

ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ МАЛОЙ ПРОЗЫ Т. ТОЛСТОЙ: РЕЧЕВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОГО СИНКРЕТИЗМА

Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ (научный проект № 14-54-00022).

Представлены результаты лингвопоэтического исследования малой прозы Т. Толстой, в частности описан применяемый этим автором особый речевой художественный прием, состоящий в одновременной актуализации в художественном тексте нескольких лексических значений многозначного слова. Структурные и функциональные особенности данного приема рассмотрены на примере лингвопоэтического анализа отдельных фрагментов из рассказов Т. Толстой «Пламень небесный», «Сомнамбула в тумане», «Петерс», «Йорик». Предприняты попытки определить значение речевого художественного приема лексико-семантического синкретизма в поэтической системе Т. Толстой, а также вписать данный художественный прием в более широкий литературный и научный контекст.

Ключевые слова: Татьяна Толстая; лингвопоэтика; лингвистическая поэтика; когнитивная поэтика; неobarocko; неосинкретизм; артема.

В основе данного исследования лежит представление об иерархической внутренней организации формы литературно-художественного произведения, которое восходит к эстетической концепции А.А. Потебни, изложенной им в монографии «Мысль и язык» (1836). А.А. Потебня предлагает в структуре произведения искусства выделять «внешнюю форму» и «внутреннюю форму», отличая их как от «материала», так и от «содержания». Свое положение он иллюстрирует следующим примером: «Это – мраморная статуя (внешняя форма) женщины с мечом и весами (внутренняя форма), представляющая правосудие (содержание)». При этом внешняя форма «...в статуе не есть грубая глыба мрамора, но мрамор, обтесанный известным образом, в картине – не полотно и краски, а определенная цветная поверхность, следовательно, сама картина» [1. С. 157]. Размышляя о строении литературно-художественного произведения, А.А. Потебня представляет его как иерархию нескольких форм, выступающих по отношению друг к другу как «внешняя» и «внутренняя»: «...значение слова имеет свою звуковую форму, но это **значение**, предполагающее звук, само **становится формой нового значения**. Формою поэтического произведения будет не звук, первоначальная внешняя форма, а слово, единство звука и значения» [Там же. С. 160] (выделено нами. – Э.Н.). В современных филологических исследованиях, помимо художественного содержания (смысла, концепции), чаще всего выделяют две художественные формы, два слоя литературно-художественного произведения – слой художественной речи и слой художественных образов, – однако единого терминологического обозначения данных категорий ни в поэтике, ни в лингвопоэтике на настоящий момент не выработано.

В данной статье используется терминологическая система, сложившаяся в работах Г.И. Климовской [2, 3 и др.], согласно которой в самом начале методологически строгого лингвопоэтического исследования должны быть различены следующие формы литературно-художественного произведения: **собственно языковая форма** (доступная только лингвистическому анализу), **литературно-образная художественная форма** (составляющая компетенцию литературоведческой поэтики) и **речевая художественная форма**, являющаяся

предметом отдельной и особой филологической дисциплины – лингвопоэтики.

Как известно, феномен речевой художественной формы (художественной «фактуры» текста (А. Крученых) [4], «изобразительно-словесной фактуры повествования» (Б.М. Эйхенбаум) [5. С. 248], «словесной ткани произведения» (В.В. Виноградов) [6. С. 255], «речевой фактуры» (С.С. Аверинцев) [7. С. 385]) был научно описан в начале XX в. представителями русского формализма, выдвинувшими «принцип ошутимости формы» в качестве специфического признака художественного восприятия. В формулировке Б.М. Эйхенбаума, «...ошутимость формы возникает в результате особых художественных приемов, заставляющих переживать форму» [8. С. 385], или, говоря словами Л.С. Выготского, способных вызывать «известный художественный эффект» [9. С. 56]. Художественные приемы («конструктивные приемы», по Ю.Н. Тынянову) осознавались исследователями как трансформация материала (в первую очередь языкового) в целях придания ему определенной художественной (эстетически значимой) формы.

В основе художественного приема лежит эстетический принцип художественной **актуализации** (foregrounding), которая, по мысли представителя пражского лингвистического кружка Я. Мукаржовского, может осуществляться путем намеренного, художественно значимого отклонения от одного из объективных языковых нормативов [10]. По наблюдению исследователей, в результате художественной актуализации в плане **синтактики** происходит деформация отношений между элементами речевой художественной формы, при этом образуются единицы двух типов: художественно актуализированные (**артемы** – термин Г.И. Климовской) и стилистически нейтральные (фоновые) единицы; в плане **прагматики** внимание читателя смещается с содержания на форму, при этом его продвижение по тексту затрудняется и замедляется; в плане **семантики** в художественно актуализированной единице – артеме – возникают **дополнительные** (к основному лексическому значению) **художественные смыслы** (термин В.В. Виноградова). Художественно актуализированное слово (или сочетание слов), являющееся языковой базой артемы, по образному выраже-

нию С.С. Аверинцева, выступает из собственных семантических берегов [7. С. 105], так как оно, «соотносясь со словесной системой общего языка, материально как бы совпадая с ее элементами... в то же время по своим внутренним поэтическим формам, по своему поэтическому смыслу и содержанию направлено к символической структуре литературно-художественного произведения в целом» [11. С. 13].

Опираясь на труды по филологии и семиотике культуры [12–15], можно говорить о том, что активность, выраженность речевой художественной формы в литературно-художественном произведении напрямую связана с типом породившей его культурной эпохи: по мнению специалистов, в истории культуры происходит последовательное чередование двух типов культурных эпох («первичных и вторичных стилей», в терминологии Д.С. Лихачева; «примарных и секундарных формаций», в терминологии И.П. Смирнова), различающихся способами художественного миромоделирования. Так, в эпохи «первичных стилей» преимущественно создаются тексты «автологического» типа, изображающие художественный мир в категориях бытовых представлений о мире (отождествляемом с социофизической реальностью), в свойственных ему пропорциях и причинно-следственных связях между явлениями, воспринимаемых как естественные свойства мира [12. С. 83, 84]. В эти эпохи языковая форма выполняет по отношению к литературно-образной форме и содержательно-смысловому (концептуальному) уровню только воплощающую их, вербализующую функцию, в частности, происходит отказ от использования тропов, так как «речь, для того чтобы восприниматься как художественная, должна воспроизводить нормы нехудожественной речи» [13. С. 172].

Для эпох второго типа (к которым исследователи относят мифопоэтический период, Средневековье (готику), барокко, романтизм, модернизм (символизм) и постмодерн) характерны «металогические» тексты, соединяющие в художественном мире произведения семантически удаленные друг от друга объекты (т.е. объекты, изначально принадлежащие к разным и несовместимым мирам по признакам: реальность / иллюзорность, двумерность / трехмерность, знаковость / незнаковость и т.д.) с целью «выразить такое содержание, передать такую информацию, которая иным способом передана быть не может». В эти периоды тропы «становятся обязательным признаком всякой художественной речи» [Там же]. Так, в эпохи второго типа в художественной структуре литературного произведения закономерно зарождается и постепенно вызревает еще один структурный уровень – речевая художественная форма как система художественно актуализированных слов и сочетаний слов.

Малая проза Т. Толстой возникает как раз на сломе культурных эпох разного типа: отличаясь необычайно выразительной речевой художественной формой, она, наряду с произведениями других авторов, входящих в литературу в то время, отражает начало нового периода в истории русской литературы – начало эпохи постмодерна. Момент смены разных эпох зафиксирован в критических статьях начала 80-х гг. как смена художественного «языка» [16, 17] (в терминологии нашего

исследования – смена типа речевой художественной формы).

Речевое новаторство Т. Толстой вне литературно-исторического контекста ощущается современным читателем не так остро, как ее первыми читателями и критиками, так как в XXI в. осложненная речевая художественная форма становится нормой литературного художественного письма [18]. При этом перечень речевую художественную форму рассказов Т. Толстой, продолжает пополняться: «сочный, сильный, точный», «цепкий и крепкий» язык, «мощные поэтические заросли», «метафорический лес», который «иногда кажется чересчур обильным и заколоченным» [19. С. 5], «феерический стиль», «праздник языка» [20. С. 181–182], «праздничная избыточность», «словесное барокко» [21. С. 687], «роскошно-расточительная манера письма» [22. С. 254], «непрозаическая нагруженность, можно сказать, перегруженность текста тропами» [17. С. 61], «виртуозно-причудливые бытовые ассоциации импрессионистки», «изысканная поэзия в прозе» [23. С. 11], «необычайная пышность метафор» [24. С. 73], «сгущенная метафоричность», «тончайший сложный орнамент тропов» [15. С. 72, 73] и т.д.

В научной литературе (Е. Гошило, М.Н. Липовецкий, О.Е. Романовская, Т.Г. Фролова и др.) «стиль» или «манеру письма» Т. Толстой принято возводить, с одной стороны, к набоковской традиции, с другой стороны, к традициям «орнаментальной прозы», связанной с творческой практикой Н.В. Гоголя, А. Белого, А. Ремизова, Е. Замятина, И. Бабея, Б. Пильняка, Ю. Олеши, В. Аксенова и др. [15, 25–27], которая, в свою очередь, по мнению исследователей, восходит, с одной стороны, к средневековому явлению «плетения словес», а с другой – к творчеству Ницше и Вагнера и к интермедialным художественным практикам начала XX в. [28]. В русской литературе XXI в. линию «орнаментального письма», развиваемую Т. Толстой, продолжают писатели-метафористы (Александр Иличевский, Ольга Славникова, Лена Элтанг, Павел Крусанов, Алексей Иванов и др.) [15].

Опираясь на исследования, посвященные орнаментальной прозе [29, 30], можно утверждать, что с данным явлением прозу Т. Толстой сближает не только установка «на самоценное эстетически значимое слово» [29. С. 55] и «тяготение к непрямому словоупотреблению» (что проявляется в активном использовании тропов), но и художественные принципы организации прозаического текста, близкие законам поэтической речи: принцип лейтмотивности (повторы определенных слов, сверхсловных образований, ситуаций, образов, создающие в тексте сквозные словесные темы и лейтмотивы, которые ослабляют событийную структуру текста); принцип ассоциативности и синтетичности («все стремится отразиться в другом, слиться с ним, перевоплотиться в него, все связано, переплетено, объединено по ассоциации, иногда лежащей на поверхности, иногда очень далекой» [Там же. С. 58]). Данный принцип реализуется, в том числе, и за счет активизации различных словесных связей и возможностей языка: использование для построения артем «языковых прототипов», устойчивых языковых моделей,

художественной мотивированности слов (актуализации внутренней формы слов) и т.д. В результате действия данного принципа на уровне речевой художественной формы слова в прозаическом тексте вступают во множественные формально-семантические отношения друг с другом, что приводит к многократному расширению семантического поля слова, к порождению им многих, зачастую противоречащих друг другу смыслов (что будет показано далее). В то же время на более высоком, литературно-образном уровне «самые разные персонажи и явления оказываются соотношенными, связанными, существующими в единстве» [15. С. 77], благодаря чему моделируется особая художественная реальность – многоликая и не способная застыть в одном ракурсе – и формируется особая авторская позиция, в соответствии с которой «взамен каких-либо дидактических установок читателю предлагается мир как таковой во всей своей сложности и многоплановости» [Там же. С. 72].

Многие исследователи творчества Т. Толстой [15, 24, 25, 31, 32 и др.] указывают на активное использование в ее текстах тропов, в частности метафор. При этом лингвопоэтическое исследование малой прозы этого автора показало, что с целью расширения, «расслоения» художественной реальности наравне с метафорой и метонимией Т. Толстой используется речевой художественный прием, который в силу своих структурных особенностей не может быть классифицирован как троп, так как его механизм заключается не в переносе значения, а в одновременной актуализации нескольких значений многозначного слова¹.

Относительно природы данного явления большую объяснительную силу имеет концепция исторического развития художественного образа, изложенная С.Н. Бройтманом. Исследователь, развивая классические идеи исторической поэтики, выделяет в истории литературы три крупные эпохи: 1) эпоху синкретизма (древнейшая стадия развития искусства, в которой действует принцип нерасчлененной целостности); 2) эпоху эйдетики (с которой связан расцвет тропов, отражающих сходство сопологаемых явлений, мир при этом мыслится расчлененно); 3) эпоху художественной модальности, для которой характерен неосинкретизм, отражающий новое художественное восприятие мира (мир предстает не как набор отдельных предметов, а как целостность, некое текучее единство). В эпоху неосинкретизма «слово не может быть сведено ни к эмпирически-бытовому, ни к условно-поэтическому, ни к субстанциально-мифологическому смыслу, а выступает как их принципиально вероятностная, но эстетически реализованная мера» [33. С. 54].

Концепция С.Н. Бройтмана подтверждается результатами лингвопоэтических исследований, авторами которых фиксируется особый речевой художественный прием («особый тип смысловой актуализации» – Я. Мукаржовский) – одновременная актуализация двух значений многозначного слова. По наблюдению лингвопоэтологов, данный прием был характерен уже для поэтики трагедий У. Шекспира [34]. Вероятно, с началом эпохи неосинкретизма связан и расцвет русского каламбура VIII–XIX вв., нередко построенного на языковой полисемии [35]. Но наиболее ярко неосинкретизм как художественный прием и как тип мироде-

лирования / мировосприятия проявился в искусстве модерна и постмодерна [10, 29, 36–38 и др.]. В связи с этим прием художественной актуализации нескольких лексических значений многозначного слова в малой прозе Т. Толстой как реализация художественного принципа (нео)синкретизма на уровне речевой художественной формы представляет несомненный научный интерес.

В качестве рабочего термина для обозначения данного речевого художественного приема в настоящем исследовании предлагается термин **речевой художественный прием лексико-семантического синкретизма** (др.-греч. τὸ λεξικός – ‘относящийся к слову’, σηματικός – ‘обозначающий’ и συγκρητισμός – ‘соединение, объединение, связывание’). При помощи речевого художественного приема лексико-семантического синкретизма моделируются артемы с усложненной внутренней формально-семантической структурой – **артемы-полисеманты**, – языковой базой которых является многозначное слово, реализующее в тексте несколько своих лексических значений.

Лексико-семантический синкретизм (рассмотренный в семасиологическом аспекте) представляет собой проявление формально-содержательной асимметрии языкового знака, при которой одна форма может выражать два (и более) значений. В отличие от узально допустимых проявлений лексико-семантического синкретизма в обыденной речи [40], для художественной коммуникации характерно сближение предельно далеких значений многозначных и омонимичных слов, в результате которого возникает возможность неоднозначного их понимания.

В связи с тем, что в текстах Т. Толстой в одной артеме может актуализироваться более двух лексических значений слова, к данному речевому художественному приему некорректно применять термин **семантическая двойственность** [10. С. 419]. А предлагаемый автором терминологического словаря «Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры» термин **дилогия** (др.-греч. διλογία – буквально ‘двуличие’ от δι – ‘двойной’ и λόγος – ‘слово’) – «фигура двусмысленной речи, основанная на употреблении полисемантов или слов, имеющих омонимы, в контексте, исключающем их однозначное истолкование»² [41. С. 240] – представляется менее удачным для обозначения исследуемого речевого художественного приема, так как за данным термином в филологии закреплено другое значение: традиционно под дилогией понимается «соединение двух самостоятельных произведений, связанных между собой общностью замысла, сюжета и действующих лиц» [42. С. 98]. Необходимо отметить, что описанная В.П. Москвиным стилистическая дилогия, в отличие от лексико-семантического синкретизма, использующего смысловые потенции одной лексемы, включает более широкий круг явлений двусмысленной речи (например, нарочитую неполноту речи, омонимию фразеологизмов и свободных словосочетаний и т.д.). Основным отличием сопоставляемых явлений следует признать то, что в результате применения речевого художественного приема стилистической дилогии вся фраза, включающая полисемант, становится двусмысленной целиком, в то время как в результате

речевого художественного приема лексико-семантического синкретизма, как это будет показано ниже, этого может не происходить.

В данном исследовании применяется методика, разработанная Г.И. Климовской [2. С. 216], согласно которой ядерной процедурой лингвопоэтического анализа является анализ минимальной единицы речевой художественной формы – артемы. В основе лингвопоэтического анализа артемы лежит методологический прием, описанный в работах отечественных исследователей начала XX в. и носящий названия «стилистический эксперимент» (А.М. Пешковский), «лингвистический эксперимент» (Л.В. Щерба), «прием экспериментальной деформации» (Л.С. Выготский) [43. С. 480; 44. С. 308; 45. С. 100]. Данный методологический прием (Л.В. Щербы – А.М. Пешковского – Л.С. Выготского) состоит из двух отдельных методических этапов: 1) сопоставление семантического объема артемы с семантическим объемом ее стилистически нейтрального эквивалента – отдельного слова, не имеющего в толковых словарях стилистических помет, или свободного (нефразеологизированного) сочетания слов; 2) лингвопоэтическая интерпретация различия семантических объемов сравниваемых единиц с учетом локального контекста фразы и глобального контекста всего текста произведения. Разность между предметным значением и сложным содержанием артемы составляет дополнительный художественный смысл³.

В связи со сложной семантической структурой артем-полисемантов в данном исследовании наличие речевого художественного приема лексико-семантического синкретизма в каждом конкретном случае устанавливалось с опорой на толковые словари, в которых зафиксированы разные лексико-семантические варианты анализируемого слова. В качестве основного лексикографического источника использовался Малый академический словарь (МАС) [46].

Поскольку речевой художественный прием лексико-семантического синкретизма, прежде всего, оказывается в поле зрения исследователей каламбуров (и потому часто попадает под категорию «языковой игры»), вначале проанализируем примеры «игрового» использования этого приема в малой прозе Т. Толстой. Так, в рассказе «Пламень небесный» (1987) прием лексико-семантического синкретизма встречается в оформлении несобственно-прямой речи, передающей мысли героини рассказа, Ольги Михайловны, которой стало известно, что их новый знакомый, Коробейников, приходящий по вечерам к ним в гости на дачу из соседнего санатория, якобы в прошлом совершил недостойный поступок – присвоил себе стихи другого человека, пользуясь тем, что тот «*присел на два года*».

«Она не станет, конечно, **травить** Коробейникова, у него все-таки язва...» [47. С. 185, 186].

Здесь переносное значение лексемы **травить** – ‘изводить, мучить нападками, преследованиями’, образованное от значения ‘преследовать и убивать зверя на охоте (с помощью собак, ловчих птиц)’ (актуализируется левым контекстом), сопоставляется со значением ‘умерщвлять или пытаться умертвить кого-л. ядом, отравой’ (актуализируется правым контекстом), в результате чего образуются два смысловых плана: реаль-

ный (не будет мучить нападками из жалости к нему, потому что он болен) и метафорический (не будет давать яд, потому что у него и без того больной желудок). (См. также в рассказе «Огонь и пыль» (1986): «*капитан отдавал ей **честь**, а помощник капитана – отбирал*» [47. С. 173].)

Однако для поэтики малой прозы Т. Толстой использование речевого художественного приема лексико-семантического синкретизма с целью создания каламбура менее характерно, чем использование его с целью создания или отражения особой модели художественной реальности. Так, в рассказе «Сомнамбула в тумане» (1988), главный герой которого по фамилии Денисов, проводящий свою жизнь лежа на диване в мучительном поиске смысла жизни, видит сны о погибших, исчезнувших из жизни и забытых всеми живущими людьми, среди которых он узнает свою тетю Риту. Даже находясь рядом с женщиной, Денисов все время думает о тех погибших людях, испытывая чувство вины и потребность что-то для них сделать, надеясь в этом деянии обрести смысл своей жизни.

«...А дома, в прокуренной комнате, под мокнущим потолком, прищемленная сдвинутыми пластами времени, **бьется** тетя Рита со товарищи; она погибла, и порвался кушак, и рассыпалась пудра, и сгнили светлые волосы; она ничего не сделала за свою короткую жизнь, только спела перед зеркалом, и вот теперь, мертвая, старая, голодная, испуганная, мечется в государстве снов, попрошайничает: *вспомни!..*» [48. С. 418, 419].

В данном фрагменте левый контекст – «*прищемленная сдвинутыми пластами времени, **бьется** тетя Рита*» – актуализирует в слове **бьется** метафорическое значение ‘*содрогаться, трепетать; метаться*’ (которое поддерживается и дальнейшим контекстом: «*мертвая, старая, голодная, испуганная, **мечется** в государстве снов*»). Причем за счет того, что левый контекст представляет собой комплекс метафор, воспроизводящих ситуацию физического положения зажатости субъекта действия между «пластами времени» (время обретает такие физические характеристики, как плотность, однородность, а благодаря масштабности категории времени выстраиваются ассоциации с пластами горной породы, за счет чего художественный образ пластов времени обретает качество громадных, тяжелых литосферных плит земной коры), метафорическая ситуация в целом актуализирует в лексеме значение физического действия: *биться* – ‘ударяться, колотиться обо что-л.’ (ср.: *бьется как рыба об лед*). Для сравнения приведем фрагмент из рассказа Т. Толстой «Вышел месяц из тумана» (1987), описывающий ситуацию пробуждения героини ото сна, где за счет метафоры обнажена семантическая связь ее физического и метафизического метания: «...*выдернутая из воды рыба, задыхаясь и тяжелея, Наташа снова тут, – **бьется**, просыпаясь, в однозначных тисках своего сегодня*» [47. С. 285].

Правый контекст – «***бьется** тетя Рита со товарищи*» – неожиданно актуализирует первичное значение лексемы *биться* – ‘*сражаться, драться*’ (*биться с врагами*). Архаическая форма древнерусского оборота *со товарищи* (творительный падеж множе-

ственного числа) не только усиливает во фразе ощущение «пласта» времени (ощутимо для читателя, «отслоившегося» от настоящего), но и вводит в содержательный план фразы героический пафос битвы (плечом к плечу со своими товарищами). Впрочем, здесь ощущается не только героический и трагический (маленькие, «ничего не сделавшие за свою короткую жизнь» люди, «прищемленные» «пластами времени», бьются против всепоглощающего забвения), но и иронический пафос: оборот «со товарищи» в современном русском языке употребляется только в иронической форме [48. С. 121], и оттенок иронии в рассказе Т. Толстой не исчезает, а подчеркивается, в том числе и за счет сниженно-бытового масштаба всей истории о Денисове и его «деянии» – попытке раздобыть дефицитный шкаф «Сильвия» для выходящей замуж Ирочки «во имя» ее погибшего в горах брата.

Таким образом, благодаря артеме *бьется* моделируется образ неравной борьбы человека со смертью и забвением, борьбы, окрашенной одновременно возвышенно-трагическим и сниженно-ироническим пафосом, в которую решается вступить герой рассказа.

Речевой художественный прием лексико-семантического синкретизма может обладать разной степенью значимости. Если в вышеприведенном примере семантическая структура фразы с артемой-полисемантом скорее отражает смысловую структуру текста, то в рассказе «Петерс» (1986) артема-полисемант *язык* выступает организующим ядром всего рассказа. При этом речевой художественный прием лексико-семантического синкретизма, реализующийся на основе метонимической связи лексических значений слова *язык*, выступает не самостоятельно, а совмещается с речевым художественным приемом сквозного лексического повтора лексемы (слово *язык* повторяется в рассказе 6 раз).

Главный герой рассказа «Петерс» – полный, неуклюжий, подслеповатый человек, с детства преследуемый коммуникативными неудачами. Основной конфликт рассказа строится на невозможности Петерса выстроить взаимоотношения с противоположным полом, в первую очередь по причине своего косноязычия. Это и становится скрытым сюжетным двигателем рассказа. Так, в начале рассказа маленький Петерс, единственный раз в жизни приведенный бабушкой на детский новогодний праздник и охваченный желанием дружить, пытается подружиться с девочкой: «*Но ни двигать ушами, ни свёртывать язык трубочкой, как она предлагала, он не умел и быстро наскучил ей, и она его бросила*» [47. С. 259].

В данном фрагменте слово *язык* употребляется в прямом значении: «*орган в полости рта в виде мышечного выроста у позвоночных животных и человека*». Однако уже сам отбор «навыков», необходимых ребенку для того, чтобы быть интересным собеседником, не случаен: Петерс в ситуации детской игры демонстрирует неподвижность (непригодность) органов речи (язык) и органов восприятия (уши), благодаря чему возникает некий (пока еще слабо ощутимый) дополнительный художественный смысл, наиболее наглядно реализующийся в следующем фрагменте, в котором повзрослевший Петерс мечтает избавиться от своего косноязычия, что, как он полагает, поможет ему позна-

комиться с «*интересной женщиной*». Это желание трансформируется у героя в желание овладеть немецким языком: «*Такой трудный язык, он шипит, цокает и шевелится во рту, о танненбаум, его, должно быть, никто и не знает... А вот Петерс возьмет и выучит и поразит прекрасную...*» [Там же. С. 266].

В данном фрагменте значение слова *язык* как «система словесного выражения мыслей, обладающая определенным звуковым и грамматическим строем и служащая средством общения людей» («трудный язык... его, должно быть, никто и не знает»), сталкивается со значением языка как «органа речи» («цокает и шевелится во рту»), формируя еще одно, промежуточное, значение: «речь», «речевой поток», через метонимический переход – «воздушная струя» («шипит»). Причем в лексеме *танненбаум* (которая в данном случае для героя символизирует немецкий язык) ни шипящих, ни цокающих звуков нет. Очевидно, оно выступает как непосредственное (про)явление в тексте немецкой речи: если бы текст читался вслух, в момент артикуляции этого слова во рту читателя сформировалась бы «немецкоязычная» воздушная струя и зазвучала бы немецкая речь.

Таким образом, в приведенном фрагменте создается цепочка метонимических переходов: *трудный язык* (система) – *он шипит, цокает* (речевой поток) – *цокает и шевелится* (орган речи) – *о танненбаум* (речевой поток) – *его... никто и не знает* (система). Благодаря этому по мере развертывания фразы в артеме *язык* проступает изначальная связь между несколькими значениями многозначного слова, что может доставить читателю определенное эстетическое удовольствие (даже если на сознательном уровне им будет воспринято только наложение двух значений: «язык как система» и «язык как орган речи»).

В перспективе всего текста рассказа артема-полисемант *язык* организует вокруг себя два противопоставленных друг другу ассоциативно-семантических поля: первое включает рассказывание, чтение вслух, обучение языку и т.д. и оформляется в рассказе как желаемое, но недостижимое для героя; второе ассоциативно-семантическое поле включает такие реакции героя на невозможность речепорождения, как поглощение пищи, вытирание рта, помалкивание и нечленораздельный крик. Необходимо сказать, что данные ассоциативно-семантические поля в рассказе одновременно и противопоставлены друг другу, и переплетены. Это «переплетение» проявлено как в артеме-полисеманте *язык*, структура которой была проанализирована, так и в других артемах, например словосочетание *немецкий язык* за счет внутренней мотивировки (слово *немец* – «человек, говорящий неясно, непонятно» – этимологически связано со словом «немой» [50. С. 62]) проблематизирует значение «язык как система», наделяя его противоречивостью, неоднозначностью и нестабильностью: мечта Петерса свободно говорить и намерение овладеть немецким языком словно являет читателю свою оборотную сторону – немоту.

Таким образом, в рассказе «Петерс» речевой художественный прием лексико-семантического синкретизма позволяет подчеркнуть метонимическую связь и трагическое несовпадение таких феноменов, как орган

пищеварения, орган речи, речь (речевой поток) и языковая система, существование которой призвано обеспечить коммуникацию. Кроме того, проблема конкретного косноязычного героя не только поднимает в рассказе психологическую проблему вербального контакта между людьми вообще, но и выводит к размышлениям о возможностях языка как инструмента, предназначенного для установления контакта между людьми, т.е. отражает рефлексию автора на проблему языка и текста – центральную проблему литературы и философии XX в.

Прием лексико-семантического синкретизма становится в малой прозе Т. Толстой одним из лингвопоэтических механизмов введения разного рода «подтекстов», смысловых пластов. Рассмотрим это на примере рассказа «Йорик» (1999), сюжет которого построен как цепь детских воспоминаний рассказчицы о бабушке, красавице Наталье Васильевне, которая после революции «бежала на пароходе» в Европу, а в 1920-е гг. вернулась в Россию. Воспоминания о бабушке у рассказчицы вызваны маленькой находкой – китовым усом, лежащим в жестянке с пуговицами. В тексте сам рассказ о бабушке предваряется описанием содержимого этой жестянки: *«Помимо пуговицы, в жестянке водились старожилы: скажем, набор игл от ножной машинки «Зингер», на которой так долго никто не шил, что она понемножку стала растворяться в комнатном воздухе, истончаться в собственную **тень**, да так и пропала, а ведь была красавицей: черная, с упоительно тонкой талией, с четко-золотым сфинксом, напечатанным на плече, с золотым колесом, с черным сырмятным приводным ремешочком, со стальным, опасно-зубастым провалом куда-то вглубь, в загадочные недра, где, содрогаясь, туда-сюда ходил челнок, непонятно что делавший (выделено мною. – Э.Н.)»* [47. С. 343].

Лексема **тень** в процитированном фрагменте фиксирует промежуточное состояние между реальным существованием машинки и ее исчезновением. В тексте отрывка у данной лексемы одновременно актуализированы три значения (из восьми, зафиксированных в МАС):

1) словосочетание **собственная тень** актуализирует значение *‘темное отражение на чем-л., отбрасываемое предметом, освещенным с противоположной стороны’*;

2) при этом описываемый процесс постепенного исчезновения, растворения машинки заставляет читателя представить ее как *‘неясные в темноте очертания фигуры человека, животного или предмета’*; возникающий при этом художественный смысл, вбирая оба вышеперечисленных значения, словно вибрирует между ними;

3) третье значение – *‘дух умершего или отсутствующего человека’* – актуализируется благодаря описанию машинки как жившей когда-то девушки (*«красавица», «талия», «плечо»*), вводя описываемый конкретный факт – исчезновение машинки – в мифологический контекст, который будет разворачиваться в последней части фрагмента.

Аналогичная по структуре артема **челнок** формирует бытовую план описания швейной машинки (*‘часть*

швейной машины с двуниточным швом, подающая нижнюю нить’) и одновременно (в значении *‘небольшая лодка’*) достраивает мифопоэтический пласт, ассоциативно отсылая к лодке Харона, перевозящего через Стикс души (тени) в царство мертвых. Кроме того, *ходящий туда-сюда челнок* выстраивает художественную модель передвижения по воде, выступающую художественным прототипом перемещения Натальи Васильевны на *последнем пароходе* из России и обратно, о котором в рассказе пойдет речь позже. Таким способом в артеме **челнок** задается перспектива дальнейшего ассоциативно-семантического развертывания текста рассказа.

Важно отметить, что проекция событий рассказа в исторический контекст позволяет соотнести художественный образ *последнего парохода*, на котором бежала Наталья Васильевна из *виноградной богемной Одессы*, с так называемым «философским пароходом» – принудительной высылкой за границу в 1922–1923 гг. не принявших советскую власть представителей интеллектуальной и творческой российской элиты. Как известно, эта мера наказания была введена взамен смертной казни, что почти напрямую соотносит *«последний пароход»* с моделируемым в рассказе образом челнока – лодки Харона. При этом в тексте рассказа указан только год возвращения героини из эмиграции (1923), что усиливает вышеописанную аллюзию, не нарушая при этом точности биографической основы изображаемого события (бабушка Т. Толстой Н.В. Крандиевская была в эмиграции с 1918 по 1923 г. [51]).

Таким образом, посредством речевого художественного приема лексико-семантического синкретизма в художественном прозаическом тексте реализуется важный для художественной коммуникации (особенно когда речь идет о малых жанрах) принцип семантической компрессии: выражение максимального объема информации минимальными языковыми средствами. Так, в вышеприведенном примере Т. Толстой удается связать воедино художественные образы челнока (челноков) и последнего парохода и погрузить их одновременно в контекст личных детских воспоминаний, в биографический контекст (история конкретной семьи), исторический контекст (история страны, нации, народа, определенной культурно-исторической эпохи) и мифопоэтический контекст (история человечества, всемирная история).

Речевой художественный прием лексико-семантического синкретизма дает автору большие возможности для одновременной передачи нескольких художественных смыслов, способных вступать в сложные отношения друг с другом. При этом смысловые связи, заложенные в артемах-полисемантах, зачастую выходят за пределы собственно речевого слоя текста, позволяя создавать в рассказах параллели сюжетов, ситуаций и образов. Т. Толстая в своих рассказах увеличивает семантический потенциал слова, по максимуму использует его культурные и языковые потенции, работая на всех возможных регистрах (языковом, культурно-аллюзивном, мифопоэтическом, социально-историческом), заставляя своего читателя актуализировать в процессе интерпретации текста разные «фоны», что делает ее прозу сложной для восприятия и глубоко

кой по смыслу, а также открывает возможность существования множества интерпретаций.

Речевой художественный прием лексико-семантического синкретизма в текстах Т. Толстой не выступает изолированно, взаимодействуя с другими речевыми художественными приемами (лексического повтора, метафорического переноса, паронимии и т.п.), а артемы полисеманты встраиваются в сложные структурно-

семантические связи с другими артемами (вплетаясь в «сложный орнамент тропов», в «метафорическое полотно» текста) и с другими уровнями текстовой структуры, но лингвопоэтический анализ позволяет выделить данные феномены из общего «орнамента», определить их роль (функцию) и радиус действия в каждом конкретном тексте и обнажить задействованные автором тончайшие механизмы смыслопорождения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Речевой художественный прием лексико-семантического синкретизма соотносится с речевыми художественными приемами метафорического и метонимического переноса по принципу пересекающихся эйлеровых кругов: не всегда (хотя и очень часто) при речевом художественном приеме лексико-семантического синкретизма актуализируется прямое и переносное значение лексемы, так как в описываемом приеме могут быть задействованы полисеманты, лексические значения которых не связаны друг с другом механизмом переноса значения.

² В терминологии автора словаря термины *прием* и *фигура* употребляются как дублиеты.

³ Аналогичный прием (метод оппозиционного анализа) применяется в лингвистике для исследования коннотаций слова: слово с коннотативными семами сопоставляется с эквивалентом, имеющим только понятийное содержание (например, собака – собачка).

ЛИТЕРАТУРА

1. Потебня А.А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. М., 1999. С. 155–198.
2. Климовская Г.И. Об одном из фундаментальных эстетических принципов (феномен выделения) // Вестник Томского государственного университета. 2004. № 282. С. 215–219.
3. Климовская Г.И. Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста. Методологический и теоретический очерк лингвопоэтики. Томск : НТЛ, 2009. 168 с.
4. Крученых А. Декларации 1922–1923 годов / под ред. С. Нестерова // Некоммерческая электронная библиотека «ImWerden». URL: <http://www.imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=975>, свободный.
5. Эпштейн М.Н. Новелла // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 248.
6. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М. : Гослитиздат, 1959. 654 с.
7. Аверинцев С.С., Франк-Каменецкий И.Г., Фрейденберг О.М. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда // От слова к смыслу: Проблема тропогенеза. М. : Эдиториал УРСС, 2001. С. 81–121.
8. Эйхенбаум Б.М. Теория «формального метода» // О литературе. М. : Советский писатель, 1987. С. 375–408.
9. Выготский Л.С. Психология искусства. М. : Лабиринт, 2008. 352 с.
10. Мукаревский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок / под ред. Н.А. Кондрашева. М., 1967. С. 406–431.
11. Виноградов В.В. О теории художественной речи : учеб. пособие. 2-е изд., испр. М., 2005. 287 с.
12. Смирнов И.П. Очерки по исторической типологии культуры // Мегаистория. К исторической типологии культуры. М. : Автограф, 2000. С. 11–196.
13. Лотман Ю.М. Риторика // Избранные статьи в трех томах. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 167–183.
14. Шахбаз С.А. Образ и его языковое воплощение (на материале английской и американской поэзии) : дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. С. 18.
15. Фролова Т.Г. Понятие метафорического стиля в современной прозе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2011. № 2. С. 69–78.
16. Чупринин С. Другая проза // Литературная газета. 1989. № 6 (8 февраля). С. 4–5.
17. Золотоносов М. Мечты и фантомы // Литературное обозрение. 1987. № 4. С. 58–61.
18. Бабенко Н.Г. Лингвопоэтика русской литературы эпохи постмодерна. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2007. 410 с.
19. Искандер Ф. Поэзия грусти // Литературная газета. 1987. № 35 (26 августа).
20. Курицын В. Четверо из поколения дворников и сторожей // Урал. 1990. № 5. С. 170–182.
21. Грекова И. Расточительность таланта // Новый мир. 1988. № 1. С. 252–256.
22. Иванова Н.Б. Толстая // Русские писатели 20 века : биографический словарь. М. : Большая Российская энциклопедия ; Рандеву–А.М., 2000. С. 687, 688.
23. Рыжова О. Дачница из литературного шоу // Литературная газета. 2004. № 19.
24. Цзюнь Л. Поэтико-философское своеобразие рассказов Т. Толстой (на материале сборника «Ночь») : дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2005. 162 с.
25. Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой / пер. с англ. Д. Ганцевой, А. Ильенкова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. 202 с.
26. Липовецкий М.Н., Лейдерман Н.Л. Татьяна Толстая // Современная русская литература: 1950–1990-е годы : учеб. пособие : в 2 т. М. : Академия, 2003. Т. 2 : 1968–1990. С. 467–478.
27. Романовская О.Е. Традиции ритмизованной прозы в рассказах Т. Толстой // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2009. № 10-2. С. 253–262.
28. Medarić M. Владимир Набоков в русле орнаментальной прозы : к вопросу о терминологических разногласиях. URL: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_2000_num_72_3_6665, свободный.
29. Кожеевникова Н.А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1976. Т. 35, № 1. С. 55–66.
30. Шмид В. Орнаментализм // Нарратология. М., 2003. С. 263–267.
31. Генис А. Рисунки на полях. Татьяна Толстая // Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М. : Новое лит. обозрение, 1999. С. 66–71.
32. Лукьянова Ю.К. Особенности восприятия времени в рассказах Т. Толстой // Русская и сопоставительная филология 2005 / Казан. гос. ун-т, филол. фак. Казань : Казан. гос. ун-т, 2005. Электрон. версия печат. публикации // Электронная библиотечка филологического факультета Казанского (Приволжского) федерального университета. URL: <http://old.kpfu.ru/f10/bibl/resource/articles.php?id=9&num=16000000>, свободный.
33. Бройтман Н.С. Из лекций по исторической поэтике. Слово и образ. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. 66 с.
34. Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста : учеб. пособие. М. : Высшая школа, 1984. 152 с.
35. Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. 2-е изд., испр. и доп. М. : Языки славянской культуры, 2002. 552 с.
36. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / пер. с фр. Ф.А. Перовской. СПб. : Академический проект, 1995. 471 с.

37. Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. 640 с.
38. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. М.: Высш. шк., 2005. 495 с.
39. Благов В.В. Регулятивные средства и структуры имплицитного типа в поэтических текстах М.И. Цветаевой разных лет // Русская речевая культура и текст: материалы VIII Международной научной конференции (17–18 апреля 2014 г.) / под общ. ред. проф. Н.С. Болотновой. Томск: Изд-во Томского ЦНТИ, 2014. С. 126–131.
40. Лименова М.В. Лексико-семантический синкретизм в диахронии и синхронии // Русский язык для всех: Информационный портал / Министрство образования и науки Российской Федерации, 2007–2011. URL: <http://www.russianforall.ru/upload/iblock/cfe/PimenovaMV.doc>, свободный.
41. Москвин В.П. Диалогия // Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь. Ростов н/Д, 2007. С. 240–243.
42. Диалогия // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 98.
43. Пеиковский А.М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы // Лингвистика. Поэтика. Стилистика: избранные труды. М.: Высш. шк., 2007. С. 480–516.
44. Щерба Л.В. О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях: в 2 ч. / под ред. В.А. Звегинцева. М.: Учпедгиз, 1960. Ч. 2. С. 301–312.
45. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Лабиринт, 2008. 352 с.
46. Словарь современного русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стереотип. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.
47. Толстая Т. Не кысь. М.: Эксмо, 2007. 608 с.
48. Толстая Т. Река Оккервиль. М.: Подкова, 2004. 462 с.
49. Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русских поговорок. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2003. 784 с.
50. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 3: Муза – Сят: Ок. 5500 слов / пер. с нем. и доп. О.Н. Трубаева. 4-е изд., стер. М.: Астрель; АСТ, 2004. 830 с.
51. Чернов А. Шапка-невидимка Натальи Крандиевской. 2008. URL: <http://www.krandedievskaya.narod.ru/krandSTATIYA.htm>, свободный.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 9 июня 2014 г.

DISTINCTIVE FEATURES OF THE SPEECH ART FORM OF SMALL PROSE BY T. TOLSTAYA: THE SPEECH ART DEVICE OF LEXICAL-SEMANTIC SYNCRETISM

Tomsk State University Journal. No. 384 (2014), 18–26.

Novikova Eleonora G. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: linx@rambler.ru

Keywords: Tatyana Tolstaya; linguistic poetics; cognitive poetics; neo-Baroque; neo-syncretism; artema.

The article is devoted to the linguistic poetics of Tolstaya's small prose. These texts were created in the end of the 20th century. Tolstaya is considered to be a neo-Baroque author. Neo-Baroque is one of the Russian postmodern direction (M. Lipovetskiy). Tolstaya's small prose is characterized by expressive and complex speech art forms. These prosaic texts have such properties in their art structure as leitmotivity, associativity and syntheticity. Rules of art structure, level of the speech art form are realized due to a frequent use of artistic foregrounding elements (words), first of all, of metaphors and metonymies. The art speech device of lexical-semantic syncretism is in the focus of the current study. This device represents a simultaneous actualization in the artistic text of several lexical meanings of an ambiguous word. This art speech device is not specific to traditional European poetics. Genetically, it goes back to the east poetics. Researchers observe the use of this device starting from the texts of Modernism and Postmodernism. The art speech device of lexical-semantic syncretism reflects the idea of multidimensionality, ambivalence, ambiguity of the world inherent to the literature of neo-Baroque. This method generates artema-polysemant – a micromodel of rhizome – a nonequilibrium integrity of speech in the art form. Artema-polysemant, which has an ambiguous word as a language basis, allows the author to enter several meanings in the text simultaneously. The texts have complex semantic relations. These meanings may add one another, creating several levels of meanings in the text, or exclude one another, creating conflict or ambiguity in the text. Tolstaya increases the word semantic potential in the cultural and language area. It is done to activate knowledge about language, culture, mythopoeia, social history in the process of interpretation of the text. Due to this fact Tolstaya's prose becomes difficult for perception and deep in sense, opening the possibility of a huge area of interpretations. The structural and functional features of art speech device of lexical-semantic syncretism are discussed by example of linguistic poetic analysis of parts of the stories "Plamen nebesnyi" (Blaze of heaven, 1987), "Somnambula v tumane" (Sleepwalker in a fog, 1988), "Peters" (Peters, 1986), "Yorick" (Yorick, 1999). An attempt was made to determine the meaning of the art speech device of lexical-semantic syncretism in Tolstaya's poetic system, and enter this art device in the wider fictional and scientific context.

REFERENCES

1. Potebnya A.A. *Polnoe sobranie trudov: Mysl' i yazyk* [Complete works: thought and language]. Moscow: Labirint Publ., 1999, pp. 155–198.
2. Klimovskaya G.I. About one of the fundamental esthetic principles (the singling out phenomenon). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*, 2004, no. 282, pp. 215–219. (In Russian).
3. Klimovskaya G.I. *Tonkiy mir smyslov khudozhestvennogo (prozaicheskogo) teksta. Metodologicheskii i teoreticheskii ocherk lingvopoetiki* [Subtle world of meanings of fiction (prose) text. Methodological and theoretical essay of linguopoetics]. Tomsk: NTL Publ., 2009. 168 p.
4. Kruchenykh A. *Deklaratsii 1922 – 1923 godov* [Declarations of 1922–1923]. Available at: <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=975>.
5. Epstein M.N. *Novella* [Novella]. In: Kozhevnikov V.M., Nikolaev P.A. (eds.) *Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Literary Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1987, p. 248.
6. Vinogradov V.V. *O yazyke khudozhestvennoy literatury* [On the language of fiction]. Moscow: Goslitizdat Publ., 1959. 654 p.
7. Averintsev S.S. *Klassicheskaya grecheskaya filosofiya kak yavlenie istoriko-literaturnogo ryada* [Classical Greek philosophy as a phenomenon of historical and literary series]. In: Averintsev S.S., Frank-Kamenetskiy I.G., Freydenberg O.M. *Ot slova k smyslu: Problema tropogeneza* [From words to meaning: the problem of trope genesis]. Moscow: Editorial URSS Publ., 2001, pp. 81–121.
8. Eichenbaum B.M. *O literature* [On literature]. Moscow: Sovetskiy pisatel' Publ., 1987, pp. 375–408.
9. Vygotskiy L.S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow: Labirint Publ., 2008. 352 p.
10. Mukarzhovskiy Ya. *Literaturnyy yazyk i poeticheskiy yazyk* [Literary language and poetic language]. In: Kondrashev N.A. (ed.) *Prazhskiy lingvisticheskiy kruzhok* [The Prague Linguistic Circle]. Moscow: Progress Publ., 1967, pp. 406–431.
11. Vinogradov V.V. *O teorii khudozhestvennoy rechi* [On the theory of literary language]. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 2005. 287 p.

12. Smirnov I.P. *Megaistoriya. K istoricheskoy tipologii kul'tury* [Essays on the historical typology of culture]. Moscow: Avtograf Publ., 2000, pp. 11-196.
13. Lotman Yu.M. *Izbrannye stat'i v trekh tomakh* [Selected articles in 3 vols.]. Tallinn, 1992. Vol. 1, pp. 167-183.
14. Shakhbaz S.A. *Obraz i ego yazykovoe voploshchenie (na materiale angliyskoy i amerikanskoy poezii)*. Diss. kand. filol. nauk [Image and its linguistic expression (based on English and American poetry)]. Philology Cand. Diss.]. Moscow, 2010. 210 p.
15. Frolova T.G. The Concept of Metaphorical Style in Contemporary Prose. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo un-ta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistsika – Vestnik of St. Petersburg State University. Series 9. Philology. Asian Studies. Journalism*, 2011, no. 2, pp. 69-78. (In Russian).
16. Chuprinin S. Drugaya proza [A different prose]. *Literaturnaya gazeta*, February 8, 1989, no. 6, pp. 4-5.
17. Zolotonosov M. Mechty i fantomy [Dreams and phantoms]. *Literaturnoe obozrenie*, 1987, no. 4, pp. 58-61.
18. Babenko N.G. *Lingvopoetika russkoy literatury epokhi postmoderna* [Linguopoetics of Russian postmodern literature]. St. Petersburg: St. Petersburg. University Press, 2007. 410 p.
19. Iskander F. Poeziya grusti [Poetry of sadness]. *Literaturnaya gazeta*, August 26, 1987, no. 35, p. 5.
20. Kuritsyn V. Chetvero iz pokoleniya dvornikov i storozhey [Four of the generation of janitors and watchmen]. *Ural*, 1990, no. 5, pp. 170-182.
21. Grekova I. Rastochitel'nost' talanta [Extravagance of talent]. *Novyy mir*, 1988, no. 1, pp. 252-256.
22. Ivanova N.B. *Tolstaya* [Tolstaya]. In: Nikolaev P.A. (ed.) *Russkie pisateli 20 veka: Biograficheskiy slovar'* [Russian Writers of the 20th Century: A Biographical Dictionary]. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya; Randevu–A.M. Publ., 2000, pp. 687-688.
23. Ryzhova O. Dachnitsa iz literaturnogo shou [Summer visitor from a show on literature]. *Literaturnaya gazeta*, 2004, no. 19, p. 11.
24. Tsiyuni L. *Poetiko-filosofskoe svoeobrazie rasskazov T. Tolstoy (na materiale sbornika "Noch")*. Dis. kand. filol. nauk [The poetic and philosophical originality of T. Tolstaya's stories (based on the book "Night")]. Philology Cand. Diss.]. Moscow, 2005. 162 p.
25. Gosilo E. *Vzryvoopasnyy mir Tat'yany Tolstoy* [The explosive world of Tatyana Tolstaya's fiction]. Translated from English by D. Gantseva, A. Il'nikov. Ekaterinburg: Ural University Publ., 2000. 202 p.
26. Lipovetskiy M.N. *Tatyana Tolstaya* [Tatyana Tolstaya]. In: Leyderman N.L., Lipovetskiy M.N. *Sovremennaya russkaya literatura: 1950 – 1990-e gody. V 3-kh tomakh* [Contemporary Russian Literature: 1950 – 1990s. In 3 vols.]. Moscow: Akademiya Publ., 2003. Vol. 2, pp. 467-478.
27. Romanovskaya O.E. Rhythmic prose traditions in T. Tolstaya's narratives. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2009, no. 10-2, pp. 253-262. (In Russian).
28. Medarić M. *Vladimir Nabokov and Russian ornamental prose*. Available at: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/slave_0080-2557_2000_num_72_3_6665. (In Russian).
29. Kozhevnikova N.A. Iz nablyudeniy nad neklassicheskoy ("ornamental'noy") prozoy [From observations on the non-classical ("ornamental") prose]. *Izvestiya Akademii nauk SSSR. Seriya literatury i yazyka*, 1976, vol. 35, no. 1, pp. 55-66.
30. Shmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury Publ., 2003, pp. 263-267.
31. Genis A. *Ivan Petrovich umer. Stat'i i rassledovaniya* [Ivan Petrovich died. Articles and investigations]. Moscow: Novoe literaturnoye obozrenie Publ., 1999, pp. 66-71.
32. Luk'yanova Yu.K. *Osobennosti vospriyatiya vremeni v rasskazakh T. Tolstoy* [Features of perception of time in stories by T. Tolstaya]. Available at: <http://old.kpfu.ru/f10/bibl/resource/articles.php?id=9&num=16000000>.
33. Broymtan N.S. *Iz lektsiy po istoricheskoy poetike. Slovo i obraz* [From the lectures on historical poetics. Word and image]. Tver: Tver State University Publ., 2001. 66 p.
34. Zadornova V.Ya. *Vospriyatie i interpretatsiya khudozhestvennogo teksta* [Perception and interpretation of artistic text]. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 1984. 152 p.
35. Sannikov V.Z. *Russkiy yazyk v zerkale yazykovoy igry* [Russian language in the mirror of the language game]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2002. 552 p.
36. Jacquard J.-F. *Daniil Kharms i konets russkogo avangarda* [Daniil Kharms and the end of Russian avant-garde]. Translated from French by F.A. Perovskaya. St. Petersburg: Akademicheskii proekt Publ., 1995. 471 p.
37. Andreev L.G. (ed.) *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: programnye vystupleniya masterov zapadno-evropeyskoy literatury XX v.* [Calling a spade a spade: keynote addresses of masters of Western European literature of the twentieth century]. Moscow: Progress Publ., 1986. 640 p.
38. Epstein M.N. *Postmodern v russkoy literature* [Postmodernism in Russian literature]. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 2005. 495 p.
39. Blagov V.V. [Regulatory devices and implicit structures in M.I. Tsvetaeva's poetic texts of different years]. *Russkaya rechevaya kul'tura i tekst: materialy VIII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Russian speech culture and text. Proc. of the VIII International Scientific Conference]. Tomsk: Tomsk TsNTI Publ., 2014, pp. 126-131.
40. Pimenova M. V. *Leksiko-semanticheskiy sinkretizm v diakhronii i sinkhronii* [Lexico-semantic syncretism in diachrony and synchrony]. Russian language for all: Information portal. Ministry of Education and Science of the Russian Federation, 2007-2011. Available at: www.russianforall.ru/upload/iblock/cfe/PimenovaMV.doc.
41. Moskvina V.P. *Vyrazitel'nye sredstva sovremennoy russkoy rechi. Tropy i figury. Terminologicheskii slovar'* [Expressive means of modern Russian language. Tropes and devices. Glossary]. Rostov-on-Don: Feniks Publ., 2007, pp. 240-243.
42. Kozhevnikov V.M., Nikolaev P.A. (eds.) *Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Literary Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1987, p. 98.
43. Peshkovskiy A.M. *Lingvistika. Poetika. Stilistika: izbrannye trudy* [Linguistics. Poetics. Stylistics: selected works]. Moscow: Vysshaya shkola Publ., 2007, pp. 480-516.
44. Shcherba L.V. *O troyakom aspekte yazykovykh yavleniy i ob eksperimente v yazykoznanii* [The three-side aspect of linguistic phenomena, and the experiment in linguistics]. In: Zvegintsev V.A. (ed.) *Istoriya yazykoznaniya 19 i 20 vekov v ocherkakh i izvlecheniyakh. V 2-kh ch.* [History of Linguistics of the 19th and 20th centuries in essays and extracts. In 2 pts.]. Moscow: Uchpedgiz Publ., 1960. Pt. 2, pp. 301-312.
45. Vygotskiy L.S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow: Labirint Publ., 2008. 352 p.
46. Evgenieva A.P. *Slovar' sovremennogo russkogo yazyka: v 4-kh t.* [Dictionary of the Russian Language. In 4 vols.]. Moscow: Russkiy yazyk: Poligrafresursy Publ., 1999.
47. Tolstaya T. *Ne kys'* [Not Kys]. Moscow: Eksmo Publ., 2007. 608 p.
48. Tolstaya T. *Reka Okkervil'* [Okkervil River]. Moscow: Podkova Publ., 2004. 462 p.
49. Mokienko V.M., Nikitina T.G. *Bol'shoy slovar' russkikh pogovorok* [Big Dictionary of Russian Proverbs]. Moscow: ZAO "OLMA Media Grupp" Publ., 2003. 784 p.
50. Fasmer M. *Etimologicheskii slovar' russkogo yazyka: v 4 t.* [Etymological Dictionary of the Russian Language. In 4 vols.]. Translated from German by O.N. Trubachev. Moscow: Astrel': AST Publ., 2004. 830 p.
51. Chernov A. *Shapka-nevidimka Natal'i Krandievskoy* [The Invisible Hat of Natalia Krandievskaya]. 2008. Available at: <http://krandievskaya.narod.ru/krandSTATIYA.htm>.

Received: 09 June 2014