тургенев, Лесков, книга, «Барышня-крестьянка», библиотека, каталог, читальный зал*), лексике «чтения» принадлежат эротически маркированные в вертикальном контексте культуры словосочетания *темные аллеи, вешие воды*, которые русский читатель не воспринимает как сугубо свободные вследствие очевидной аллюзии на соответствующие литературные произведения. В результате словосочетание *вешие воды* эксплицирует мотив безрассудства, неуправляемости эротической стихии, а словосочетание *темные аллеи* – мотив непознаваемости и неодолимости сексуальных позывов. Изысканный аромат эротики, который источают эти словосочетания, усиливает семантика свободного словосочетания *сладкие глубины*. Так в тексте повести рождается эротическая метаконнотация, сопровождающая концептуально значимую лексику «чтения».

«Кавказский пленный» Маканина – рассказ о красоте и войне, любви и убийстве, жизни и смерти. *Жизнь и смерть* – антонимы языковые, системные, тогда как *красота и война, любовь и убийство* представляют собой контекстуальные антонимы, в которых компоненты противопоставлены по признаку созидательности / разрушительности. Таким образом, ряд лексем *красота – любовь – жизнь*, репрезентирующих соответствующие концепты, как семантический многочлен противостоит другому, полярному по значению: *война – убийство – смерть*. Между компонентами каждого из семантических многочленов устанавливаются на основе смежности синонимические отношения. «Тормозящим включением» (В. Шкловский), введенным в текст автором, является приписывание признака красоты, возбуждающей любовь, не «своему», а «чужому» – горам, противнику. В культуре и философии постмодернизма классическая оппозиция «свое ↔ чужое» преобразовывается в оппозицию «свое / другое». Именно такое преобразование заявленной в начале текста жесткой оппозиции «свое ↔ чужое» происходит в анализируемом тексте в процессе словесной реализации эротического мотива.

Таким образом, русская проза эпохи постмодерна, пытаясь облечь в слова

чувства, действия, ощущения – всё то, что вбирает в себя тематический трехчлен «любовь – страсть – секс», находится в поиске, в процессе формирования лингвопоэтических норм современного языка литературной эротики.

В задачу главы VII «Лингвопоэтика литературной антропонимии» входит выявление и лингвопоэтическое описание новых приемов художественного использования онимов и их функций, способов создания и семантизации антропонимов на материале произведений А. Битова, Ю. Буйды, В. Нарбиковой, В. Попова, В. Сорокина, Т. Толстой. Для создателя художественного произведения безусловно важен акт наречения героев. Свою лепту в семантизацию литературных онимов вносят автор, читатель, а также историко-культурный контекст. Русская литература имеет богатейшую традицию использования имен собственных в качестве экспликантов концептуальной текстовой информации, и современные литераторы, наследники классической традиции, творчески осваивают и развивают ее.

В п. 7.1. «Лингвопоэтика деформации знаковых имен и образов мировой культуры» рассматривается стратегия апофатического утверждения культурных констант в произведениях Сорокина и лингвопоэтика альтернативной пушкинианы в произведениях Толстой («Кысь»), Буйды («Город Палачей»), Попова («Очаровательное захолустье»), Битова («Пушкинский дом», «Фотография Пушкина»). *Бенедикт* из романа Толстой «Кысь» *режет и долбит Пушкина* из бревна – материала дикого, природного и тем подобного самому резчику – и таким образом творит гения в меру своего мастерства, а главное – в меру своего развития. Судьбы памятника и его ваятеля оказываются неразрывно связаны: гибель, «обугливание» души Бенедикта – причина, следствием которой стал *обугленный Пушкин*. В романе Буйды «Город Палачей» горожане режут, кроят памятник развенчанному властителю, низвергнутому вождю для того, чтобы из его бронзового тела сотворить Поэта, т.е. радикально устраняют вечную оппозицию «власть ↔ поэт» в пользу Поэта: власть обезглавили в *Городе Палачей (голову отрезали)*, а Поэта увековечили. Пушкин, сработанный *Бенедиктом*, отмечен варварством обитателей *Федор-Кузьмичска*. Пушкин, смонтированный жителями *Города Палачей*, несет всю тяжесть сталинской бронзы (т.е. всех тягот и последствий его эпохи). Толстая и Буйда, каждый своими средствами, строят лингвопоэтику альтернативной пушкинианы, разрабатывая в травестийной манере прием воздвижения / разрушения именно *рукотворного* памятника гению русской словесности: ведь только долблением, сваркой или штамповкой *нерукотворный* памятник не воздвигнуть. *Кудлатый идол*, *Трансформатор*, *раздвижная голова* (в повести Попова «Очаровательное захолустье»), *муляжи посмертной маски Пушкина* (в романе Битова «Пушкинский дом») – эти шокирующие литературные изваяния созданы ради внушения спасительной для культуры нации идеи о *нерукотворности* истинного памятника гению, ради побуждения читателя к глубокой культурной рефлексии.

В п. 7.2. «Асемантичный именной современный проза» показано, что в состав современного литературного антропонимикона входят принципиально асемантичные онимы, отвечающие художественной задаче изображения фантастического мира антиутопии (в трилогии Сорокина) и погружения читателя в филологический дискурс (в произведениях Нарбиковой). Герои Нарбиковой

носят фамилии интригующе прозрачной мотивации (*Додостоевский, Тоестльстой, Отматфеян, Чяцяжышыын*) и экзотичные личные имена (*Снандулия, Ирра, Василькиса, Ездандукта*), которые создают особую культурную ауру текста. Несмотря на то, что практически все фамилии, сконструированные автором, имеют явно осязаемую внутреннюю форму и к тому же сопровождаются авторским комментарием, в произведениях Нарбиковой последовательно отсутствует ожидаемое, воспитанное классической литературной традицией развертывание семантики имен персонажей. Иными словами, в идиолекте Нарбиковой очевидна псевдозаявка на «говорящие» фамилии и имена персонажей. Причина сознательного нежелания автора следовать традиции семантизации имен собственных в художественном тексте видится в том, что функционально приведенные антропонимы призваны деавтоматизировать восприятие, спровоцировать читательскую рефлексию по поводу смыслового содержания имен персонажей и тем самым способствовать порождению читательского потока сознания, который был бы «запараллелен» потоку сознания повествователя. Погружение читателя в стихию ассоциативного культурного филологически ориентированного мышления – это своего рода мера и способ обращения его в свою «веру», способ воспитания «своего» читателя.

В п. 7.3. «*Образоконструирующая функция прозвища*» рассматривается лингвопозитка семантизации прозвищ в произведениях Буйды и Толстой. На материале рассказа Толстой «Петерс» анализируется соответствие семантики прозвища и личностной характеристики его носителя. Именно актуализацией прозвища главного героя произведения инспирированы 1) постепенное развертывание в текстовой структуре рассказа трех тематических групп лексики («игра», «странность», «детство»); 2) сопряжение лексики этих групп в каждом информационном блоке текста; 3) порождение в пределах контекста анализируемого произведения синонимического ряда *гулять – играть – дружить – участвовать – жить*. В словообразовательном аспекте прозвище главного героя *Петерс* представляет собой плод сращения немецкого эквивалента имени *Петр* и архаичного форманта «-с», находившегося по былой норме в постпозиции к слову и передававшего коннотацию почтения к равному и старшему, вышестоящему. Коннотация почтения могла замещаться иронической коннотацией «как бы почтения» еще в XIX веке, а в середине XX столетия стало возможным только стилистически маркированное использование субординационного форманта «-с» с коннотацией издевки или шутовства. В тексте анализируемого рассказа окказиональное опрошение привело к слитному написанию *глупого прозвища Петерс*, семантическая изоморфность которого судьбе носителя (референта имени) составит драму его жизни. Мальчик в середине XX века представлялся, механически используя допотопную речевую формулу (*Петруша* был научен бабушкой представляться ее подругам «*Петер-с!*»), ему были навязаны деонтические и речевые нормы, безнадежно устаревшие, неактуальные, мертвые, а значит, нелепые. Уже в словообразовательном контексте первого абзаца рассказа, дешифрующим способ образования имени собственного *Петерс*, обнажением внутренней формы прозвища заявлены семантические комплексы допотопности и нелепости. Эти комплексы остаются актуализированными на протяжении всего повествования, их ключевой статус поддерживается разнообразными речевыми средствами. Так, характери-

стика *чудный мальчик*, которой награждали маленького Петрушу старушки, по паронимической ассоциации выводит реципиента на характеристику «чудной Петерс». Чудной, нелепый, допотопный, странный суть контекстуально синонимичные характеристики, инвариантом которых можно считать признак «не отвечающий современной норме», «не такой, как все сегодня». Эта «инакость» воспитана в Петерсе миром бабушки и ее подруг: *тусклые зеркала, старые сундуки, съеденные с одного бока серебряные ложечки, портрет строгого, оскорбленного старика, заросли алоэ на окне, виньетки на обоях* – таков вещный мир детского заточения главного героя. «Петерс» – это рассказ о жизни как игре, некоторой сумме сценариев (семейных, дружеских, любовных, служебных, городских) и *Петерсе* – человеку, не умеющему, не научившимся играть в эту жизнь. Человеке, для которого драмой личного существования стала фатическая дисфункция, если так можно назвать его тотальное и фатальное неумение достичь успеха в коммуникативном воплощении жизненно-игровых сценариев вследствие того, что он лишен знания «нормы жизни» как важнейшей «пресуппозиции общения».

Наличие у *Петерса* игровой (=жизненной) интенции и неумение ее реализовать выражены автором на разных текстовых уровнях: на уровне языковой игры (фонетико-лексической и морфологической), лексической парадигматики и сюжетостроения. Проиллюстрируем сказанное анализом «жесткой игры» грамматики, предупреждающей неизбежность очередного коммуникативного поражения героя. Модальность желания («я хочу») рождает в *Петерсе* решимость добиться чего-то в этой жизни, и он выстраивает свой сценарий преодоления, прорыва, победы над злой судьбой: *Но я напрягусь, я победю. Он вышел прочь – под ледяные брызги, под морозную хлещущую воду. Победю. Побежду. Побежу. Стисну зубы и пойду напролом и выучу, выучу этот проклятый язык.*

Так кульминация рассказа разрешается посредством употребления личных форм первого лица ед. ч. будущего совершенного от глагола *победить*, употребление которых запрещено нормой. *Петерс* пытается заполнить нормативно пустую клеточку в парадигме глагола *победить*, перебирая все потенциально возможные, с его точки зрения, фонематические варианты. При этом имплицитно возникает семантическое приращение невозможности, недостижимости победы *Петерса*, порожденное отверженностью, ущербностью грамматических форм. Читатель понимает: нет нормативной формы первого лица ед. ч. простого будущего – не будет и самого действия по глаголу *победить*. Дефектность парадигмы глагола становится экспликантом дефективности поведенческой практики *Петерса*.

Таким образом, как показал анализ, современные прозаики следуют классической лингвопоэтической норме контекстуальной семантизации личных имен героев, использования говорящих фамилий и прозвищ как средства текстопорождения, социально-психологической характеристики героев и конструирования их образов. В состав антропонимикона современной прозы входят также принципиально асемантические заумные имена, отвечающие художественной задаче создания неомифа, и псевдоговорящие фамилии, обуславливающие эффект обманутого читательского ожидания и репрезентирующие индивидуальную лингвопоэтическую норму.

В главе VIII «Лингвопоэтика литературной топонимии» исследуется роль топонимов в организации условно-реального географического пространства и виртуальных, утопических пространств в произведениях А. Битова, Ю. Буйды, Е. Гришковца, О. Зайончковского, А. Кабакова, А. Кима, П. Крусанова, А. Левкина, Д. Липскерова, В. Нарбиковой, В. Пелевина, Т. Толстой, В. Тучкова, М. Шишкина. Классический спор двух концепций о непонятности, асемантической онимов, с одной стороны, и об их гиперсемантической – с другой, в приложении к художественной топонимии теряет свою актуальность вследствие образно-семантической маркированности, нагруженности в литературном произведении как реальных, так и вымышленных имен собственных.

В п. 8.1. «Транссемантизация топонимов» под транссемантизацией географических имен понимается *обусловленное контекстом ближайшего окружения и / или макроконтекстом произведения изменение семантики реального топонима: частичное «стирание» присущей ему энциклопедической информации и приписывание геоименованию новой информации в результате возникновения новой – фикциональной – референтной отнесенности*. При формировании топонимического пространства художественных текстов происходит транссемантизация топонимов *Оккервиль* (в рассказе Толстой «Река Оккервиль»), *Внутренняя Монголия* (в романе Пелевина «Чапаев и Пустота»), *Сибирь*, *Китай*, *Хайдарабад*, *Марокко* (в произведениях Буйды). Эти топонимы обретают в произведениях современных творцов «утопической географии» (О. Серебряная) статус названий других миров. Востребованность реальных топонимов в качестве имен возможных миров, представляющих не «утопию реконструкции» общества, а «утопию бегства» от обыденности, объясняется, на наш взгляд, стремлением авторов создать эффект полуреальности, полувоплощения мечты, погрузить героев в спасительное для них состояние творческого «дрейфа» от реальности к мечте.

В п. 8.2 «Контекстуальная семантизация топонимов-фиктонимов» рассматривается семантическое наполнение вымышленных онимов *Онлирия* (в романах Кима «Онлирия» и «Остров Ионь»), *Вилипутия*, *Великания*, *Нормальния* (в рассказе Буйды «Вилипут из Вилипутии»), *Чанчжоз* (в романе Липскерова «Сорок лет Чанчжоз»), *Нефтеперегоньевск* (в романе Пелевина «Священная книга оборотня»). При создании топонимов-фиктонимов ономатет является единственным творцом географического имени и его виртуального референта, вследствие чего фиктивные топонимы характеризуются особо прочной (часто взаимопорождающей) связью как с микроконтекстом употребления, так и с макроконтекстом произведения. Например, в вышеназванных романах Кима топоним-фиктоним *Онлирия* мотивирован ономатописей: чудесная птица *отчетливо выговаривает «Онлиро! Онлиро! Онлирия...»*, называя так иной, *параллельный* земному мир, куда собирает Спаситель свои земные стада. Отсутствие у фоносемантически гармоничного новообразования¹ ближайшего значения компенсируется текстуальными «семантизаторами», рассредоточенными в пределах совокупного текста романов и создающими образ *Нового Царства – светозарной*,

¹ Оценка фоносемантического значения фонетического окказионализма *Онлирия* по шкалам «красивый / безобразный», «нежный / грубый», «светлый / темный», «хороший / плохой» по методике А.П. Журавлева подтверждает интуитивное восприятие звукового облика новообразования как гармоничного и вследствие этого уместного, удачного в качестве номинации кимовского варианта рай.

светоносной Онлирии, более тонкого мира, мира СВОБОДЫ как рая для всех – праведных и грешных.

П. 8.3. «Концептуализация топонимического переименования» посвящен описанию лингвопозитического приема переименования фантазийных топонимов (в романе Толстой «Кысь», рассказе Пьецуха «Город Глупов в последние десять лет») и лингвопозитики художественного осмысления переименования реальных географических объектов (в произведениях Буйды). Если принять тезис об известной изоморфности имени и личности, в данном случае – «личности города», следует признать то, что каждое переименование отзывается неизбежной ломкой, деформацией судьбы города, его текста. Например, в романе Толстой «Кысь» выстраивается целый ряд имен города, когда-то бывшего Москвой, а теперь представляющего собой ойкумену, символически окруженную с трех сторон чужим и враждебным для горожан пространством: *А зовется наш город, родная сторонка, – Федор-Кузьмичк, а до того, говорит матушка, звался Ива:-Порфирьичк, а еще до того – Сергей-Сергеичк, а прежде имя ему было Южные Склады, а совсем прежде – Москва.* «Кысь» – роман-пародия, причем пародированию подвергаются в нем постулаты постмодернистской эстетики, культовые постмодернистские романы, типаж советского интеллигента, черты новояза эпохи социализма. Объектом пародии стала в романе и топонимическая политика советской эпохи: неумное стремление увековечить в названиях городов и прочих топонимических объектов очередную фигуру «сиюминутной» исторической значимости. Городок из романа Толстой на каждом отрезке своей истории носит имя *Набольшего Мурзы* или *Главного Санитара*, словом, очередного градоначальника-тирана, что делает принципиально открытым ряд имен города, несмотря на указ последнего его правителя: *Город будет впредь и во веки веков зваться Кудеяр-Кудеярчк. Выучить накрепко.* Заметим также, что каждое переименование по сути ничего не меняет в городском тексте: после *Взрыва*, погубившего Москву (шире – Россию), новое имя города не создает своего культурного «кольца» (по аналогии с годовыми кольцами дерева) – культурная катастрофа сделала невозможным какое-либо развитие. Именно вследствие непреодолимости пропасти, разверзшейся между (обобщенно говоря) *Москвой* и *Сергей-Сергеичском*, терпят крах все старания культурупоклонника Никиты Ильича по возрождению московских урбанонимов: *Дак Никита Ильич начал по всему городку столбы ставить. У своего дома на столбе вырезал: «Никитские ворота». А то мы не знаем. Там, правда, ворот нет. Сгнивши. Но пусть. В другом месте вырежет: «Балчуг». Или: «Полянка». «Страстной бульвар». «Кузнецкий мост». «Волхонка».*

В п. 8.4 «Лингвопозитический прием топонимической панорамности» анализируется, как названный прием эксплицирует концептуальные смыслы в произведениях Гришковца, Кима, Крусанова, Шишкина.

Например, на «географической карте» романа Крусанова «Укус ангела» исходная точка художественного пространства обозначена микропонимом *Порхово* (название родового имени главного героя романа *Ивана Некитаева*). От *Порхово* геопространство романа стремительно расширяется подобно всё расту-

шей в диаметре воронке смерча. Стадии территориального расширения империи² отмечены в романе топонимическими вехами, причем калейдоскоп топонимов эксплицирует неудержимость русской экспансии: *Турция, Босфор, Галата, Пера, Гесперия, Царьград, Суэц, Кипр, Порта, Бизерта, Гибралтар, Порт-Саид, Австрия, Мюнхен, Гамбург, Ломбардия, Штутгарт, Норвегия, Швеция, Дания, Вена*. Бессистемное нагромождение разнорядных (именующих страны, города, проливы, острова, края) топонимов передает состояние хаоса, в который ввергает мир удовлетворение чудовищных амбиций императора *Ивана Чумы (Ивана Некитаева)*, цель стремлений которого – мировое господство, добытое ценой крови и преступления.

П. 8.5. «*Деактуализация топонимов как способ выражения концептуально-го смысла художественного произведения*» посвящен описанию приема деактуализации топонимов, который способствует рождению лингвопоэтик безымянности (в произведениях Буйды, Зайончковского, Левкина, Тучкова), исхода (в произведениях Буйды, Гришковца), забывания (в произведениях Битова, Кабакова), географической неопределенности (в произведениях Нарбиковой).

Например, при всем разнообразии тополексем в совокупном тексте рассказов сборника Буйды «Прусская невеста» очевидно тяготение автора к деактуализации топонимов: в поисках разрешения оппозиции «свое ↔ чужое» Буйда конструирует «семантические лестницы», по которым совершается восхождение от дифференцирующего к классифицирующему, от частного (индивидуального) к общему. В рассказе «Ева Ева» от группы немецких астионимов автор переходит к окказиональным обобщенным номинациям немецких городов – *все эти «ау» и «бурги*», а затем – через малочастотное противопоставление *Веллау ↔ Знаменск* – к высокочастотному и обобщающему *городок, городок* вообще, который *строился семьсот лет, сначала немцами, потом поляками и литовцами, затем опять немцами. Он выползал из болотистых низин, карабкался на рукотворные дамбы, наконец плотным кольцом тесно поставленных домов облег невысокий холм с косо срезанной вершиной, на которой и сделали главную площадь...*

Используя прием деактуализации топонимов, Буйда придает статус лексических доминант словам-классификаторам *городок, страна, река*. В совокупном тексте рассказов сборника «Прусская невеста» происходит актуализация семантики сращения «*Ястобой*» – кальки с окказионализма Р.М.Рильке *Ichbinbeidir*. «*Ястобой*» становится ключевым словом текста – номинацией способа и сути освоения «чужого». Именно освоение-единение через познание, понимание, приятие позволяет автору сказать о чужой земле *моя невеста* – не чужая, но и не своя – не жена.

Таким образом, как показал анализ, современные прозаики творчески развивают классическую лингвопоэтическую норму контекстуальной семантизации реальных и вымышленных имен собственных, используя их как средство конструирования географического сегмента художественного пространства.

В главе IX «*Лингвопоэтика ремейка и ретейка*» исследуется лингвопоэтика переложения старых историй и дописывания чужих произведений, имею-

² В романе Крусанова «Укус ангела» изложена «альтернативная история» Российской империи, причем стереотипная формулировка «до 1913 года» лучше других передает ту временную веху, от которой и разворачивается в текстовом континууме романа крусановская версия русского пути.

шая свою традицию в мировой литературе и активно развивающаяся на современном этапе отечественного литературного процесса, свидетельствуя о силе притяжения классики. Задачей этой главы является выяснение (на материале произведений Н. Садур и Б. Акунина) того, действительно ли и всегда ли создание ремейка предполагает разрушение исходного произведения и в чем проявляется «неотчуждаемость» ремейка и ретейка от «поглощенного ими» (И.П. Смирнов) произведения.

П. 9.1. «*Инсталляция и перформанс как формы воплощения ремейка*» посвящен анализу лингвоэтики пьесы Садур «Памяти Печорина» – ремейка романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Важно отметить значимость изменения родовой принадлежности произведения: переплавка романа в пьесу позволило автору воплотить (в письменной фиксации) инсталляцию (<англ. installation – ‘установка, монтаж’>) и перформанс (<англ. performance – ‘театральное представление’>) – столь популярные сегодня формы творческих акций. Инсталляция требует нестандартных символических решений, рассчитанных на визуальное восприятие, – и читатель пьесы Садур «видит» на сцене не пятигорский домик с красной кровлею над ванной, как сказано в первоисточнике, а саму ванну (ремарка: *Здесь же где-нибудь дымится Ермоловская ванна, в ней плавают княгиня Лиговская*), позже в ней дружно заплещутся княгиня и Печорин, Вера назначит возлюбленному свидание в пару и тумане ванны, потом доктор Вернер вытащит оттуда нашего озябшего героя. Так *водяное общество* отчасти становится таковым в прямом смысле слова. Еще одним объектом инсталляции становится сакля-клетка, парящая под потолком *зала ресторации, переделанного в залу благородного собрания: Вверху, над балом, летает клетка. В клетке Казбич*. Клетка инсталлирует отчаянную тоску Казбича по украденному у него коню (ср.: «мечется, как тигр в клетке»). Инсталляцию дополняет перформанс: *Среди танцующих смятение – странные, опасные и черные люди мелькают среди них. <...> Черные люди-тени с шелковыми, льющимися движениями неуловимо исчезают*. Так в перформансе как искусстве действия материализуется опасность, которую таят в себе непокорные горы. Средствами необычных сценических атрибутов и пластических дивертисментов перекодируется художественная информация, «зернышки» которой содержатся в тексте-первоисточнике.

Инсталлируется также психофизическое состояние Веры – жар ее любви к Печорину и чахоточный жар: *В стене, обвитой виноградом, рушится проем. В проеме пламя. В пламени Вера*. Лексика речевой сферы этой героини поддерживает инсталляцию, аккумулируя слова «температурной» тематики. Более того, жар охватывает всё водяное общество. Эта всеобщая лихорадка по тематической ассоциации выводит читателя на мысль об адовом пекле, ею же обусловлена ситуативная семантизация фамилии главного героя: контекст пьесы провоцирует словообразовательную ассоциацию фамилии *Печорин* с глаголом *печь* в значении ‘обдавать жаром, обжигать, палить’ и тем самым – ‘овладевать, мучить, печалить, губить’. В результате создается эффект энантиосемичности значения антропонима, поскольку сохраняет свою актуальность давно осмысленная читателями романа «Герой нашего времени» соотносительность фамилии *Печорин* с рекой *Печорой*, способствующая выводу психологической характеристики героя (Печо-

ра → север → холод → «остылость» как состояние души / сердца (*Сердце мое давно остыло*).

В п. 9.2. «Лингвопоэтика “прививки” ремейка и ретейка к тексту-первоисточнику» исследуется, в какой степени «Чайка» Акунина стилизована под чеховскую «Чайку» и как современный автор, стремясь высказать *свое*, попытался преодолеть классика, отринув значимые черты его поэтики. Анализ показал, что стилизация «под Чехова» достигается проявлением в акунинском тексте таких черт лингвопоэтики классика, как обилие «отавторских пауз, молчаний» (Е. Фарино), высокая частота употребления отрицаний (включая чеховский концепт *ничего*), распространенность противительных синтаксических конструкций, создание эффекта коммуникативной разобщенности персонажей, доминирование любовного мотива, разработанность символического лейтмотива *чайки*.

Акунинский «сдвиг» в стилизации «под Чехова» проявляется в трансформации / деформации сфер персонажей, которая происходит в результате изменений в составе и структуре словарей образов, вбирающих в себя всю так или иначе характеризующую данный персонаж лексику. Причем в большинстве случаев эти изменения являются не результатом акунинского произвола, а детерминируются «Чайкой» Чехова как мотивным источником. Так, от убийства Треплевым одной чайки (Треплев. *Я имел подлость убить сегодня эту чайку*) произведен мотив его ненависти ко всему живому (Дорн. *Он ненавидел жизнь и все живое*). Из ростка сомнения Треплева в любви к нему матери (*Любит – не любит, любит – не любит, любит – не любит. Видишь, моя мать меня не любит*) рождается тема очевидной нелюбви Аркадиной к сыну. При этом словарь образа Аркадиной подвергается значительной трансформации: меняются контекстные условия функционирования «материнской» лексики. Сильная мотивная связь существует между творческой неудовлетворенностью Тригорина в «Чайке» Чехова (*Я не люблю себя, как писателя. <...> Чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив*) и обнаружением его зависти к Треплеву в «Чайке»-2 (*Теперь могу признаться, что я очень завидовал его дару*), между привычкой Тригорина постоянно пополнять свою литературную кладовую (*Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовий цвет, упомянуть при описании летнего вечера*) и неразличением им текста жизни и текста книги, которое оказывается чревато преступлением (Дорн. *Но повесть тем не менее сдвинулась с мертвой точки. С мертвой – каламбур. Стало быть, психология убийцы для вас теперь загадкой не является?*). Соответственно в словаре образа Тригорина облако, похожее на роаяль, и приторно благоухающий гелиотроп вытесняются кровавой лексикой убийства. Итак, развитие чеховских мотивов в акунинском тексте достигается трансформацией сфер персонажей, приводящей к ломке всей чеховской драматургической конструкции. Мир акунинской «Чайки» жёсток и жесток, его сумрачной речи чужд лиризм, в нем сквозь флер стилизации конца XIX века с пугающей отчетливостью проступает наше время со свойственными ему «цветами зла»: разрывом кровных связей, торжеством циничной публичности, жестокостью, преступностью в отношении к человеку и природе.

Таким образом, лингвопоэтический анализ литературных ремейков и ретейка продемонстрировал, во-первых, неспособность пародийных интенций

автора и текста уничтожить классический первоисточник (они лишь актуализируют донорский текст); во-вторых, безусловную содержательную и формальную актуальность классики для участников современного литературного процесса; в-третьих, технику (приемы и средства) обеспечения диалога с произведением-первоисточником; в-четвертых, обусловленность трансформации классики нуждами художественного отображения сегодняшних реалий; в-пятых, порождаемую ремейками и ретейками провокацию пристального и «челночного» (предполагающего многократный переход от одного произведения к другому) чтения.

В **Заключении** подводятся итоги проведенного исследования, намечаются тенденции развития лингвопоэтических норм и перспективы их изучения.

Очевидная диахроническая и синхроническая динамика лингвопоэтических норм русской художественной литературы последних десятилетий позволяет сделать вывод о чрезвычайной интенсивности лингвопоэтического поиска и об исключительной плодотворности работы современных авторов со звуком / буквой, словом, грамматической формой, синтаксической структурой, повествовательной организацией как экспликантами концептуальных смыслов литературных произведений. Лингвопоэтические новации рубежа тысячелетий существенно пополнили и обогатили общий лингвопоэтический ресурс русской литературы.

Напряженный, динамичный, продуктивный *диалог русской литературы с постмодернизмом как особым творческим мироощущением*, не имеющий и не могущий иметь четких хронологических рамок, маркированных начала и конца, вторгается в «ареалы» классического реализма, модернизма, социалистического реализма и распространяется на многие литературные факты сегодняшнего дня. В этом *диалоге* встретились силы действия (внутрироссийский мировоззренческий кризис и западная философия постмодернизма) и противодействия (константы русской ментальности, мощь национальной литературной традиции, вольный творческий дух, не терпящий жесткого эстетического диктата), результатом чего и явилась литература, которую предпочтительнее и корректнее называть не «русской постмодернистской литературой» или «литературой русского постмодернизма», а «русской литературой эпохи постмодерна», поскольку в ней на содержательном и формальном уровнях очевидны как *постмодернистское влияние*, так и *конструктивное сопротивление этому влиянию или его игнорирование*.

Русская литература эпохи постмодерна, обладая *своим языком, своими лингвопоэтическими нормами* как медиаторами понимания, каналами и средствами аутентичной трансляции концептуальных смыслов, естественно и безусловно принадлежит единому потоку русской литературы и потому не может быть квалифицирована как литературный (-ая, -ые, -ое) промежуток, пауза, сумерки, нулевой цикл, умирание.

Русские писатели эпохи постмодерна не являются в абсолютном своем большинстве «правоверными» постмодернистами, что подтверждается

- 1) предпочтением, отдаваемым ими древесной, а не ризоматической структуре повествования;
- 2) актуализацией, а не погашением универсальных смысловых оппозиций;
- 3) очевидной сформированностью идиостилей современных писателей вопреки постмодернистскому требованию «смерти автора»;

4) недействительностью принципа «мертвой руки», что находит выражение в творческом продолжении литературной традиции;

5) использованием интертекстуальности как приема индивидуального творчества, а не как проявления тотальной анонимности письма;

6) актуализацией языковой игры как действенного лингвопоэтического приема выражения содержательно-концептуальной информации, а не как самодостаточного, замкнутого в себе самом словесного действия;

7) декларативностью отречения от утверждающих поэтик: русская литература эпохи постмодерна утверждает традиционные ценности через их отрицание, причем утверждает не менее убедительно и категорично, чем классическая «учительная» русская литература, но либо подчеркнуто иными, *другими* средствами, либо использованием ранее известных лингвопоэтических приемов в нетривиальной, *другой* функции.

Все перечисленные позиции отторжения постмодернизма получили в русской литературе последних десятилетий свое лингвопоэтическое обеспечение.

Перспективы исследования видятся нам в сопоставительном изучении общих и индивидуальных лингвопоэтических норм русской прозы и русской поэзии эпохи постмодерна, в лингвопоэтическом мониторинге языка русской художественной литературы завтрашнего дня.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

Монография:

1. Лингвопоэтика русской литературы эпохи постмодерна. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. – 410 с.

Статьи, опубликованные в научных изданиях, рекомендованных ВАК:

2. Лингвопоэтика «иноязычия» (по произведениям современной русской прозы) // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. Вып. 6: Сер. Филологические науки. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2007. – С. 56-63.

3. Филологический анализ текста как дидактическая проблема // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. Вып. 4: Сер. Педагогические и психологические науки. Калининград: Изд-во им. И. Канта, 2007. – С. 41-47.

4. Проблема читательского восприятия «трудных» художественных текстов // Вестник российского государственного университета им. И. Канта. Вып. 4: Сер. Педагогические и психологические науки. Калининград: Изд-во КГУ им. И. Канта, 2007. – С. 61-66.

5. «Москва – женского рода, Петербург – мужского» // Русская речь. 2007. № 1. – С. 25-29.

6. Имя и образ Пушкина в зеркале современной литературы // Русская речь. 2007. № 3. – С. 25-33.

7. Китайские мотивы и образы в современной русской прозе // Русская речь. 2007. № 4. – С. 26-32.

8. Лингвопоэтика «инографики»: функционально-семантический анализ (на материале современной прозы) // Вестник Российского государственного универ-

ситета им. И. Канта. Вып. 6: Сер. Филологические науки. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2008. – С. 45-49.

9. Теория и практика лингвостилистического анализа на уроках РКИ // Русский язык за рубежом. 2008. № 2. – С. 30-35.

Учебное пособие:

10. Окказиональное в художественной речи. Структурно-семантический анализ: Учеб. пособие. Калининград: Изд-во КГУ, 1997. – 81 с.

Научные статьи и материалы:

11. Окказиональное развитие узуальных словообразовательных типов имени существительного (на материале повести Д. Гранина «Зубр») // Семантика русского языка в диахронии. Лексика и грамматика: Сб. ст. Калининград: Изд-во КГУ, 1992. – С. 18-25.

12. Развитие семантики прилагательных в художественном тексте и лингвистический статус окказиональных компаративов // Семантика русского языка в диахронии: Сб. ст. Калининград: Изд-во КГУ, 1994. – С. 72-77.

13. Окказионализмы: проблема перевода с русского на польский / Polsko-wschodnioslowianskie powizania kulturove, literackie i jezykowe. Jezykoznanstwo i translatoryka. Olsztyn, 1995. – С. 101-108.

14. Проблема стилистической адекватности перевода художественного текста // Acta Polono. Ruthenica I. Olsztyn, 1996. – С. 167-176.

15. Эволюция символа «звезда» в русском поэтическом языке 18-20 вв. (лингвистический аспект) // Семантика русского языка в диахронии: Сб. ст. Калининград: Изд-во КГУ, 1996. – С. 51-56.

16. Трудности лексикографического описания окказионализмов // Актуальные проблемы лингвистической семантики и типологии литературы: Материалы международ. науч. конференции. Калининград: Изд-во КГУ, 1997. – С. 8-11.

17. Эволюция антонимической пары «свет – тьма» (окказиональные плюрали в поэтическом языке) // Семантические единицы и категории русского языка в диахронии. Калининград: Изд-во КГУ, 1997. – С. 20-30.

18. Окказиональная деформация фразеологизмов в поэтическом языке // Актуальные проблемы лингвистической семантики: Сб. ст. Калининград: Изд-во КГУ, 1998. – С. 46-55.

19. Окказиональная «фразеология»: Опыт структурно-семантического анализа // Материалы XXVII межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. Вып. 12. Секция стилистики русского языка: В 2 ч. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1998. Ч.2. – С. 16-24.

20. Феномен нарратива В. Сорокина, или Рецепт «Голубого сала» // Балтийский филологический курьер. Калининград: ГИПП «Янтарный сказ», 2000. № 1. – С. 72-86.

21. Звук и буква в языке русской поэзии // Кирилл и Мефодий: Духовное наследие: Материалы международ. конференции. Калининград: Изд-во КГУ, 2000. – С. 40-46.

22. Стилистика художественного текста: формы насилия над читателем (на материале произведений В. Сорокина) // Когнитивно-коммуникативные аспек-

ты филологических и методических исследований. Материалы международ. конференции. Калининград: Изд-во КГУ, 2001. – С. 63-71.

23. Лингвостилистический анализ рассказа В. Набокова «Благодать» // Набоковский сборник: Мастерство писателя. Калининград: Изд-во КГУ, 2001. – С.115-126.

24. Деформация узуальной семантики символа в экспрессионистской стилистике Л. Андреева // Актуальные проблемы литературы: комментарий к XX в. Материалы международ. конференции. – Калининград: Изд-во КГУ, 2001. – С.47-59.

25. Идиостиль Валерии Нарбиковой: аномалия как норма // Структура текста и семантика языковых единиц: Сб. ст. Калининград: Изд-во КГУ, 2001. Вып. 1. – С. 155-171.

26. Типология девиаций в языке художественной литературы последней четверти XX в. // Русский язык: исторические судьбы и современность: Международный конгресс исследователей русского языка: Труды и материалы. М.: МГУ, 2001. – С. 436.

27. Читая «Кысь» Т. Толстой как эпикриз культурного одичания // Кирилл и Мефодий: Духовное наследие: Сб. ст. Калининград: Изд-во КГУ, 2002. – С. 137-143.

28. Отражение современной научной парадигмы в поэтическом языке последней четверти XX века // Языкознание: Взгляд в будущее. Калининград: ФГУИПП «Янтарный сказ», 2002. – С. 116-135.

29. Семантический комплекс «немота – молчание – тишина» в поэтическом языке второй половины XX в. // Балтийский филологический курьер. Калининград: Изд-во КГУ, 2003. № 2. – С 66-85.

30. Лингвистический анализ рассказа Т. Толстой «Петерс» // Текст в лингводидактическом аспекте: Сб. ст. Калининград: Изд-во КГУ, 2003. – С. 41-49.

31. Эхо классической зауми в поэтическом языке конца XX века // Структура текста и семантика языковых единиц. Калининград: Изд-во КГУ, 2003. Вып. 2. – С. 12-29.

32. Русский эротический язык: вербализация вопросов пола в современной художественной прозе // Балтийский филологический курьер. Калининград: Изд-во КГУ, 2003. № 3. – С. 157-182.

33. Возможные миры героев Ю. Буйды // Балтийский филологический курьер. Калининград: Изд-во КГУ, 2004. № 4. – С. 189-207.

34. Иноязычные включения в языке прозы В. Пелевина: функционально-семантический анализ // Вестник КГУ. Серия «Языки, литература и культура стран Балтийского моря». Калининград: Изд-во КГУ, 2004. Вып. 1. – С. 28-34.

35. Деструкция, трансформация и заумное творчество в языке русской прозы последней четверти XX века: функционально-семантический анализ // Слово в тексте, словаре и культуре: Сб. ст. Калининград: Изд-во КГУ, 2004. – С. 123-144.

36. Словесное выражение смысловой оппозиции «свое – чужое» в рассказах Ю. Буйды // На перекрестке культур: русские в Балтийском регионе. Вып. 7: В 2 ч. Калининград: Изд-во КГУ, 2004. Ч. 1. – С. 204-213.

37. «Чайка» Б. Акунина: лингвопоэтика *remake'a* и *retake'a* // Балтийский филологический курьер. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2005. № 5. – С. 77-98.
38. Лингвопоэтика мифа новейшего времени (на материале романов В. Сорокина «Путь Бро» и «Лёд») // Структура текста и семантика языковых единиц: Сб. науч. тр. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2005. Вып. 3. – С. 81-95.
39. Н.В. Гоголь – родоначальник поэтики русского постмодернизма? // Альтернативный текст: версия и контрверсия: Сб. ст. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2006. Вып. 1. – С. 69-86.
40. Лингвопоэтика топонимики современной русской литературы // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. Вып. 8: Серия Филологические науки. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2006. – С. 59-65.
41. Бестиарий современной прозы в аспекте импликации / экспликации культурных коннотаций // Семантико-дискурсивные исследования языка: экспликация / импликация выражения смыслов: Сб. ст. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2006. – С. 274-290.
42. Бабенко Н.Г. Лингвопоэтика русской литературы эпохи постмодернизма // *Wschód – Zachód. Dialog języków i kultur*. Słupsk, 2006. – С. 119-122.
43. Художественная топонимика Юрия Буйды (лингвопоэтический анализ) // Мир русского слова. 2006. № 6. – С. 50-56.
44. Зоометафора *единогор* в художественной интерпретации Аллы Боссарт и Юрия Буйды // Балтийский филологический курьер. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2007. № 6. – С. 318-326.
45. Лингвопоэтика инсталляции и перформанса (на материале пьесы Нины Садур «Памяти Печорина») // Альтернативный текст: версия и контрверсия: Сб. ст. Калининград, 2007. Вып. 2. – С. 38-50.
46. Лингвопоэтика современного литературного бестиария // Исторические судьбы русского языка: III Международный конгресс исследователей русского языка: Труды и материалы. М.: МГУ, 2007. – С. 639.
47. Лингвопоэтический анализ пьесы Нины Садур «Памяти Печорина» // Электронный вестник ЦППК ФЛ. № 0420700030\0077.
48. Лингвистическая и литературная ипостаси культурного концепта «норма» // Семантика: слово, предложение, текст. Сб. науч. тр. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2007. – С. 34-47.
49. Грамматическая аномалия в современном художественном тексте: функционально-семантический анализ // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия. Материалы международ. науч. конференции ИРЯ РАН. М.: Словари. ру., 2007. – С. 318-324.

Наталья Григорьевна Бабенко
Язык русской прозы эпохи постмодерна:
динамика лингвопоэтической нормы

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Подписано в печать 03.03.2008. Формат 60×90 1/16
Бумага для множительных аппаратов. Ризограф. Усл. печ. л. 2,8.
Уч.-изд. л. 2,7. Тираж 150 экз. Заказ 23

Издательство
Российского государственного университета имени Иммануила Канта
236 041, г. Калининград, ул. А.Невского, 14

102