

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В. ЛОМОНОСОВА

Филологический факультет

На правах рукописи

Киреева Екатерина Васильевна

Языковые средства и приемы построения трилогии Ф. Сологуба

«Творимая легенда» как произведения орнаментальной прозы

Специальность 10.02.01 – Русский язык

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук, доцент

М. Ю. Сидорова

Москва – 2021

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Орнаментальная проза как литературное явление и объект филологического изучения.....	13
1.1. Специфика орнаментальной прозы и методологические предпосылки ее лингвистического исследования.....	13
1.2. Изучение творчества писателей-символистов в отечественной филологической традиции	21
1.2.1. Первые работы по языку символистов	22
1.2.2. Изучение языка символистов в 70-80-е гг. XX в.	28
1.2.3. Изучение языка символистов в 90-е гг. XX в.	29
1.2.4. Современный этап изучения языка русских символистов. Традиционные и новые направления исследований.....	34
1.3. Изучение «Творимой легенды» Ф. Сологуба: от ранней критики к современности	41
1.4. Выводы по главе 1.....	51
Глава 2. Языковые средства допредикативного уровня в «Творимой легенде». Сложные прилагательные. Лексико-грамматические особенности заглавия трилогии	54
2.1. Сложные прилагательные в трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда».....	54
2.2. Название трилогии «Творимая легенда»: от слова в языке к слову в тексте	62
2.3. Выводы по главе 2.....	83
Глава 3. Синтаксические особенности и регистровая композиция «Творимой легенды»	86
3.1. Синтаксические типы прозы в «Творимой легенде»	86
3.2. Анализ пейзажных фрагментов в трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда»	99
3.3. Языковые средства лиризации и иронизации повествования в «Творимой легенде».....	116
3.4. Типы повествования в «Творимой легенде». От авторской субъективности к субъективности персонажей	138
3.5. Выводы по главе 3.....	171
Заключение	175
Библиография	179

Введение

В конце XIX – начале XX века язык художественной прозы претерпел серьезные изменения. В частности, исследователи отмечают, что в этот период в языке художественной литературы происходит два встречных процесса: язык поэзии сближается с языком прозы, а язык прозы – с языком поэзии. Например, И.Г. Минералова в работе «Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма» на примере произведений А.П. Чехова, А. Белого, А. Блока и др. пишет о поэтизации прозы и прозаизации поэзии, о внутрилитературном художественном синтезе этих двух форм [Минералова 2004: 14-15, 177-178, 198, 235]. В прозе этот синтез проявляется на разных уровнях языка: от фонетического (звукопись) до синтаксического (структура предложений) и текстового (смена коммуникативных регистров, типов повествования, точек зрения). В результате происходит лиризация повествования и изменение авторской субъективности и субъективности персонажей. Единичные проявления этих процессов можно наблюдать на протяжении всей истории литературы. Несколько ярких примеров такого сближения дала литература XIX в. (так, А. Белый в своем исследовании «Мастерство Гоголя» называет Н.В. Гоголя создателем нового языка [Белый 1934: 6]). На рубеже XIX-XX вв. это оформляется уже как тенденция. В.А. Келдыш, говоря о стилевых процессах в прозе Серебряного века, отмечает следующее: «Приоритету личностного фактора, верховенству бытийных начал сопутствовали нарастающие субъективированность и одновременно обобщенность формы. Происходило перемещение основного акцента с “изобразительности” на “выразительность”» [Келдыш 2001: 47]. «Важнейшая особенность жанровых трансформаций в литературе модернизма – непосредственное воздействие лирической стихии на традиционно более объективированные структуры» [Келдыш 2001: 48]. Здесь можно вспомнить образцы модернистской прозы А.П. Чехова, которого называли «поэтом» в прозе, прозу поэтов – «Серебряный голубь», «Петербург» А. Белого, произведения Ф. Сологуба. Названные произведения представляют большой интерес для анализа, так как именно в них

выкристаллизовывается этот новый тип, в них закладываются основы поэтизированной прозы. «Логика причинно-следственных сцеплений, тщательно прорисованных эпизодов, стабильность авторской позиции сменились в практике Ф. Сологуба, А. Белого, а потом и у их “наследников” (Б. Пильняка, Ю. Олеши, М. Булгакова, В. Набокова, Г. Газданова и др.) сюжетной недосказанностью, монтажной компоновкой разнохарактерных фрагментов, высокой “скоростью” чередования повествовательных планов – всем тем, что напоминало скорее о лирике, чем об эпическом повествовании» [Скорospelова 2003: 49-50]. Но если язык произведений А. Белого уже достаточно хорошо изучен (включая объемное исследование Н.А. Кожевниковой [Кожевникова 1992]), то проза Ф. Сологуба еще не получила достаточного осмысления в лингвистике. Особый интерес представляет его роман-трилогия «Творимая легенда», который еще при публикации вызывал противоречивые отзывы и упреки в разрозненности и фрагментарности. Немногие критики смогли оценить значимость литературных открытий Сологуба. Об экспериментальной природе романа и о необходимости его более глубокого изучения говорят многие современные исследователи. С 60-70-х гг. XX века появляются первые филологические работы по «Творимой легенде», сначала в зарубежном литературоведении, затем в отечественном. Предметом изучения становится идейная основа романа, система образов, композиция и стилевые особенности. Но до сих пор не производилось ни одного комплексного лингвистического анализа этого произведения, хотя в современной лингвистике есть методики, которые рассматривают текст как целое и позволяют связать его отдельные элементы с замыслом автора. К таким методикам относится, например, четырехступенчатая модель анализа текста Г.А. Золотовой, которая позволяет подняться от единиц допредикативного уровня к тактикам и стратегиям автора. Дополненная другими теориями, методика коммуникативно-грамматического анализа текста дает богатые возможности для анализа художественных текстов.

Что касается «Творимой легенды», то ранее ее лингвистические особенности лишь попутно фиксировались в работах или составляли часть

литературоведческого анализа. В литературоведении было сделано достаточно ценных наблюдений, можно сказать, что «Творимая легенда», история ее создания, восприятие критикой, особенности поэтики уже довольно подробно изучены, что подготовило почву для углубленного изучения языка произведения. Данная работа посвящена анализу лингвистических особенностей «Творимой легенды» как образца «орнаментальной» прозы, «лирического метаромана»¹, «романа о романе»² и установлению их соотношения с результатами литературоведческих исследований.

Актуальность темы обусловлена

1. современными процессами в языке художественной литературы и их связью с литературой Серебряного века;
2. интересом к творчеству символистов и при этом недостаточной изученностью творчества такого видного представителя символизма, как Ф. Сологуб, хотя предпосылки для изучения созданы переизданием произведений писателя в последние десятилетия;
3. необходимостью дальнейшего развития теории коммуникативной грамматики и типов повествования в приложении к анализу художественного текста;
4. активизацией в последнее время междисциплинарных исследований на стыке лингвистики и литературоведения, что помогает обнаружить соотношение между литературными особенностями текстов и их языковым воплощением.

Объектом исследования в нашей работе являются языковые средства и приемы орнаментализации художественной прозы на различных языковых уровнях (от фонетического до текстового).

¹ Лирический метароман представляет собой «роман лирического типа, где воссоздается внутренняя жизнь личности, где главной целью становится выражение лирического субъекта, где все элементы художественной системы (персонажи, сюжет, пейзаж, детали воссоздаваемой действительности, мотивика) служат элементами сознания лирического субъекта, отражением его мироотношения, его внутреннего мира, его философии» [Скорospelова 2003: 198].

² «Роман о романе» трактует тему создания литературного произведения, воспроизводит сам творческий процесс и подразумевает открытое вмешательство автора-повествователя, его размышления по поводу собственного текста, обсуждение структурных особенностей повествования («обнажение приема», по терминологии В. Шкловского) [Скорospelова 2003: 202].

Материалом исследования послужил роман-трилогия Федора Сологуба «Творимая легенда» («Навыи чары»), написанный в 1905-1912 гг. и издававшийся с 1907 по 1913 г. В данном исследовании мы опирались на текст произведения в издании 1991 г. («Художественная литература»).

Предмет исследования – единицы различных языковых уровней: допредикативного, предикативного, текстового в их связи с авторскими тактиками и стратегиями.

Цель работы – выявление способов орнаментализации (поэтизации) повествования в трилогии, определение их роли и функций в тексте и, таким образом, объективация посредством лингвистического анализа характеристик произведения, данных литературоведами.

Достижение поставленной цели включает решение нескольких исследовательских задач:

1. Анализ имеющихся в научной литературе подходов к изучению орнаментальной прозы в целом, прозы Сологуба и «Творимой легенды» в частности и определение тех выявленных литературоведами основных художественных характеристик данных текстов, которые максимально значимы и нуждаются в лингвистическом описании и обосновании.
2. Изучение на основе исследовательских инструментов коммуникативной грамматики языковых способов поэтизации (орнаментализации) текста.
3. Анализ объектов допредикативного уровня – сложных прилагательных и ключевых лексем, составляющих название трилогии.
4. Характеристика синтаксического типа прозы³ в трилогии, анализ грамматических средств формирования этого типа.
5. Анализ пейзажных блоков текста, их роли в композиции текста и их субъектной организации.

³ Термин используется в понимании Н.Д. Арутюновой [Арутюнова 1972: 189-200]: это типы прозы, выделяемые на основе наблюдений за способами, которыми пользуются языки «для выделения элементов предложений». Одна группа конструкций базируется на «синтагматическом принципе выделения», другая – на актуализованности высказывания как коммуникативной единицы языка. В зависимости от роли показателей связи Арутюнова выделяет два синтаксических типа прозы – синтагматический (с большим количеством показателей связи) и парадигматический, в котором отсутствуют показатели связи и на первый план выходят сами элементы (более подробно об особенностях и различии этих типов см. гл. 3 п.1 настоящей работы).

6. Выявление типов повествования⁴, используемых в «Творимой легенде», и языковых средств, организующих их.

Научная новизна исследования заключается в выявлении и систематизации языковых средств и приемов построения текста, которые характеризуют трилогию Ф. Сологуба «Творимая легенда» как произведение орнаментальной прозы, и в объективации посредством лингвистического анализа литературоведческих характеристик этого произведения. Объектом комплексного лингвистического анализа, включающего средства допредикативного, предикативного и регистрового уровня, с выходом на объяснение творческой интенции (стратегии) автора, трилогия Сологуба становится впервые.

Теоретическая значимость исследования выходит за рамки изучения отдельного автора и заключается в развитии теории коммуникативной грамматики в применении к «гибридному» типу художественной прозы, более сложному, чем каноническая сюжетная проза, и создании тем самым теоретической основы для более глубокого лингвистического анализа «гибридной прозы» разных эпох как таковой. Кроме того, результаты исследования позволяют установить связи между современными теориями в лингвистике и методами анализа произведения в литературоведении, что подтверждает единство методов и задач филологии, которое подвергается сомнению в некоторых лингвистических и литературоведческих концепциях. Лингвистический анализ языка трилогии расширяет научные представления об одном из важнейших этапов развития языка русской художественной литературы – формировании нового синтаксического типа прозы, прозы поэтической. Также теоретическая значимость работы обуславливается демонстрацией органического единства нескольких продуктивных концепций, выдвинутых отечественными русистами в последней трети XX века: концепции типов повествования Н.А. Кожевниковой, концепции синтаксических типов прозы Н.Д. Арутюновой и теории коммуникативной грамматики, включая систему коммуникативных регистров и четырехступенчатую модель анализа текста Г.А. Золотовой. Полученные нами

⁴ С опорой на концепции Н.А. Кожевниковой, Е.В. Падучевой.

результаты демонстрируют взаимную непротиворечивость этих концепций и их способность к взаимодействию и взаимообогащению в исследовании языка прозаических произведений (способов и функций лиризации, смещения субъектной перспективы, парадигматизации синтаксиса и др.).

Практическая значимость исследования состоит в возможности применения его результатов в преподавании лекционных и практических курсов по русскому языку и литературе. Также возможно использование результатов исследования для составления словаря языка Ф. Сологуба и языка прозы XX-XXI вв.

Теоретическая база исследования сформирована работами по лингвистике Н.А. Кожевниковой, Н.Д. Арутюновой, Г.А. Золотовой, М.Ю. Сидоровой, а также литературоведческими трудами Н.И. Барковской, И.Г. Минераловой, Е.Б. Скороспеловой и т.д.

Положения, выносимые на защиту:

1. Литературоведческая характеристика трилогии Федора Сологуба «Творимая легенда» как яркого образца орнаментальной символистской прозы может быть объективирована через ряд языковых параметров текста, выявляемых посредством лингвистического анализа. Эти языковые особенности орнаментальной прозы обнаруживаются на допредикативном, предикативном, регистровом и текстовом уровнях. **Концепция двоемирия** проявляется в четком разделении повествования на ироническое и лиризованное. Для иронической тональности характерна сниженная лексика, цитация, несобственно-авторская речь, столкновение различных точек зрения, синтагматический синтаксис; для лирической – высокая лексика, регистровая неоднородность, неопределенность локуса и времени, господство модуса, парадигматический синтаксис, несобственно-прямая речь. **Лейтмотивная и контрапунктная организация** повествования проявляются в языковой «перекличке», зеркальности многих сцен, совпадающих по лексике, грамматическим формам (использование акциональных предикатов, имперфективов в начальных сценах разных глав), регистровой композиции, модусной организации (использование приема «пейзаж от героя»).

Монтажность воплощена в чередовании разных синтаксических типов прозы, выделяемых Н.Д. Арутюновой, – синтагматического и парадигматического. **Синестетичность** нашла воплощение в излюбленных автором адъективных композитах, в которых совмещаются различные типы перцепции, а также в особой значимости перцептивного модуса в повествовании, соединении визуального и аудиального перцептивных каналов.

2. Текст трилогии характеризуется активным перераспределением субъектных позиций между автором и персонажами: выражение авторской позиции переходит в прямую речь персонажей, а выражение субъектности персонажей – в речь автора (несобственно-прямая и несобственно-авторская речь).

3. Орнаментализация проявляется на всех языковых уровнях произведения: от фонетического до текстового. На фонетическом уровне это – звукопись, на морфологическом – особая активность определенных частей речи и грамматических форм, на синтаксическом – парадигматизация синтаксиса, парцеллированные предложения, снижение количества показателей связи, на текстовом – использование несобственно-прямого типа речи, темпоральная и локусная неопределенность, господство модуса и модусная проблематизация, регистровая неоднородность, внимание к парадигматическими связям между элементами текста, игра с точками зрения, активизация перцептивного модуса персонажей.

4. Синтаксические связи в тексте во многих случаях ослаблены, что указывает на преобладание парадигматического типа прозы. Элиминируются показатели связи (союзы), предложения становятся рублеными, парцеллированными, односоставными. Активно используются назывные предложения, повествование строится по ассоциативному принципу. Но при этом может происходить переключение между синтагматической и парадигматической прозой в необходимые автору моменты.

5. При анализе орнаментальной прозы продуктивен синтез различных подходов. Четырехступенчатая модель анализа художественного текста Г.А. Золотовой, в которой анализ единиц допредикативного, предикативного и текстового уровня

увенчивается постижением авторских тактик и стратегий, позволяет объединить в своих рамках теорию синтаксических типов прозы Н.Д. Арутюновой, коммуникативно-грамматические приемы лиризации текста, рассмотренные М.Ю. Сидоровой, классификацию типов повествования, предложенную Н.А. Кожевниковой, и методику анализа поэтики композиции Б.А. Успенского.

Результаты работы были апробированы на заседании кафедры русского языка филологического факультета МГУ и в форме докладов на 5 научных конференциях: XLVI Международная филологическая научная конференция СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия, 13-22 марта 2017; XXIV Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов – 2017», МГУ им. М.В. Ломоносова, Россия, 20 апреля 2017; XLVII Международная филологическая научная конференция СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия, 19-28 марта 2018; XXVI Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2019», МГУ имени М.В. Ломоносова, Россия, 8-12 апреля 2019; VII Международная научная конференция «Текст: проблемы и перспективы. Аспекты изучения в целях преподавания русского языка как иностранного», МГУ, Россия, 28-30 ноября 2019. По результатам исследования опубликовано 8 работ, из которых 4 статьи – в журналах, входящих в перечень ВАК:

- 1) Киреева Е.В. От сложных прилагательных к замыслу автора: (на материале трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда») // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2018. № 2. С. 96-102.**
- 2) Киреева Е.В. Лингвистические особенности пейзажных фрагментов в трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» // Мир русского слова. 2018. № 1. С. 64-72.**
- 3) Киреева Е.В. К вопросу о синтаксических типах художественной прозы (на материале трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда») // Litera. 2019. № 5. С. 1-8.**

- 4) Киреева Е.В. Между Лирикой и Иронией: языковые средства лиризации и иронизации повествования в трилогии Федора Сологуба «Творимая легенда» // Мир науки, культуры, образования. 2019. № 5 (78). С. 450-453.
- 5) Киреева Е.В. Лексическая алхимия Ф. Сологуба: роль сложных прилагательных в трилогии «Творимая легенда» // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2017» / Отв. ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов. [Электронный ресурс]. М.: МАКС Пресс, 2017. Режим доступа: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2017/data/section_32_10601.htm
- 6) Киреева Е.В. Языковые средства создания лирического и иронического в трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» // Тезисы XLVI Международной филологической конференции (13-22 марта 2017, СПбГУ). Раздел «Русский язык. Стилистика» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://conference-spbu.ru/conference/36/structure/>
- 7) Киреева Е.В. Синтаксическая композиция трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда»: грамматика пейзажа // Тезисы XLVII Международной филологической конференции (19-28 марта 2018, СПбГУ). Раздел «Русский язык. Актуальные вопросы изучения грамматики (Русско-славянский цикл)» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://conference-spbu.ru/conference/38/structure/>
- 8) Киреева Е.В. Основные принципы лиризации прозаического художественного текста (на примере трилогии Федора Сологуба «Творимая легенда») // Слово. Грамматика, Речь: Материалы VII Международной научной конференции «Текст: проблемы и перспективы. Аспекты изучения в целях преподавания русского языка как иностранного»: Москва, 28–30 ноября 2019 г., ООО МАКС Пресс Москва, Россия, том 20. С. 195-198.

Структура диссертации: Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения и Библиографии, включающей 124 наименования.

Введение. Во введении раскрывается основное содержание работы, обосновывается ее актуальность и научная новизна, теоретическая и практическая значимость, формулируются ее цель и задачи, положения, выносимые на защиту, указываются структура, объект, предмет и материал исследования, а также определяется его теоретическая база.

1 глава содержит обзор научной литературы и построена от общего к частному: от изучения языка художественных произведений вообще (теоретический аспект; основные теории, положенные в основу нашей работы) к изучению «Творимой легенды». В первой части главы рассматриваются и сопоставляются теории Н.А. Кожевниковой, Н.Д. Арутюновой, Г.А. Золотовой. Во второй мы обратимся к истории изучения творчества символистов, а именно к тем аспектам, которые связаны с языковой стороной. Третья часть кратко рассматривает историю создания «Творимой легенды» и имеющиеся филологические работы по данному произведению. Выявляются основные положения данных работ, которые будут далее использованы в анализе.

2 глава посвящена анализу единиц допредикативного уровня в тексте Сологуба. При этом специфика данных единиц связывается с целым, рассматривается в составе единиц более высокого уровня, и в конце концов – в составе текста. Это анализ сложных прилагательных в трилогии, анализ лексических и морфологических особенностей названия в связи с текстовым целым.

3 глава содержит анализ объектов более высокого уровня: композиционно-регистровых блоков, пейзажных фрагментов, речи автора и персонажей. Конечно, их анализ тоже невозможен без обращения к средствам других уровней, но в этих частях работы различные языковые единицы также вписываются в контекст целого.

Каждая глава снабжена выводами.

В **заключении** содержатся выводы и излагаются перспективы исследования.

Глава 1. Орнаментальная проза как литературное явление и объект филологического изучения

Изучение языка художественных произведений, в частности прозы, имеет долгую и богатую традицию. Особое место в ней занимает изучение неклассической, или «орнаментальной» прозы. Достигнув расцвета в начале XX века в творчестве символистов, этот тип прозы проходит в несколько измененном виде через весь XX век и оказывает влияние на творчество М.А. Булгакова, И.С. Шмелева, А.П. Платонова, Е.И. Замятина, В.А. Каверина, К.Г. Паустовского, М.М. Пришвина, И.Э. Бабея, В. Набокова, Б.Л. Пастернака и т.д. В этой главе нам представляется важным рассмотреть историю изучения этого значимого для литературы XX века явления и его основные черты.

1.1. Специфика орнаментальной прозы и методологические предпосылки ее лингвистического исследования

Впервые обозначение «орнаментальная проза» вводит Н.А. Кожевникова в своей статье «Из наблюдений над неклассической (“орнаментальной”) прозой», хотя анализ подобных явлений имел место и раньше, например, как уже указывалось нами, в работе А. Белого «Мастерство Гоголя» [Белый 1934: 6]. Белый еще не употребляет термин «орнаментальная проза», но при характеристике гоголевского стиля он нередко прибегает к метафоре орнамента: «орнамент повторов», «орнамент звуков» и т.д. Орнаментальность понимается им не как что-то пышное, вычурное, чрезмерно украшенное, а, напротив, как «труднейшая область поэзии, полная неисчерпаемых, великолепных возможностей», «тончайшая, полнозвучнейшая из поэзии» [Белый 1988: 51]. Произведения Гоголя рассматриваются как соединение прозы и поэзии, эпоса и лирики: «Весь размах лирики, данный ритмами, от которых себя отвлекает в

прозе Пушкин, вложил Гоголь в прозу, заставляя вздрагивать, как струны, вытянутые свои строки, дающие звук ассонансов и аллитераций» [Белый 1996: 15]. Белый говорит, что Гоголь предугадал будущее воссоединение прозы и поэзии, и довольно точно подмечает две встречные тенденции в развитии прозы и поэзии, которые на рубеже XIX-XX вв. только усилятся: «Гоголь наперекор веку внял этому; он сломал в прозе “прозу”; а Маяковский в XX веке сорвал с русского стиха “академический стих”, превратив “поэзию” в кавычках в “прозо-поэзию”, как Гоголь до него превратил прозу в “поэзию-прозу”». Но такое сближение прозы и поэзии получало не только восторженные, но и критические оценки. Например, З. Гиппиус в статье «Прозы поэта» пишет: «Современные беллетристы “нового типа”, приближая, с великими усилиями, прозу к стихам, дают нам что-то смешное, лишенное обоих очарований, — очарования прозы и, отличного от него, очарования стихов. Все искания форм новых, конечно, праведны, но, во всяком случае, новая форма не найдена и вряд ли будет найдена путем полумеханического сближения прозы и стихов» [Гиппиус 1906].

В широком смысле поэтизация прозы уходит своими корнями глубже XVIII-XIX вв. Д.С. Лихачев находил следы орнаментальности в произведениях древнерусской литературы XI в., а в XVI веке в английской литературе зарождается «эвфуизм» – стилистическое течение с обилием риторических фигур, богатой орнаментикой, использующей многообразный фонетический, лексический, синтаксический параллелизм [Зими́на 2012: 299]. Это же отмечает Кожевникова: «...орнаментальная проза соприкасается с романтической прозой и поэзией более ранних литературных эпох...» [Кожевникова 1976: 56]. Можно сказать, что орнаментализм в прозе всегда существовал как потенциальная возможность, но в качестве особой разновидности словесного искусства сформировался в начале XX века, и почва для этого была подготовлена литературой XVIII-XIX вв., особенно творчеством Гоголя, которого А. Белый и другие символисты считали своим учителем.

С чем же связано распространение орнаментальной прозы именно в начале

XX века? Во-первых, это социально-исторические факторы: «литературный синкретизм обычно сопровождает синкретизм и перебои в общественных настроениях» [Зими́на 2012: 300]. Во-вторых, здесь имеется тесная связь с процессом ослабления субъектности автора и возрастанием субъектности персонажей [Кожевникова 1994: 75]. И, затем, это определенная философия, которая стоит за данным явлением: «Орнаментализм – явление гораздо более фундаментальное, нежели словесная игра в тексте. Оно имеет свои корни в миропонимании и в менталитете символизма и авангарда, т. е. в том мышлении, которое по праву следует назвать мифическим» [Шмид 2008: 250]. То есть орнаментальная проза тесно связана с философией символизма, с его пониманием мифа и мифологического. Согласно Шмиду, развитие орнаментальной прозы в начале XX века происходит вследствие преобладания поэтического начала и лежащего в его основе мифического мышления. Для такого мышления свойственно нарушение закона немотивированности, произвольности знака. Отсюда вытекает особое отношение к слову как к «материальному образу своего значения» [Шмид 2008: 251]. С этим связана вера в силу слова, в его магические свойства, в способность преобразовать действительность.

Повторяемость мифологического мира – это также одна из черт мифического мышления, которой «в орнаментальной прозе соответствует повтор формальных и тематических признаков» [Шмид 2008: 252]. Из этой повторяемости рождается лейтмотивность и эквивалентность: «В то время как повтор целостных мотивов, звуковых или тематических, образует цепь лейтмотивов, повтор отдельных признаков создает эквивалентность. <...> Они порождают ритмизацию и звуковые повторы в тексте, а на временную последовательность истории налагают сеть вневременных сцеплений» [Шмид 2008: 252-253]. Об этой же роли мотивной структуры текста, о ведущей композиционной роли лейтмотивов говорит Е.Б. Скороспелова [Скороспелова 2003: 85-86].

Орнаментальная проза, наравне со сказом, возникает как результат поиска нового, особого языка. Она имеет множество других названий –

эстетическая, поэтическая, парадигматическая, актуализирующая, лиризованная проза (и это далеко не полный ряд обозначений; А. Н. Веселовский в своих работах давал ей следующие обозначения: «ритмизованная», «артистическая», «цветущая» [цит. по Зимина 2012: 299]). На наш взгляд, этот ряд параллельных терминов показывает актуальность проблемы «орнаментальной» прозы и позволяет глубже раскрыть суть понятия, выделить ее основные черты, к которым, по Кожевниковой, относятся **сознательное подчеркивание условности, искусственности повествования, сближение со стихотворной речью** [Кожевникова 1976: 55]. Слово в такой прозе становится не средством изображения, а целью, изображающее слово превращается в изображенное [Бахтин 1972: 318]. Благодаря этому возрастает суггестивная сила произведения: текст воздействует на читателя через язык, стиль, даже синтаксис [Скороспелова 2003: 91].

Изменения словесной формы влияют на другие элементы произведения – сюжет и характеры, а следовательно, на композицию и речь. Сближение со стихотворной речью не обязательно проявляется в особенностях ритма; оно может проявляться и в структуре. Конструктивным принципом, как в стихотворении, в орнаментальной прозе может стать повтор – повтор слов, отдельных предложений, целых сцен. С помощью этих повторов создаются словесные темы и лейтмотивы, организующие текст [Кожевникова 1976: 56-57]. Образно говоря, они «зарифмовывают» части произведения между собой, и в этом проявляется сходство с поэтической речью. Выстраивается вертикаль, создаются парадигматические связи, пронизывающие синтагматические связи линейно расположенных элементов.

Другой чертой орнаментальной прозы является то, что она «не стремится к адекватности изображаемой действительности. <...> Она отражает мир подобий, соответствий, взаимных переходов одного в другое» [Кожевникова 1976: 58]. Ей присуща ассоциативность и синтетичность. Ничто не существует в ней обособленно, одно отражается в другом.

Орнаментальность проявляется и на уровне лексики – в тенденции к непрямому словоупотреблению, что выражается в разветвленной системе тропов: «Слово в орнаментальной прозе легко выходит за границы, поставленные ему языковой нормой» [Кожевникова 1976: 58]. Происходит также разрушение привычной сочетаемости слов.

Важно осознавать, что за понятием «орнаментальная проза» скрывается не «сугубо стилистический, а структурный принцип». Это «парадигматизация, образование тематических и формальных эквивалентностей, ритмизация» [Шмид 2008: 247-248], преобладание вневременных связей над временными.

Как показала Н.А. Кожевникова, орнаментализм пронизывает все уровни произведения. Об этом же пишет В. Шмид: «...орнаментальность текста сказывается на всех трансформациях вплоть до отбора элементов и их свойств» [Шмид 2008: 249], поэтому «орнаментализм» следует искать на всех уровнях текста, начиная с мельчайших элементов и заканчивая композиционными блоками и тем целым, что они создают. На наш взгляд, очень хорошо этот комплексный подход отражается в определении типа повествования, данном Кожевниковой. **«Типы повествования — при всем многообразии их реального осуществления — представляют собой композиционные единства, организованные определенной точкой зрения (автора, рассказчика, персонажа), имеющие свое содержание и функции и характеризующиеся относительно закрепленным набором конструктивных признаков и речевых средств (интонация, соотношение видовременных форм, порядок слов, общий характер лексики и синтаксиса)»** [Кожевникова 1994: 3]. Хотя в этом определении речь идет о типах повествования, но характеристика типа прозы связана с типом повествования, что мы увидим позже. Если исходить из данного определения, то мы имеем возможность, отталкиваясь от конкретных языковых единиц, представленных в тексте (фонетических, лексических, морфологических и синтаксических), подняться до композиционного уровня и определить тип повествования. Точно так же мы имеем возможность, поднимаясь от конкретных

языковых элементов, через анализ композиционных блоков, дойти до типа прозы. Такая модель анализа имеет пересечения с четырехступенчатой схемой анализа текста, предложенной Г.А. Золотовой, по которой любой текст рассматривается в вертикальном срезе, от наименьших значимых единиц в его структуре до целого текста. На наш взгляд, и в определении Кожевниковой, и в модели анализа Золотовой текст предстает как многослойная структура, внутри которой взаимодействуют языковые единицы разных уровней. Г. А. Золотова предлагает анализировать текст по следующим уровням:

- А. Структурно-семантическое (типовое) значение предикативной единицы (дотекстовый уровень);
- В. Принадлежность ее к речевому регистру (текстовый уровень);
- С. Тактика текста;
- Д. Стратегия текста [Золотова, Онипенко, Сидорова 1998: 445].

Уровень А («структурно-семантическое (типовое) значение предикативной единицы») соотносится с «закрепленным набором конструктивных признаков и речевых средств (интонация, соотношение видовременных форм, порядок слов, общий характер лексики и синтаксиса)» в определении Кожевниковой.

Уровень В – с композиционными единствами, организованными определенной точкой зрения, а тактики и стратегии (уровни С и D) – с содержанием и функциями этих композиционных единств.

М.Ю. Сидорова, дополняя и развивая эту модель, предлагает проводить границу между первой и второй ступенью иначе: «Можно и по-иному провести границу между первой и второй ступенью, разделив языковые средства допредикативного уровня и предикативные единицы, так что модели предложений, относимые в исходной системе Г.А. Золотовой к ступени А, рассматриваются вместе с регистровыми блоками на ступени В:

- А. Языковые средства допредикативного уровня;
- В. Предикативные единицы и регистровые блоки;
- С. Тактика автора;

Д. Стратегия автора (гипотетически)» [Сидорова 2015: 6-7].

То есть у нас имеется некое композиционное единство, организованное чередованием регистровых блоков и выполняющее определенную роль в постижении авторского замысла (уровень стратегий) с помощью комбинации тех или иных языковых элементов (уровень тактик). Золотова предлагает начинать анализ с синтаксического уровня (с предикативных единиц), а Кожевникова говорит и о важной роли фонетического уровня – интонации, ритма и т.д. Но синтаксический уровень тоже входит в схему анализа Кожевниковой, поэтому ее можно считать более общей.

Мы не утверждаем, что данные схемы полностью совпадают друг с другом. Мы говорим лишь об общем пересечении этих схем, об их некотором подобии, «гомологичности», что поможет нам выработать методику анализа. Дело в том, что Н.А. Кожевникова нигде не формулирует свою методику анализа, а лишь дает определение типам прозы. Золотова же предлагает схему анализа, ориентированную на коммуникативно-грамматическую теорию текста. Но особенности орнаментальной прозы выходят за рамки грамматики, поэтому, взяв за основу модель анализа Г.А. Золотовой, нам бы хотелось расширить ее с поправкой на определение типов прозы Кожевниковой. При этом синтаксический строй находится в центре нашего анализа, так как именно синтаксис кладется в основу других классификаций прозы (например, у Арутюновой). Приемы же коммуникативно-грамматического анализа текста будут входить в наш основной инструментарий, так как особенности регистровой композиции текста влияют на степень лиризованности текста, что тоже, по Кожевниковой, является чертой орнаментальной прозы. К тому же и Золотова, и Кожевникова оперируют такими терминами, как «точка зрения автора», «точка зрения персонажа», «субъектная перспектива» и т.д. Регистровый анализ текста станет важной частью нашего анализа «Творимой легенды», но при этом будет охвачен не только синтаксический, но и другие уровни текста, а при анализе композиции особое внимание будет уделено не только переключению с одного регистра на другой, но

и типам авторской речи, точке зрения.

1.2. Изучение творчества писателей-символистов в отечественной филологической традиции

Расцвет орнаментальной прозы приходится на начало XX века и оказывается неразрывно связан с творчеством символистов. Их литературные эксперименты, новаторство в области формы и содержания давно стали объектом интереса ученых-филологов. Существует множество исследований по творчеству В. Маяковского, А. Блока, М. Цветаевой, футуристов. Но так получилось, что в тени этих фигур незаслуженно потерялись многие другие, не менее интересные, поэты и писатели. Долгое время, как отмечает Н.А. Богомоллов в предисловии к сборнику З.Г. Минц «Поэтика русского символизма. Блок и русский символизм», весь русский модернизм начала XX века существовал только в лице Блока. Из Сологуба издавался только «Мелкий бес», творчество А. Белого было представлено лишь одним поэтическим сборником [Минц 2004: 8]. Только ближе к концу XX века, с переизданием многих произведений, стали появляться научные работы по таким фигурам, как В. Брюсов, А. Белый, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб. С этими работами связано как минимум две проблемы: во-первых, почти все они носили и носят литературоведческий характер, во-вторых, основное внимание в них уделяется поэтическому творчеству символистов. Даже если появляются лингвистические исследования, они все равно проводятся на материале поэзии. Почему-то проза символистов всегда воспринималась как что-то вторичное, а творчество символистов прочно ассоциировалось с поэзией. Так, Н.И. Неженец в работе «Русские символисты» (журнал «Знание», серия «Литература», 1992 г.) пишет: «В художественном отношении романная проза Сологуба (за исключением разве что “Мелкого беса”, 1907) заметно уступала его лирике» [Неженец 1992: 43]. Между тем, проза символистов, а это такие произведения, как «Огненный ангел» В. Брюсова, «Серебряный голубь», «Петербург», «Котик Летаев», «Крещеный китаец» А. Белого, «Мелкий бес», «Творимая легенда», «Тяжелые сны», «Заклинательница змей» Ф. Сологуба, рассказы З. Гиппиус, исторические романы Д. Мережковского и т.д., является

ярким литературным и языковым феноменом. Одними из первых среди отечественных ученых к ним обратились Н. А. Кожевникова, изучавшая язык А. Белого (80-90-е гг. XX в.), и Н. В. Барковская, посвятившая свою диссертацию поэтике символистского романа (1996 г.). Что касается соотношения литературоведческих и лингвистических работ, то отдельные ценные наблюдения над языком можно было найти в работах по поэтике и стилю, но это еще не были собственно лингвистические исследования. Общие замечания о языке поэзии XX века содержатся в книге «Очерки истории языка русской поэзии XX века» (1990) под ред. В.Н. Григорьева. Но более специальные исследования (если не считать уже упомянутых работ Н. Кожевниковой) появляются ближе к концу XX века и продолжают появляться в настоящее время. Основная масса подобных работ приходится на начало 2000-х гг. Но все-таки эти работы не были первыми: традиция изучения творчества символистов, в том числе языка, зарождалась еще у самих символистов, в первых попытках осмысления своих произведений. Поэтому можно сказать, что в конце XX века эта традиция восстанавливается. Но работ по языку прозы символистов по-прежнему немного, в том числе почти не изученным остается язык прозы Ф. Сологуба.

Рассмотрим более детально этапы изучения языка символистов.

1.2.1. Первые работы по языку символистов

Зарождение традиции изучения символистского языка связано с особым отношением к языку у самих символистов. Стремясь создать новую философию творчества, они стремились к обновлению языка. «Символисты искали Бога в образном слове. Обожествлением его они стремились создать особое, культовое отношение к языку, способному, по их мнению, произвести мифотворческие преобразования в живой действительности. Собственно, язык оказался у них той единственной реальностью, на которую опиралась философия их творчества. <...> Символическая концепция поэтического языка восстанавливала его истинное, “магическое” предназначение. В слове-символе заключена сущность

мира, таинственное единство его чувственных проявлений и сверхчувственных откровений», – отмечает исследователь творчества символистов Н.И. Неженец [Неженец 1992: 7-8].

Уже В. Брюсов в своем предисловии «От издателя» к сборникам «Русские символисты» подчеркивает «способность сравнительных союзов загипнотизировать читателя пластичностью своего изображения» (цит. по [Неженец 1992: 4]). А Ин. Анненский в «Книге отражений» в статье «Бальмонт-лирик» пишет, что русское слово было недооценено, и это связано с долгим «журнальным» периодом в русской литературе во второй половине XIX века, в течение которого отношение к слову было слишком небрежным, поспешным. Но новая поэзия учит ценить слово. Вместе с ней появляется новый язык, который нужно понять и принять. Ин. Анненский обращается к анализу трех поэтических сборников К.Д. Бальмонта. Он замечает в них обилие отвлеченных, сложных слов («зыбкие сочетания» вместо «окаменелости сложений»), «отрицательность и лишенность» в словах (повтор предлога и приставки *без*), частотность прилагательных, звукопись, особенности ритма. Анненский составляет даже первую классификацию сложных прилагательных [Анненский 1906]. На него потом будет ссылаться В. Гофман в своей статье о языке символистов в 1937 году.

Символисты интересовались современными языковыми теориями. А. Белый увлекался учениями В. фон Гумбольдта, А.А. Потебни, излагал свои мысли по поводу их работ в своих статьях. Из изучения лингвистических теорий родилась метапоэтика Белого – размышления по поводу языка собственных произведений (этому вопросу посвящена статья Л. Молокановой «Лингвистические основы метапоэтики А. Белого» [Молоканова 2009]). В комментариях к «Символизму» поэт писал, что «...более внимательны к поэтам поэты, но эстетический опыт каждого развивается медленно, всю жизнь; в процессе развития этого опыта, а также опыта чтения, даже самый вдумчивый поэт открывает Америки; вместе с поэтом умирает и его опыт, и читатели остаются в блаженном неведении, как читать, во что вчитываться; любой крупный поэт образует школу не только благодаря непосредственному воздействию, но и потому, что его рабочая комната

является кафедрой стилистики: только он может давать ответы на сложные, мучительные вопросы о форме, неизбежно встающие перед каждым ценителем красоты» (цит. по [Молоканова 2009]). Таким образом, рефлексия поэта над своим творчеством у символистов приближается к научному знанию.

Различные замечания о языке, будь то общие рассуждения или конкретные замечания по поводу того или иного произведения, встречаются в работах многих символистов. Они представляют большой интерес для современных исследователей, потому что помогают лучше узнать воззрения символистов на язык, на то, каким он должен быть и почему.

Наблюдения символистов над языком собственных произведений были обобщены в статье лингвиста и литературоведа В. Гофмана (1899-1942) «Язык символистов» в журнале «Литературное наследство» (выпуск 27-28 1937 года, посвященный русскому символизму). Пожалуй, это самая полная из ранних попыток комплексного анализа языка символистов. В предисловии к выпуску отмечается, что эпоха символизма только становится предметом исследований; широких, обобщающих работ по ней на тот момент пока не существует, и еще требуется серьезная работа по первичной систематизации документального материала. В свете этого заявления можно сказать, что статья Гофмана «официально» открывает историю изучения языка символистов, намечает основные линии. Причем некоторые его наблюдения до сих пор не теряют ценности, современные исследователи продолжают ссылаться на его работу, поэтому далее мы более подробно остановимся на ней.

Истоки символистского языка Гофман возводит к французскому символизму, цитируя манифест, опубликованный Жаном Мореасом в газете «Фигаро» 18 сентября 1886 г.: «Для точной передачи своего синтеза символизму нужен первообразный и сложный стиль: не профанированные слова, туго натянутый, негибкий период, чередующийся с периодом волнистых ослаблений, многозначительные плеоназмы, таинственные эллипсы, анаколүф в недоумении, слишком смелый и многообразный; наконец, хороший язык, общеустановленный и модернизованный, добротный французский язык и блестящий и живой до

Вожеля и Вуало, язык Франсуа Рабле и Филиппа де Камминэ, Вийона, Рютебефа и стольких других смелых писателей, бросающих точное слово, как фракийские лучники свои извилистые стрелы... Вновь оживленная старинная метрика, искусно упорядоченный беспорядок, просветленная и кованая рифма, как щит из золота и бронзы, возле рифмы из потаенных течучестей...» [цит. по Гофман 1937, 57]. Как мы видим, мысль об обновлении языка и соответствии его выражаемым идеям лежит в самом истоке символизма. Форма и язык становятся носителями смысла. Гофман тесно связывает особенности поэтического языка символистов с философскими установками течения – попыткой передать невыразимое с помощью символа, достичь высшего познания, постичь таинственные связи между явлениями и идеями и т.д. Язык – это ключ к пониманию настоящего смысла поэзии символистов. Он призван выразить идею всеобщего синтеза, объединения двух миров – мир внешней видимости и мир внутренних идеальных сущностей; язык был той реальностью, на которую могла опереться философия символистского творчества.

Гофман пытается проникнуть в философию языка символистов. Он говорит, что отношение к слову у них было двойственным. С одной стороны, слово несовершенно и бессильно выразить все глубины смысла, с другой, это основа познания и бытия. Символисты исходили из платонической посылки: назвать, подобрать слово – значит вызвать к жизни и познать. Но слова бывают разные: есть мертвое, лживое, «терминологическое», прозаическое слово и, в противоположность ему, – живое, поэтическое, образное, магическое, слово-символ. Отсюда желание оживить слово, сделать так, чтобы к слову вернулась его магическая функция. В качестве яркого примера воплощения этой функции Гофман приводит знаменитое начало «Творимой легенды» Ф. Сологуба: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из нее сладостную легенду, ибо я – поэт». Язык выступает здесь в магической, заклинательной функции, слово становится действием.

Гофман пишет, что символистский язык требовал особого использования средств общепринятой речи. Чтобы создать свою легенду, символисты должны

были «заставить язык реализовать особым способом таинственные намеки, иллюзорные связи, иррациональные образы» [Гофман 1937: 71].

Исследователь выделяет следующие общие черты творчества символистов:

1. Предпочтение лирическим жанрам.
2. Стиливая монотония. Комический, сатирический, иронический тон редко встречается в поэзии символистов, а стиливая тональность их творчества отрешена от обыденности, «литургична», отдалена «от обычного – разговорного и общелитературного узуса».

В «Языке символистов» анализируются лексические и семантические особенности произведений символистов. Гофман отмечает стремление к созданию неологизмов, особенно сложных прилагательных, использование архаизмов (яркая черта лирики Вяч. Иванова), создание неологизмов по типу архаизмов. Неологизмы и устаревшая лексика помогают выйти за пределы обычного языка, проникнуть в мир невыразимого и установить связи между различными предметами и явлениями.

Похожую функцию выполняет семантический сдвиг – переход конкретных понятий в абстрактные, и наоборот. К тому же это помогает соединить два мира – мир вещей и мир идеального. «Из тяжеловесного вещественного мира мы переносимся в царство воздушно-легких абстракций — опредмеченных признаков», – рассуждает по этому поводу Гофман. Конкретизации абстрактных понятий способствует употребление их во множественном числе (*светы, блески, мраки, гулы* и т.д.), а отвлеченности конкретных слов – нарушение сочетаемости, прием катахрезы. Под катахрезой Гофман понимает «столкновение имен существительных с предметно-конкретным значением в роли олицетворяющего эпитета при существительных с общим и абстрактным значением в зависящей от олицетворяющего слова форме родительного падежа» [Гофман 1937: 81] (например, *гуена подозренья, мыши тоски, леопарды мщенья* и т.д.)

Гофман обращает внимание и на словообразовательные особенности символистской речи. Создавать значение абстрактности помогает частотный суффикс *-ость*, встречающийся и у К. Бальмонта, и у В. Брюсова, и у Вяч.

Иванова (*пьяность, запредельность, многозыблемость, кошмарность, млечность, кругозорность*). Отмечается активность приставок *без, вне, за, не*, создающих семантику «отрицательности, лишения, запредельности» (*безбурный, беззвездный, немаревные, беспламенные, безраздумно, бестревожно* и т.д.) Сложение также является излюбленным способом словообразования у символистов (*жалко-скудный, уродливо-больной* и даже тройные новообразования *лиловато-желто-розовый, сумрачно-страшно-безмолвны*).

На фонетическом уровне В. Гофман отмечает особое внимание символистов к звукам, что, по его мнению, увеличивает воздействие речи на слушателей и читателей. В поэзии символистов часто происходит «сближение понятий и образование словосочетаний по принципу звукоподобия» (*таящейся таешь улыбкой; и гадость делает Гадес; графиня толстая, Толстая*). Сейчас мы называем такой прием паронимазией, или паронимической аттракцией. Он получил большое развитие в поэзии XX-XXI вв. и сейчас нередко становится объектом изучения.

Кроме него, символисты постоянно применяют звукопись, обращаются к скрытой в звуке образности. Происходит сближение между семантикой и фонетикой. По созвучию создаются неологизмы (*Взирайт оттуда, мертвый взорич*).

На уровне синтаксиса Гофман отмечает **ритмико-синтаксический параллелизм – ритмическое и синтаксическое уподобление одного отрезка речи другому**. Это тоже способствует увеличению воздействующей силы, или суггестивности языка произведений. На текстовом уровне Гофман рассматривает названия, эпитафии, собственные имена, отмечает их особенности и функции.

В целом в статье «Язык символистов» Виктор Гофман подробно рассматривает общие особенности языка символистской поэзии. Иногда он заостряет внимание на индивидуальных особенностях того или иного автора, но оговаривает, что это вопросы отдельных, будущих исследований. Примечательно, что автор посвящает первую часть работы анализу мировоззренческих принципов

символистов, чтобы показать их связь с языком. Он постоянно подчеркивает эту связь, находя идейно-эстетические объяснения той или иной языковой особенности. Лингвистические находки связываются автором с литературоведческими понятиями – ритм, метафора, образ и т.д. Можно сказать, что в этой работе тесно переплетаются лингвистический и литературоведческий анализ, хотя по преимуществу он все-таки лингвистический. Автор касается всех уровней языка – фонетического, лексического, грамматического, приводит примеры. В статье заложены основные тенденции будущих исследований творчества символистов, как литературоведческих, так и лингвистических.

На этом первый этап изучения творчества символистов заканчивается. Предметом интереса в работах по изучению языка художественных произведений на долгое время становятся другие писатели и другие произведения. Следующий этап начнется только в 70-е-80-е гг. XX в.

1.2.2. Изучение языка символистов в 70-80-е гг. XX века

В 70-80-е гг. XX века появляются работы З.Г. Минц по поэтике символистов, в частности А. Блока, и первые статьи Н.И. Кожевниковой по языку А. Белого. В работах Минц можно встретить отдельные наблюдения над языком. Так, анализируя интересную по своим формальным особенностям драму Ф. Сологуба «Ванька-ключник и паж Жеан», автор работы отмечает симметрию средств разных языковых уровней (слова, фразы, грамматические конструкции, разнообразно соотнесенные по смыслу), полные и неполные повторы, стилевые контрасты, синонимия, антонимия. Кроме этого, с языком произведения соотносится его графическая композиция – расположение в два параллельных столбика русского и европейского варианта драмы.

Н.А. Кожевникова – крупный специалист по языку писателей, продолжатель виноградовской школы. В 1986 году выходит ее работа «Словоупотребление в русской поэзии начала XX века», где рассматривается словоупотребление А. Блока, В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Белого, В. Иванова, И.

Анненского, В. Маяковского. Анализируется система их образных средств, соотношение конкретного и абстрактного в различных конструкциях.

Следует особо отметить работы Н.А. Кожевниковой по языку Андрея Белого («Язык Андрея Белого», 1992). В ней раскрывается структура повествования романов писателя, роль повторов в его текстах, особенности словообразования, имена героев и т.д. Проза Белого рассматривается как пример орнаментальной прозы, выделяются и анализируются основные ее черты.

Но особо значимы работы Кожевниковой по орнаментальной прозе, в которых анализируется этот новый тип прозы.

Еще один научный труд примерно этого же времени посвящен языку В. Брюсова – Лопутько О.П. «Место В.Я. Брюсова в развитии русского литературного языка конца XIX – первой четверти XX веков» [Лопутько 1987].

1.2.3. Изучение языка символистов в 90-е гг. XX в.

Новый этап изучения творчества символистов открывают 90-е гг. XX века. Появляются исследования поэтик, происходит всплеск интереса к творчеству многих писателей, заново открываются забытые имена, переиздаются книги. В это время выходит много литературоведческих работ, но в них тоже нередко встречаются интересные наблюдения над языковыми особенностями. Примечательно, что символистская проза все чаще становится объектом анализа. Ученые осознали, что это не просто проза, а символистская проза, что она, так же, как и поэзия, может иметь свои языковые особенности, во многом сближаясь с поэзией (орнаментализм). «Даже за пределами лирики язык символистов обнаруживает часто структурные особенности, свойственные лирической речи», – писал в «Литературном наследии» В. Гофман [Гофман 1937: 71].

Можно выделить несколько работ по поэтике символистов: Н. В. Барковская «Поэтика символистского романа», И.Г. Минералова «Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма», Н.И. Неженец «Русские

символисты». Хотелось бы более детально остановиться на диссертации Н. Барковской «Поэтика символистского романа» (1996 г.)

В своей диссертации Н. В. Барковская рассматривает специфику художественной структуры романов Д. Мережковского, В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого. Работа исследовательницы интересна уже самим фактом обращения к символистской прозе, а не к лирике. В ходе литературоведческого анализа она делает некоторые наблюдения над стилем и языком романов старших и младших символистов. Эти наблюдения потом будут использованы при изучении языка данных произведений; можно сказать, что они намечают основные пути будущего анализа, дают общую характеристику символистской прозе. Барковская пишет, что стилю символистского романа присуща особая «лиричность», рельефность, ритмико-интонационная «проработанность» речевого уровня, что обычно свойственно поэзии [Барковская 1996: 5]. Она отмечает субъективизацию прозы символистов: «Символистский роман можно назвать “романом сознания”, в котором обстоятельства присутствуют в качестве обстоятельства внутренней жизни героя, лиризируются. В романтизме ландшафтный пейзаж часто рисовал “пейзаж души”. Символизм унаследовал у романтизма абсолютизацию субъекта» [Барковская 1996: 148]. Лиризм символистского романа сравнивается с балладным лиризмом (не случайно Ф. Сологуб использует в названии своей романной трилогии слово «легенда»). Барковская называет такой вид лиризма суггестивным, или ситуативным, лиризмом, «переживанием внушенным, навороженным, навеянным» [Барковская 1996: 151]. Анализируя произведения Сологуба, в частности роман «Творимая легенда», исследовательница говорит об особой позиции автора: с одной стороны, это абсолютная вненаходимость, с другой – присутствие в произведении, одноприродность с другими персонажами. В первой сцене романа, описании пейзажа, на уровне языка Барковская отмечает возвышенность лексики, патетичность интонации, повторы, инверсии, синтаксический параллелизм. Она говорит, что уже в начальной сцене совмещаются лирика и ирония. В «Творимой легенде» эпические средства исполняют роль лирических, граница между автором и героем зыбка,

художественный мир произведения тоже зыбок. Кроме того, для романа характерна гетерогенная композиция, «бессвязность» текста, синкретизм жанровых форм. Он строится по закону алогизма сновидения, с помощью чего автор «остраняет» произведение, подчеркивает «сконструированность» художественного мира. Вместе с тем роману присуща внутренняя целостность, которую обеспечивает движение лейтмотивов, симметричная организация глав, сближающаяся с принципами организации стихотворного цикла.

Далее Барковская касается произведений А. Белого, анализирует эпическое и лирическое в романе, отмечает многоликость его речевой стихии, стилизацию под гоголевскую манеру. Речь у Белого, по мнению Барковской, становится предметом изображения, внимание читателя направлено не столько на события, сколько на то, как о них рассказывается. Речь выступает в форме стилизации, сказа, натуралистической записи (фонетические транскрипции), диалектизмов, просторечий. Имеет место речевой гротеск: слова оборачиваются своей изнанкой, чепухой, бессистемностью, немотой [Барковская 1996: 202]. Барковская утверждает, что обилие глаголов движения в пейзажах, длящиеся аллитерации, синтаксический параллелизм, перетекающий из одной части сложного периода в другую, нагнетание перечислений придают текучесть, стремительность повествованию. Пейзажи характеризуются импрессионистической поэтикой. «Творчество А. Белым романа “Петербург” явилось областью Логоса. Духовное рождение воплотилось на уровне текста, формы, словесного орнамента» [Барковская 1996: 244]. Характеризуя в нескольких словах стиль другого произведения писателя – «Крещеный китаец», автор исследования выделяет причудливость синтаксиса, выразительность визуального построения печатной страницы, игру звучанием и ритмом слов. Барковская отмечает, что активизация читательского восприятия вызывается внешней формой романа.

В романе А. Белого «Котик Летаев» Барковская подчеркивает огромную нагрузку речевого уровня: орнаментальная, ритмизованная на анапест проза, неологизмы – все это противопоставлено гладкости, обезличенности слова в литературе 30-х гг.

В заключение своей работы исследовательница говорит, что символистский роман так и не сложился в особый жанр со своими канонами. Но в этом и состоит его особенность: быть динамичным, текучим, обретать свою значимость только в том или ином контексте: историческом, биографическом и т.д., порой существуя неразрывно со всем остальным творчеством автора – прозаическим и поэтическим.

Замечания Н. В. Барковской о лиризации символистской прозы, об особенностях авторской позиции сыграли большую роль в дальнейшем лингвистическом изучении этих произведений, ведь лиризация проявилась на языковом уровне и была достигнута с помощью определенных средств, а позиция автора – это модус автора, который изучается в коммуникативной грамматике.

Здесь можно также упомянуть работу Н.И. Неженца «Русские символисты», опубликованную в серии «Литература» журнала «Наука» в 1992 г. Делая некоторые лингвистические наблюдения, автор отмечает неожиданные семантические связи между словами в поэзии символистов. По мнению исследователя, это связано с тем, что их не удовлетворяла традиционная песенная символика, они хотели создать свою. Кроме этого, Неженец анализирует поэтические тропы в поэзии символистов и говорит о том, что у них конкретное становится абстрактным и наоборот. В работе упоминается метафора, оксюморонная метафора, расширяющая художественное пространство стиха и позволяющая увеличить видимость незримого (например, *«в этой звучной тишине»*, *«и слишком синее дыханье»*). Неженец отмечает обилие абстрактно-образной лексики (*«вольно-слитные сердца»*, *«радостно-расширенные реки»*) и неприятие разговорных и ораторских речений символистами.

О лиризации прозы в литературе Серебряного века говорила и И.Г. Минералова в своей работе «Русская литература Серебряного века. Поэтика русского символизма» (2004). Эта работа как бы примыкает к работе Н. Барковской и другим исследованиям 90-х гг. по поэтике символистов, поэтому мы бы отнесли ее к этому периоду, несмотря на то, что она издана в 2004 г. В исследовании утверждается, что стилизация и синтез – основные принципы

художественных произведений Серебряного века. В них мог происходить как синтез искусств – литературы и музыки, литературы и живописи, так и внутрилитературный синтез двух форм – поэзии и прозы. Причем Минералова призывает рассматривать лиризацию и прозаизацию не только как формальное, но и как семантическое явление. Это не только проникновение неизменных атрибутов поэзии – ритма и рифмы – в прозу, не только создание стихов, лишенных рифмы – верлибров, но и изменение способов смыслопередачи. «Лиризация, – пишет Минералова, – это стремление прозы распознать “принцип действия” поэтических приемов, состав и сердцевину поэзии» [Минералова 2004: 177-178]. Минералова отмечает, что «поэтическое в прозе» имеет весьма давнюю традицию в русской литературе, но именно проза Серебряного века дает богатый материал для изучения этого явления. Поэтическое в прозе проявляется как переплетение ассоциаций, «вертикальные» и «перекрестные» связи, возврат к однажды упомянутым словам, эллиптические построения на сюжетном и пейзажно-описательном уровне, ассоциативные способы развертывания содержания и т.д. Минералова понимает рифму и ритм прозы в широком смысле – как повтор и параллелизм вообще, в том числе повтор слов, символов, деталей и т.д. Все это аналоги стихотворных средств, подобные рифме. Минералова отмечает, что для поэзии в прозе характерен также прием семантического «сгущения».

Как возможна лиризация прозы, так и наоборот: возможна прозаизация лирики. Минералова рассматривает основные черты этого явления. Кроме того, исследовательница немного касается импрессионизма в символистских произведениях, его основных особенностей (например, обилия цветообозначений).

Работа И.Г. Минераловой также очень важна для изучения соотношения лирического и прозаического в творчестве символистов.

1.2.4. Современный этап изучения языка русских символистов. Традиционные и новые направления исследований

В 2000-е гг. продолжают появляться литературоведческие исследования прозы символистов (М.А. Дубова «Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века» [Дубова 2005]), но в то же время начинает проводиться больше лингвистических исследований. Причем часть из них разделяется по направлениям, уже намеченным в статье В. Гофмана.

Первое направление – это изучение сложных прилагательных. Данному вопросу посвящена диссертация Т.А. Корнеевой «Сложные адъективные новообразования в языке поэзии русских символистов» (2001). Корнеева отмечает, что, при достаточной изученности поэтики творчества символистов, особенности словообразования остались неизученными, хотя они повлияли на словотворчество футуристов. Еще К. Бальмонт, В. Гофман, Вяч. Иванов обращали внимание на сложные адъективные новообразования, а Ин. Анненский даже составил их классификацию. Анненский отмечал большую «зыбкость» и символичность таких прилагательных, но особенности и закономерности их образования, основные модели построения так и не были исследованы. Это явление, по словам Корнеевой, связано с синкретизмом семантики слова.

Материалами исследования Корнеевой стали произведения И. Анненского, К. Бальмонта, В. Брюсова, Вяч. Иванова, А. Белого, А. Блока, И. Коневского – основных представителей русского символизма, а также работы З. Гиппиус, Н. Минского, Ф. Сологуба, Ю. Балтрушайтиса и др. Корнеева сопоставляет их язык с языком поэзии их предшественников – поэтов XVIII – XIX вв. (М. В. Ломоносова, А. Кантемира, А.П. Сумарокова, М. М. Хераскова, Г. Р. Державина, В. А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, Н.И. Гнедича, Н.М. Языкова, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, А. Фета, Ф. Тютчева) – и современников, представителей других поэтических школ и направлений – И. А. Бунина, А. Ахматовой, В. Маяковского, И. Северянина, Б. Пастернака, В. Хлебникова.

Проанализировав около 350 таких лексических единиц и разделив их на три группы в зависимости от опорного компонента, Корнеева заключает, что основная роль таких прилагательных – создание многогранного символа и усиление воздействия на читателя. Особое внимание исследовательница обращает на сложные прилагательные с цветовой семантикой, которыми изобилуют произведения символистов.

Еще одно похожее исследование – статья Л.И. Плотниковой и Ж.И. Ульяненко «Индивидуально-авторские новообразования поэтов-символистов: семантико-деривационный и функциональный аспекты» (2010). В ней рассматриваются проблемы словотворчества А. Белого и Вяч. Иванова. По мнению авторов статьи, индивидуально-авторские новообразования – «одно из средств выражения символичности слова, воплощения в нем тайных смыслов, недоступных обыденному сознанию» [Плотникова, Ульяненко 2010: 38]. Предметом исследования становятся не только сложные прилагательные, но глаголы, существительные и другие знаменательные части речи. Авторы статьи анализируют способы словообразования этих единиц и их функции.

К работам этого ряда можно причислить и работу Хромовой С.А. «Индивидуально-авторское словотворчество в его отношении к языковому словообразовательному стандарту (на материале произведений К. Бальмонта и И. Северянина) [Хромова 2007]. Исследование словообразовательных особенностей, в частности, сложных прилагательных и сложных слов других частей речи, – целое направление в изучении языка символистов, активно развивающееся с начала 2000-х, на современном этапе изучения творческого наследия символистов. Но не стоит забывать, что зерно этого направления произрастает из наблюдений самих символистов и статьи В. Гофмана 1937 года.

Другое активно разрабатываемое с начала 2000-х гг. направление – исследование лексики символистов. Начало этому было положено в 1986 г. в работе Н. Кожевниковой «Словоупотребление в русской поэзии начала XX века».

В.В. Никульцева в статье «К вопросу о словотворчестве К. Бальмонта» [Никульцева 2012] обращается к бальмонтским неологизмам в связи с

составлением «Словаря неологизмов К. Бальмонта». Она обращает внимание на несколько проблем, связанных с составлением такого словаря: проблема отбора и введения поэтических неологизмов в словарь; проблема функционирования идентичных неологизмов в произведениях писателей-символистов и писателей других направлений. Важно отграничить неологизмы, созданные автором, и неологизмы, придуманные кем-то другим, но автором использованные. Именно с этими целями Никульцева изучает неологизмы, встречающиеся в поэзии Бальмонта, в сопоставлении с языком других авторов того времени и составляет классификацию дублетов (повторяющихся единиц) по принципу частотности в языке сопоставляемых поэтов. Кроме того, исследовательница проводит изучение деривационных гнезд неологизмов. Все это весьма актуально в свете задач по составлению словарей языка поэзии конца XIX – начала XX в. и словарей языка отдельных писателей-символистов. Работа по составлению таких словарей активно ведется сейчас.

Целый ряд работ посвящен цветонаименованиям, хотя часть из них рассматривается среди сложных новообразований. Среди работ, посвященных обозначению цвета, можно выделить следующую: «Регулятивный потенциал цветонаименований в поэтическом дискурсе Серебряного века: на материале лирики А. Белого, Н. Гумилева, И. Северянина» (2010) И.В Кочетовой. Автор работы проводит комплексный лингвистический анализ лексических средств, репрезентирующих языковую картину Белого, Гумилева и Северянина. Рассматривается их семантика, структура, узуальность/окказиональность, специфика употребления, функции, информативная значимость, воздействие на адресата.

Еще две характерные для этого направления работы – «Сопоставительный анализ актуализированных лексиконов поэтов Серебряного века: З. Гиппиус, М. Кузмин, Н. Клюев, В. Хлебников, И. Северянин» Р. И. Климаса [Климас 2002] и «Лексическая структура поэтического языка литераторов Серебряного века: опыт сопоставления» [Черных 2005]. В последней рассматривается лексика двенадцати

авторов Серебряного века, в том числе символистов – В. Брюсова, А. Белого, А. Блока.

Кроме языка Белого и Брюсова, изучается язык других представителей начала Серебряного века. Можно отметить статью о языке произведений З. Гиппиус («Язык произведений З.Н. Гиппиус. К истории изучения» В.В. Андреева, 2009 г.). В ней делается обзор работ предшественников, отмечается, что исследование языковых особенностей творчества писательницы еще только начинается. Андреев обобщает черты «символизации» произведений, выделенные Н.А. Кожевниковой, М.Л. Гаспаровым, И.В. Корецкой: субстантивация прилагательных; существительные на «-ость»; старославянизмы, архаизмы, экзотизмы и неологизмы; тавтологические сочетания и различные виды повторов, слова с семантикой неясного, непостижимого; плеоназм и нагромождение синонимов; оксюморон; эллипсис; недосказания; различные виды метафор и сравнений. Называются основные черты поэтики Гиппиус: обилие местоимений, отвлеченная лексика, характеризующая «мужской» стиль ее произведений; негативно-оценочная лексика и частое употребление частицы «не», свидетельствующее о стремлении приблизиться к несказанному. Часто встречаются умолчания, намеки, недоговоренности, различные формы повтора. С одной стороны, среди этих черт есть те, что присущи исключительно творчеству Гиппиус, но есть и такие, которые соотносятся с общесимволистскими стилистическими особенностями.

Значительное количество исследований по языку писателей-символистов в последнее время выполняется в русле современных лингвистических подходов, особенно когнитивного и лингвоконцептологического. Изучаются как отдельные концепты в произведениях писателей, так и целые концептосферы. Т.А. Зубкова в работе «Латинизмы в исторической прозе В.Я. Брюсова (2000) рассматривает латинизмы в романах Брюсова «Огненный ангел» и «Алтарь победы» как концепты, в которых отражаются философско-эстетические и языковые взгляды В. Брюсова. Исследовательница пытается установить функции

этих латинизмов, показать разницу между их общекультурным и индивидуально-авторским наполнением.

В диссертации Н.И. Снежко «Символы-концепты в пространстве поэтического текста» [Снежко 2006] частью работы становится рассмотрение «грамматики поэзии», идиостиля К.Д. Бальмонта, актуализация символов-стихий природы и символа «Тайна» в его поэзии. Кроме того, Снежко поднимает вопросы общего и национально-специфического в языке поэзии символистов, а также вопрос особенностей русской лингвокультуры в интерпретации языка поэзии символизма.

Для нас большой интерес представляют лингвистические исследования творчества Ф. Сологуба. Отдельные интересные наблюдения можно встретить в общих работах по поэтике символистов, о которых уже упоминалось, а также в работах, посвященных непосредственно творчеству Сологуба: М.А. Львова «Творимая легенда» Ф. Сологуба: проблематика и поэтика» (2000), Н.А. Глинкина «Роман Ф. Сологуба «Творимая легенда»: проблема художественного синтеза жизнеподобия и условности» (2003), Н.И. Рублева «Творимая легенда» Ф. Сологуба как явление русского неореализма» (2005), а также в зарубежных работах [Connolly 1974-1975; Denisoff 1981; Dienes 1978; Holthusen 1960; Masing-Delic 1992; Rabinowitz 1980; Силард 1984].

В связи с проблемами изучения «неклассической» прозы о творчестве символистов упоминает Е.Б. Скороспелова. В своей книге «Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»)» исследовательница перечисляет основные черты «неклассической» прозы (универсализация, неомифологизм, орнаментализм, фантастика, деформация действительности) и тут же иллюстрирует их разбором творчества отдельных авторов. Этот литературоведческий труд также является знаковым, так как обобщает на теоретическом уровне результаты исследований предшественников, дает общее представление о таком явлении, как «неклассическая» проза. Можно сказать, что он служит путеводителем в мире «неклассической» прозы.

Но есть и лингвистические работы по творчеству символистов, в частности по творчеству Ф. Сологуба. Например, выполненные в рамках когнитивного подхода диссертационное исследование Р.Г. Погосяна «Концепт “судьба” и его языковое выражение в поэтическом тексте Ф. Сологуба» [Погосян 2005] и статья И.В. Быдиной «Идиостиль Ф. Сологуба в когнитивно-коммуникативном аспекте» (2007). В первой работе рассматривается проблема мифологического объема концепта «судьба» в поэтическом тексте Ф. Сологуба, возможность метапоэтической интерпретации этого концепта в сологубовском тексте, реализация семантической изотопии концепта в мифопоэтике автора; также говорится о поэтическом идиостиле писателя в целом.

Во второй работе автор выделяет ряд концептов, вербализующихся в поэзии Ф. Сологуба, определяет их культурную значимость в сопоставлении с материалами словарей констант русской культуры. И.В. Быдина реконструирует индивидуально-авторскую картину миру в виде поля концептов, выделяет ключевые понятия («Душа», «Творчество») и изучает доминирующие слои этих концептов, сравнивает их с этими же концептами у других поэтов.

В наиболее современных исследованиях по языку символистов намечается обращение к пограничным явлениям между словообразованием и морфологией. Так, К.Э. Штайн и Д.И. Петренко в статье «Синкретичные явления в поэзии А. Блока» (2016) рассматривают окказиональные и узуальные субстантивы в поэзии А. Блока с точки зрения синкретизма. Причем синкретизм понимается и как философский принцип символизма, и как грамматическое явление. Штайн и Петренко считают субстантивы яркой, неизменной чертой стиля А. Блока. Через употребление субстантивов авторы статьи прослеживают творческую эволюцию поэта.

Конечно же, это далеко не все труды, в которых авторы обращаются к творчеству и языку символистов. Какие-то из работ, ввиду ограниченного объема и невозможности подробно остановиться на их содержании, остались неохваченными. Но, на наш взгляд, проанализированные работы позволяют проследить этапы изучения языка символистов и увидеть основные направления

этого поля филологии. Остальные работы будут только дополнять и подтверждать получившуюся картину.

Итак, рассмотрев ряд работ, в которых изучается творчество символистов, в частности их язык, мы можем выделить несколько этапов в изучении языка символистских произведений:

1. Начальный этап / «символистский». Начало XX в. и ранняя советская филология. Это осмысление материала самими символистами или теми, кто был близок к ним.
2. Советский этап. Это этап перерыва в изучении, временного забвения многих имен. Если в это время и появляются какие-то работы, то они единичны и малоизвестны, или это случайные, попутные наблюдения в работах над другими вопросами.
3. 70-80-е гг. XX в. Это подготовительный, переходный этап между советским затишьем и возрождением интереса к символистам. В это время публикует свои исследования по поэтике символистов З.Г. Минц, появляются первые статьи Н.А. Кожевниковой.
4. 90-е гг. XX в. Всплеск интереса к творчеству символистов, связанный с переизданием многих ранее забытых книг. Активно печатаются работы по поэтике символистов и работы общего, справочно-биографического характера, сыгравшие большую роль в возрождении интереса к забытым авторам. К этому этапу мы бы отнесли работы Кожевниковой 1986 г. «Словоупотребление в русской поэзии начала XX в.» и 1992 г. – «Язык А. Белого». Важное событие этого этапа – признание прозы символистов в качестве особого литературного и языкового явления Серебряного века.
5. 2000-е гг. – современность. Это более современный этап, на котором уже больше внимания уделяется языку символистских произведений. Появляется большое количество работ по речевым особенностям поэзии символистов: словообразовательным, лексическим. Ведется активная работа по составлению словарей. На материале произведений символистов изучаются концепты. Основным материалом по-прежнему остается поэзия, работ по прозе еще очень

мало (из известных нам собственно лингвистических работ можно назвать только «Латинизмы в творчестве В. Брюсова»), и они сосредоточены в основном на лексике.

Н.В. Барковская в своей работе «Поэтика символистского романа» отмечает: «Творческое наследие русских символистов изучено на сегодняшний день не в полном объеме: если символистская поэзия давно стала предметом научного исследования, то интерес к прозе символистов еще только пробуждается» [Барковская 1996: 4].

Изучается язык прозы других писателей Серебряного века, в том числе лиризованная проза – произведения А.П. Чехова, И.А. Бунина, А.И. Куприна, А.М. Ремизова, И.С. Шмелева, новеллистика начала XX в. и т.д. Все это подготовило почву для более глубокого изучения языка прозы символистов, ведь она имеет много общих художественных принципов с поэзией и другой прозой того времени. Новые литературоведческие работы по символистской прозе тоже подталкивают исследователей к изучению ее языка, заставляя искать языковые способы выражения тех или иных приемов и принципов.

Почти не изученной с лингвистической точки остается проза Ф. Сологуба, язык его рассказов и романов, хотя они представляют большой интерес для исследователей.

1.3. Изучение «Творимой легенды» Ф. Сологуба: от ранней критики к современности

«Творимая легенда» создавалась с 1907 по 1914 г. и публиковалась по мере появления новых глав в литературно-художественном альманахе «Шиповник». Сначала произведение носило название «Навыи чары» и состояло из четырех частей. «Творимая легенда» было названием первой части. Вторая часть называлась «Капли крови», третья – «Королева Ортруда», четвертая – «Дым и пепел». В окончательном варианте, в 20-томном собрании сочинений Ф. Сологуба

в издательстве «Сирин», роман вышел под названием «Творимая легенда», в нем было три части: «Капли крови», «Королева Ортруда», «Дым и пепел») [Соболев 1991: 463].

На протяжении всех семи лет публикации роман находился в центре внимания критики. После успеха «Мелкого беса» новая работа писателя получала неоднозначные оценки («...до высоты “Мелкого беса” Сологубу здесь безмерно далеко...» (Измайлов [цит. по Соболев 1991: 466]). Критики говорили о необычности языка и стиля романа. Стил первой части характеризовался как «отрывистый», «иногда вычурный», говорилось, что он «неприятен», «невыдержан». «Пестрота почти намеренная. Почти явные анахронизмы. Намеренное смешение тонов и стилей. Намеренная эксцентричность языка...» (цит. по [Черепанова 2009]), – отмечает А. Измайлов в своей статье. «Творимую легенду» называли «больным», «странным» романом [Черепанова 2009]. «Странный, дикий, невероятный роман написал Сологуб. Здесь все есть, чего бы вы ни захотели», – сообщал читателям Измайлов (цит. по [Черепанова 2009]).

Наличие двух планов и двух тональностей повествования производило впечатление «сочетания яркого реализма с лишним, неинтересным, органически несвязанным символизмом», «смещения ультрасовременнейших сцен из самого недавнего прошлого» и «откровенного и непринужденного фантазерства» [Баран 1993: 466]. В связи с этим наиболее частой критике подвергалась композиция: «...не роман, а груда отдельных глав и заметок...» (В.Г. Тан (Богораз) [цит. по Баран 1993: 261]; «...словно в кинематографе, мелькают перед нами картинки, не имеющие никакой связи между собой...» (В. Полонский) (цит. по [Черепанова 2009]); «...прием Сологубова письма – телеграммочки» (И. Н. Игнатов) [Баран, там же]. «Кажется, ни одно из произведений Сологуба не подвергалось такому усердному критическому обстрелу, как именно “Навыи чары”. Автору нередко приходилось сталкиваться с недоумением читателя и критика, не разбравшихся ясно в этом романе чрезвычайно оригинального замысла» [Измайлов 1912].

В хвалебных отзывах отмечались музыкальность, гармоничность, необыкновенная достоверность и глубина характеров героев.

Обозреватель газеты «Слово» утверждал, что «главный интерес “Навьи чар” <...> не в содержании романа, а в его **форме**» (Измайлов) [цит. по Баран 1993: 249].

Из лингвистических черт, которые и раньше отмечались в стиле Сологуба, в «Творимой легенде» замечали: **употребление глагола без местоимения, короткая фраза, необычные синтаксические конструкции**. Кроме этого, критиками отмечалось **большое число иноязычных слов «из латыни» и «влияние русской прозы начала XIX века, в основном прозы Карамзина**, причем как <...> на стилистическом уровне, так и заимствования образов и метафор» [Баран 1993: 465].

Хенрик Баран, делая обзор критических работ по «Творимой легенде», выделяет **три основных стилистических приема**, рассматриваемых в работах критиков:

1. «Тяготение Сологуба к кратким предложениям, в которых отсутствует подлежащее и особо акцентированы глагольные формы». Как отмечает в своей монографии Холтхузен, они используются для выделения ключевого эпизода в начале текста (например, сон Елисаветы) [Холтхузен 1960: 68].
2. «Синтаксическая инверсия, при которой эпитет, отделенный от определяемого слова, выносится в начало предложения».
3. Обильное использование метафор [Баран 1993, 250-251].

Отмечалась насыщенность романа символами, знаками, раскрывающимися в других произведениях Сологуба (образ «Змея», «Дракона», противопоставление лирики и иронии, Альдонсы и Дульцинеи). Также Х. Баран обращает внимание на эстетическую позицию самого Сологуба по отношению к языку: «Под влиянием газетного языка и под тяжелым грузом усердно вносимых в язык чуждых примесей, наша речь становится какою-то тусклою, чахлою; мало у кого русская речь разворачивается во всей ее силе и красоте. А между тем, в русском языке, в областных говорах, в старых книгах есть удивительные по красоте словечки, сочные, благозвучные, меткие, такие,

которые должны были бы войти и в книжную прозу, и разговорный язык, весьма у нас неточный» [Баран 1993: 469]. См. также слова самого Сологуба в интервью А.А. Измайлову:

«...если меня упрекают в смешении стилей, в том, что этот роман не есть всецело реальный и не есть всецело фантастический, то и этого упрека я не признаю резонным» [цит. по Баран 1993: 229-230].

Проанализировав практически все известные критические работы по «Творимой легенде», Хенрик Баран приходит к следующему выводу: «В отзывах современников на “Навыи чары” лейтмотивом проходит одна мысль: текст романа содержит несовместимые друг с другом повествовательные элементы, семантические пространства которых организованы по совершенно разным принципам» [Баран 1993: 240]. Но многие признавали ценность этого произведения в его форме: «...как попытка, хотя бы и не удавшаяся, сломать старые формы и найти новые он любопытен» (Измайлов А.) [цит. по Баран 1993: 249]. Снова звучит мысль, что «Творимая легенда» рассматривалась как стилистический эксперимент.

Мы видим, что многие особенности романа были замечены еще в первых критических работах, но они не были истолкованы с должным вниманием. Роман оказался непонятым. М.А. Черепанова, рассматривая рецепцию романа в критике, подытоживает: «Недооценка трилогии исказила картину развития русской прозы» [Черепанова 2009]. Х. Баран также признает недооцененность трилогии: «Опубликованный в период культурной дезориентации и смены парадигм, роман “Навыи чары” не снискал признания. <...> Композиция “Навых чар” (относительно свободное соединение разнородных блоков) соответствовала тенденциям, которые складывались в основном русле развития модернистской прозы. <...> В этой области Сологуб способствовал созданию нового художественного кода, хотя его собственное творение было непривычно своеобразным, слишком далеким от знакомой рядовому читателю модели мира, чтобы завоевать симпатии и признание» [Баран 1993: 258-259].

Современные исследователи все чаще подчеркивают мысль, что синкретизм жанровых форм, разрозненность, фрагментарность и отрывочность в «Творимой легенде» – сознательны. Именно поэтому она нуждается в более пристальном рассмотрении.

В конце XX века в связи с переизданием возникает новая волна интереса к трилогии, как в русской, так и в зарубежной филологии. Одна из центральных работ – это работа Н.В. Барковской «Поэтика символистского романа». В ней «Творимая легенда» рассматривается как феномен символистского романа, под которым, в свою очередь, подразумевается пересечение трех факторов: «метода (символизм), жанра (роман) и стиля (особой “лиричности”, рельефности, ритмико-интонационной “проработанности” речевого уровня, что свойственно поэзии)» [Барковская 1996: 4]. Лиричность влечет за собой лиризацию повествования, о которой постоянно говорит исследовательница: «“Лиризация” жанра романа, существовавшая как скрытая тенденция в романах Мережковского и Брюсова, стала явной в романах-легендах Сологуба, хотя и не тождественной традиционному пониманию “лиризма”» [Барковская 1996: 119]. Другая мысль, которую проводит Барковская, связана с композицией. Несмотря на разрозненность и внешнюю несвязность частей, «... в романе существует внутренняя целостность. Она наиболее отчетливо выявлена в движении лейтмотивов и в симметричной организации отдельных глав по отношению друг к другу, обнаруживающих формирующую, творящую волю автора» [Барковская 1996: 172].

Обращает внимание Барковская на важную роль **точки зрения** в романе Сологуба: «Художественное пространство в символистском романе – это пространство соприкосновения, сосуществования миров посю- и потусторонних; для него характерны реальность ирреального и фантастичность обыденного. Символические события и явления имеют под собой принцип антилогии, то есть двойного обоснования. **При этом важен угол зрения на события, чей-то взгляд относит их к обыденной реальности или к мистической ирреальности; в идеале – принцип антилогии предполагает совмещение обоих ракурсов видения**

(“двойное зрение”)) [Барковская 1996: 280]. С таким «двойным» и даже более многосторонним зрением читатель постоянно сталкивается в «Творимой легенде».

В «Поэтике символистского романа» особо отмечается значимость таких эпизодов, которые воспроизводят сновидения и другие необычные формы восприятия действительности: «...пространство и время в символистском романе наиболее полно раскрываются в формах сновидений, галлюцинаций, медитаций, видений. Символический мир не располагается в одной плоскости, он углубляется, умножается, восходя от “реального” к “реальнейшему” (очень часто через использование психологических механизмов памяти, воображения, интуиции, сна, ясновидения)» [Барковская 1996: 280]. Именно эти точки всегда у Сологуба маркированы с лингвистической точки зрения, выбиваются из общего языка произведения.

Барковская также пишет о значимости у Сологуба «творимого» слова: «...в романах Сологуба и Белого важно “творимое” слово (“сказуемое” слово, то есть говорящее о созданных по воле автора мифах» [Барковская 1996: 281], что еще раз подчеркивает особое отношение Сологуба к слову, веру в его преобразующую силу. Эта мысль напрямую обращает нас к концепции «изображающего» и «изображенного» слова у Кожевниковой.

К чертам поэтики символистского романа Барковская относит следующие пункты: **антилогия, лейтмотивность, стилизация и интертекстуальность, активность речевого уровня формы** [Барковская 1996: 284].

В различных исследованиях «Творимая легенда» рассматривается как феномен символистского романа, и в ней воплощаются следующие его черты:

1. Синтез условности и жизнеподобия.
2. Жанровый синкретизм («жанровая диффузия» [Глинкина 2003: 33]).
3. Лейтмотивная организация повествования.
4. Монтажность как композиционный принцип, «композиционная аппликация» — проекция одних глав на события других глав.

Более подробно о монтаже Н.А. Глинкина говорит следующее: «Характер “сцепления” жизнеподобных и условных картин в романе в полной мере созвучен технике литературного монтажа, которая предполагает внешне немотивированное соединение фрагментов бытовой действительности с вымыслом. При этом внутренние, эмоционально-смысловые, ассоциативные связи между персонажами, событиями, эпизодами, деталями оказываются более важными, чем их внешние, предметные, пространственно-временные и причинно-следственные “сцепления”» [Глинкина 2003: 129]. Эти особенности романа обусловлены самой эпохой: «Состояние диффузности, ставшее определяющим в характере литературного процесса рубежа веков, создало почву для самых неожиданных комбинаций и взаимодействий, для появления художественных явлений сложносоставной эстетической природы.

Подобным явлением, органично вписывающимся в контекст эпохи художественного плюрализма, стал роман Ф. Сологуба “Творимая легенда”. Это особая система видения мира, свойства которой обусловлены не четко обозначенной гранью разрыва, а процессом взаимообмена энергий традиционного и новаторского» [Глинкина 2003: 126]. «Творимая легенда» стоит на границе традиционного и новаторского в литературе.

Проза Сологуба – это продолжение его поэзии. Идеи, образы, лексика, принципы построения переходят из его стихов в его прозу, что отражается на ее структуре. «Творимую легенду» называли «стихами в прозе» (Редько А. Е. «Федор Сологуб в бытовых произведениях и в “творимых легендах”») (цит. по [Львова 2000: 14].

М.А. Львова тоже указывает на монтажность повествования в «Творимой легенде» и говорит о важности средств связи, объединяющих произведение в единое целое. Такими средствами связи становится **контрапункт, зеркальность композиции, «гомологичность» частей произведения друг другу**. Чтобы показать эту связность, Львова анализирует начальные и конечные части романа и приходит к выводу об их зеркальном подобию по отношению друг к другу:

«Предисловие к роману “Королева Ортруда”, увеличившись в объеме (по сравнению с началом первой части), осталось так же двухчастным. Но строится оно между тем как зеркальное отражение первого: если в начале “Капель крови” демонстрация творческой силы предшествовала обращению к тому, что “в земных переживаниях прекрасно”, то в “Королеве Ортруде” “мы” повествователя отведено на второй план, в заключительную часть предисловия, а значимым становится описание обычности и мечты» [Львова 2000: 39]. И так дело обстоит со всеми начальными частями текста: «Заглавие, предисловие, начальные абзацы романов трилогии представляют собой исходные “цельности”, которые развиваются в свои дальнейшие текстовые модификации» [Львова 2000: 45-46].

Уже во вступлении задаются лингвистические особенности, которые будут доминировать на протяжении всего текста: «...эксплицируются определяющие структуру “Творимой легенды” повторы и антитезы. Эти композиционные приемы не просто доминируют в романе, но составляют самое его существо» [Львова 2000: 30].

Также Львова отмечает и превращение изображающего слова в слово изображенное: «Он (*текст «Творимой легенды» – Е.К.*) описывает сам себя через свою форму (повторы и противопоставления), несущую ту же идею, что и обозначаемое ею внеязыковое содержание. Идея эта – видоизменения мира в его личинах, каждая из которых может быть совершенно не похожа на предыдущую, но, изменяясь внешне, в сокровенном своем существе бытие лишь повторяется, возвращается к самому себе» [Львова 2000: 47].

Язык «Творимой легенды» становится выражением его содержания, что еще раз подчеркивает важность лингвистического анализа произведения.

Большой интерес для нас представляют идеи, развиваемые в работе Н.И. Рублевой «“Творимая легенда” Федора Сологуба как явление русского неореализма». В ней трилогия Сологуба рассматривается как переходное произведение от символизма к неореализму. Неореализм предстает как синтез реализма и символизма. А по мнению Рублевой, «неореалистический метод предполагал усиление лирико-ассоциативного начала в художественном

изображении человека и действительности» [Рублева 2002: 147]. Особое внимание Рублева уделяет сближению прозы и поэзии: «Определение границ “нового романа” было невозможно без изменения соотношений прозы и стиха, прозаических и поэтических типов художественного мышления» [Рублева 2002: 43]. Из этого сближения прозы и поэзии вытекают стилистические особенности «Творимой легенды», которые Рублева подробно анализирует, обращаясь к каждой главе в отдельности. По мнению исследовательницы, поэтизация первой части выражается не только в структурной организации по принципу стихотворного цикла (логическое чередование основных тем и лейтмотивов), но и **в синтаксисе**: «Порой текст строится с помощью тематически несвязанных предложений <...> Создается впечатление, что это план, набросок к недописанному эпизоду или главе» [Рублева 2002: 126]. Рублева отмечает отрывочность, фрагментарность синтаксиса, которая характерна для парадигматической прозы.

Интересны также некоторые наблюдения над типом повествования и над соотношением речи автора и персонажей: «Автор-повествователь уподобляется “вестнику” античной трагедии, он пророчествует: “Рожденная, казалось бы, царствовать, спалит себя факелом, горящим напрасно”; комментирует события; вступает в диалог с героями. Особый характер повествование приобретает **благодаря стиранию границ между речью автора и речью героя**. Сологуб прибегает к использованию в прозаическом тексте **несобственно-прямой речи**, когда за героя говорит и думает автор. Совмещение авторской речи с речью персонажа происходит очень незаметно» [Рублева 2000: 143]. Рублева отмечает постепенное увеличение доли авторского голоса, его слияние с голосом персонажей и переход повествования в пространные, возвышенные лироэпические отступления. [Рублева 2002: 144]. Такие лирические отступления являются основной композиционной единицей второй главы: «Жанр поэтической прозы возникает у Сологуба путем разрастания лирических отрывков, сочетания отдельных настроений в сложные многотемные образования, передаваемые повторением, столкновением, переплетением отдельных элементов (единиц),

составляющих целое» [Рублева 2002: 150].

Лирическое начало вносит свои изменения и в субъектную перспективу, в распределение точек зрения и выражение перцептивного модуса: «Соразмерность “объективного” видения мира словно нарушена, создается впечатление, что все словно сдвинуто со своих мест, смещено и объединено по ассоциации единством эмоций, которые вызывают разные, иногда даже далекие явления» [Рублева 2002: 149]. Несмотря на то, что повествование ведется от третьего лица, «повествователь при этом субъективизируется, т.к. преобладающей в структуре романа является точка зрения Триродова, близкая авторскому мировоззрению» [Рублева 2002: 156].

Идеи Рублевой о соотношении авторского начала и начала персонажей, о переплетении субъективности и объективности в литературе начала XX века соотносятся с идеями Кожевниковой: «Необычное соотношение лирического и повествовательного начал предопределило структуру и способ создания литературного героя, существующего между полюсами прозы и поэзии. Это привело к переосмыслению отношений “автор – герой” и, как следствие, – “действительное – вымышленное”» [Рублева 2002: 46-47]. «Объект и субъект “новой прозы” Сологуба слиты в едином контексте. Субъектная организация текста нашла свое воплощение и в построении триптиха. В первом романе композиция, являющаяся формой, определяющей личность и позицию автора, монтажная; во втором – композиция строго организована фабулой; в третьем – композиция “лирическая”, основанная на “потоке” авторского сознания, лишь подстрахована не туго натянутой сюжетной (фабульной) нитью. Тесное переплетение субъекта и объекта речи соотносится с новым типом романа XX века» [Рублева 2002: 193-194]. Эта цитата Рублевой показывает, как тесно переплетены две тенденции: сближение прозы и поэзии и субъективизация повествования, выраженная в перераспределении форм речи в повествовании.

Отдельно стоит сказать о стилистической разнородности «Творимой легенды». Рублева говорит о переплетении научного стиля с художественным,

особенно в третьей главе: «Художественный эффект достигается за счет резкого отталкивания от эмпирической реальности, эффект, создаваемый научным стилем. Система художественных средств направлена к тому, чтобы создать иллюзию научного изложения, точного, претендующего на достоверность» [Рублева 2002: 184]. При описании оранжереи намеренно сталкиваются точки зрения «неспециалиста» и «специалиста»: мы видим шар-оранжерею глазами Елисаветы, при этом данное описание дополняется комментариями Триродова, в которых представлен модус «специалиста» [Рублева 2002: 184-187]. И так все произведение строится на чередовании и столкновении различных точек зрения, различных модусов, что и создает порой стилистическую разнородность: «Сочетание сказочно-поэтического и естественно-научного начал, их органическое синтезирование в художественном освоении действительности определило своеобразие сологубовского триптиха. Сологуб создает необычное для своего времени по форме и жанру произведение» [Рублева 2002: 191-192].

Мы рассмотрели основные работы, где встречаются наблюдения над стилистикой и поэтикой «Творимой легенды». Большинство из них сходятся в том, что в трилогии сближаются проза и поэзия, что ее композиция организована по монтажному принципу и принципу контрапункта и что лиризации повествования сопутствует его субъективизация. Лейтмотивность, свойственная поэзии, проявляет себя на лексическом и грамматическом уровнях произведения. Трилогии свойственная стилевая неоднородность, стилизация под различные жанры. Наличие этих черт говорит о том, что более глубокого изучения требует лиризация текста романа, взаимодействие повествовательных форм и принцип контрапункта в создании композиции.

1.4. Выводы по главе 1

1. Корни орнаментальной прозы лежат в философии символизма, в его понимании мифа и мифологического. Отсюда ее основные принципы –

ритмизация повествования на всех уровнях: от фонетического до текстового (композиционного), повтор слов, предложений, сцен. Орнаментальной прозе свойственна лейтмотивная организация, монтажный принцип композиции.

Появление орнаментальной прозы также связано с процессом ослабления субъектности автора и возрастанием субъектности персонажей, с особым отношением к слову как к «материальному образу своего значения». Слово в такой прозе не средство изображения, а цель, из чего вытекает не прямое словоупотребление, разветвленная система тропов.

2. Орнаментализм проявляет себя на всех уровнях текста, поэтому для его анализа необходим комплексный подход. Такой подход заложен в четырехступенчатой модели анализа художественного текста по Г.А. Золотовой и в теории типов повествования по Н.А. Кожевниковой, что позволяет объединить данные теории. И в определении типа повествования Кожевниковой, и в модели анализа Золотовой текст предстает как многослойная структура, внутри которой взаимодействуют языковые единицы разных уровней. Регистровый анализ текста должен стать важной частью лингвистического анализа «Творимой легенды», но при этом будут охвачены еще и другие уровни текста, а при анализе композиции особое внимание будет уделено не только переключению с одного регистра на другой, но и типам авторской речи, точке зрения.

3. Изучение творчества писателей-символистов имеет богатую традицию. Можно выделить пять этапов изучения языка символистской прозы в отечественной филологии: начальный этап / «символистский», советский этап, 70-80-е гг. XX в., 90-е гг., 2000-е гг. / современность. Но, несмотря на такие значимые работы, как работы В. Гофмана, З.Г. Минц, Н.А. Кожевниковой, Н.В. Барковской, произведения символистов остаются малоизученными с лингвистической точки зрения. Советский этап был периодом затишья в этом вопросе, интерес к творчеству символистов начинает возвращаться только в 80-е – 90-е гг. XX века, во время переиздания многих авторов, в том числе Сологуба. С начала XX появляется много исследований по лексике в символистских произведениях, составляются словари. Но в центре внимания исследователей оказывается в

основном поэзия, и почти не изученным остается грамматический уровень текстов.

4. «Творимая легенда» уже при своем появлении вызывала противоречивые оценки: от упреков в разрозненности и фрагментарности до восхищения музыкальностью и гармоничностью. Но уже в первых критических работах отмечается необычность формы этого романа и даже содержатся отдельные лингвистические наблюдения. Так, отмечается употребление глагола без местоимения, короткая фраза, необычные синтаксические конструкции, большое число иноязычных слов «из латыни» и влияние русской прозы начала XIX века, в основном прозы Карамзина. Кроме того, говорится о следующих стилистических чертах: «тяготение Сологуба к кратким предложениям, в которых отсутствует подлежащее и особо акцентированы глагольные формы», «синтаксическая инверсия, при которой эпитет, отделенный от определяемого слова, выносится в начало предложения», обильное использование метафор (Х. Баран). Но, несмотря на это, «Творимая легенда» осталась недооцененной.

В конце XX века в связи с переизданием возникает новая волна интереса к трилогии, как в русской, так и в зарубежной филологии. В России можно назвать таких исследователей, как Н.В. Барковская, М.А. Львова, Н.А. Глинкина, Н.И. Рублева и т.д.

В их работах выделяются следующие особенности «Творимой легенды»: синтез условности и жизнеподобия; жанровый синкретизм («жанровая диффузия»); лейтмотивная организация повествования; монтажность как композиционный принцип, «композиционная аппликация» – проекция одних глав на события других глав.

Наблюдения над языком трилогии составляют в основном лишь попутные замечания в литературоведческих работах. Но другие наблюдения, сделанные в них, очень ценны и могут являться базой для комплексного лингвистического исследования трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда».

Глава 2. Языковые средства допредикативного уровня в «Творимой легенде». Сложные прилагательные. Лексико-грамматические особенности заглавия трилогии

Первой ступенью анализа художественного текста, в соответствии с концепцией Г.А. Золотовой, дополненной и развитой М.Ю. Сидоровой, является допредикативный уровень. К языковым средствам допредикативного уровня относятся: «...модусные показатели недостоверности восприятия, выбор именных и глагольных номинаций и др. Языковые ресурсы уровней А и В реализуют свое предназначение в тексте и получают осмысление при его интерпретации только в соотношении с задачами уровней С и D» [Сидорова 2014: 6-29]. Объектом нашего внимания в «Творимой легенде» стали адъективы, в особенности адъективные композиты, а также название трилогии, которое служит «входом» в текст. Рассмотрению этих элементов будет посвящена вторая глава.

2.1. Сложные прилагательные в трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда»

В «Творимой легенде» обращает на себя внимание обилие сложных прилагательных. (Далее излагается по [Киреева 2018: 96-102]). Сложные прилагательные в поэзии символистов уже становились объектом изучения (см., например, Н.А. Кожевникова «Словоупотребление в русской поэзии начала XX века» (1986), «Очерки истории языка русской поэзии XX века» (1990), Т.А. Корнеева «Сложные адъективные новообразования в языке поэзии русских символистов» (2001), С.А. Хромова «Индивидуально-авторское словотворчество в его отношении к языковому словообразовательному стандарту (на материале произведений К. Бальмонта и И. Северянина)» (2007), Л.И. Плотникова, Ж.И. Ульяненко «Индивидуально-авторские новообразования поэтов-символистов: семантико-деривационный и функциональный аспекты» (2010). Но в символистской прозе и отдельно в творчестве Ф. Сологуба они еще не рассматривались. Особую любовь символистов к «культивированию» этих

лексических единиц отмечал еще лингвист и литературовед В. А. Гофман: «...В сложных прилагательных символисты видели средство создания символических связей и соответствий через сближение в сложном слове и переосмысление значений отдельных компонентов этого слова» [Гофман 1937: 90]. Корнеева так характеризует эти языковые элементы: «Композиты у поэтов начала XX века превращаются в минимальный контекст, с помощью которого происходит образное конструирование мира, отражаются призрачные отношения и закономерности, усиливается суггестивное воздействие символического произведения» [Корнеева 2001: 59].

Всего в анализируемом нами тексте методом ручной выборки было обнаружено 307 вхождений сложных прилагательных. Их можно разделить на три группы:

- 1. Композиты, обозначающие цвета** – колоративы (*фиолетово-оранжевые тени, багряно-голубая вышина, оранжево-золотой дым*).
- 2. Композиты, обозначающие состояние, оценку, психическое свойство** (*ядовито-липкие минуты, наивно-веселый лес, змеино-вкрадчивый голос*).
- 3. Смешанные композиты, обозначающие одновременно цвет и состояние, свойство или оценку** (*печально-серое лицо, ласково-синее небо, радостно-лазурное море*).

Цветовые композиты также можно разбить на три группы:

1. Обозначения сложных цветов прилагательными в прямом значении – «цвет + цвет» (*розово-желтые девушки, желтовато-розовый атлас, лица серо-красного цвета*).
2. Обозначение сложных цветов прилагательными в переносном значении – колоративы, одна из частей которых содержит метафорический компонент (*телесно-желтый жемчуг тел, солнечно-желтое платье, небесно-синие глаза*).
3. Обозначение интенсивности цвета – «(де)интенсификатор + цвет» (*светло-розовая ткань, темно-лиловые щиты, бледно-зеленая лента*).

О роли цветowych прилагательных в произведении следует сказать отдельно. Известно особое отношение символистов к цвету (см. статью А. Белого

«Священные цвета»: «Исходя из цветных символов, мы в состоянии восстановить образ победившего мир» [Белый 1994, 209]]. Многие исследователи уже отмечали роль цветовых обозначений в романе: «Задача соединения реализма с символизмом привела Сологуба к стилистическим экспериментам, выразившимся прежде всего в живописании словом, к цветописи» [Рублева 2002: 152].

Согласно результатам компьютерного анализа, в тексте насчитывается около 150 различных лексем-цветообозначений. Из них 10 входит в 500 самых частотных слов текста: *белый* (196 словоформ), *темный* (178), *черный* (156), *серый* (68), *красный* (62), *золотой* (58), *яркий* (57), *синий* (55), *светлый* (54), *бледный* (44). И это только прилагательные, не говоря уже о цветовых глаголах, причастиях и деепричастиях, которыми также изобилует произведение.

В процентном соотношении частотность цветовых прилагательных в «Творимой легенде» выше, чем общеязыковая частотность этих слов и их частотность в произведениях других писателей. Мы рассчитали в процентном соотношении количество самых частотных цветовых прилагательных («белый», «темный», «черный» «серый» «красный») в «Частотном словаре русского языка», в произведениях А.П. Чехова (основываясь на данных «Частотного грамматико-семантического словаря языка художественных произведений А.П. Чехова») и в «Творимой легенде». Результаты могут быть представлены в виде таблицы.

Цвет	«Творимая легенда» (всего 159 531 словоупотребление)	Общеязыковая частотность. «Частотный словарь русского языка» под ред. Л. Н. Засориной (всего 1 056 382 словоупотребления)	Произведения А.П. Чехова ⁵ (более 1 256 000 словоупотреблений)
белый (196)	0,12 % (196⁶)	0,04 % (471)	0,04 % (557)
темный (178)	0,11 % (178)	0,02 % (223)	0,01 % (192)
черный (156)	0,09 % (156)	0,04 % (473)	0,04 % (522)

⁵ Кукушкина О.В. и др. Частотный грамматико-семантический словарь языка художественных произведений А.П. Чехова. М., 2012. – 571 с.

⁶ Количество словоупотреблений в произведении.

серый (68)	0,04 % (68)	0,01 % (116)	0,01 % (184)
красный (62)	0,03 % (62)	0,03 % (371)	0,04 % (520)

Распределение цветовых обозначений в «Творимой легенде» по главам в зависимости от их частотности уже изучалось М.А. Львовой. В результате были представлены цветограммы, по которым можно проследить доминирование того или иного цвета в разных главах. Львова приходит к выводу, что «...колористическая гамма романа используется автором как одно из средств поэтики и принцип соединения отдельных фрагментов в единое целое» [Львова 2000: 152]. Цвета становятся элементом повтора, лейтмотивами, организующими композицию.

Кроме этой функции можно выделить также функцию синтеза, причем как внутрилитературного, между поэзией и прозой, так и синтеза между искусствами, о котором говорит И.Г. Минералова [Минералова 2002: 15]. Благодаря частому использованию слов с цветовой семантикой, в «Творимой легенде» происходит синтез литературы и живописи. Произведение характеризуется импрессионистичностью. Кроме того, цвет – это выражение перцептивного модуса персонажей. Ведь цветовая лексика обычно встречается в описаниях, которых часто даются с точки зрения того или персонажа. Более подробно об этом будет сказано позже. Мы не будем подробно останавливаться на анализе всей цветовой лексики, потому что ее символика, частотность и функции уже анализировались Рублевой, Львовой, затрагивались и другими исследователями. Более подробно мы остановимся на анализе сложных прилагательных, которые до этого времени еще не изучались.

Среди сложных прилагательных, называющих цвета, встречается много прилагательных с суффиксом *-оват-*, который указывает на небольшую степень проявления признака (*платье зеленовато-желтого цвета, желтовато-розовый атлас, зеленовато-голубое небо*). (Далее излагается по [Киреева 2018: 96-102]). Этим, а также обозначением разной интенсивности цвета, передается состояние

зыбкости, переходности, незавершенности. Эта незавершенность – часть идеи произведения, по которой смысл жизни – в постоянном творении.

В прилагательных, обозначающих цвет, усилен субъективный компонент. Сологуб, подобно художнику-импрессионисту, создает новые неожиданные сочетания цветов: *фиолетово-оранжевые тени, серо-багровая пыль, золотисто-серая дымка*. В сложных прилагательных, где хотя бы один из компонентов употреблен в переносном значении, уровень субъективности и образности повышается, они представляют собой свернутое сравнение (*небесно-синие глаза* – такого цвета, как небо; *пергаментно-желтое лицо* – желтое с таким оттенком, как пергамент). В композите *небесно-синие* обозначение оттенка цвета совмещается с обозначением дополнительного признака объекта: в слове «небесный» присутствует коннотативная сема «возвышенный, чистый», и эта сема формирует оценочность по отношению к тому, кого описывает автор. Эти многомерные по смыслу прилагательные являются переходной ступенью к смешанным композитам.

В смешанных композитах степень субъективности еще выше. В них максимально проявляется стремление символистов к синкретизму: *печально-серое лицо, страстно-алые губы, ласково-синее небо, радостно-лазурное море, мечтательно-синий взор*. Визуальный аспект соединяется в них с эмоциональным. М.Ю. Сидорова называет такие прилагательные эмоционально-экспрессивными и эмоционально-каузативными [Золотова, Онипенко, Сидорова 1998: 84-85]. Внутренние состояния проецируются в них на внешний мир.

Во многих прилагательных, характеризующих только состояние или дающих оценку, также наблюдается такой перенос вызываемой эмоции на характеристику объекта: *отрадно-прохладная вода, свинцово-тяжелые часы, наивно-веселый лес*. Прохлада воды вызывает отраду, поэтому вода характеризуется как «отрадная», ход времени вызывает чувство тяжести, поэтому часы характеризуются как «свинцово-тяжелые». Эмоции и чувства воспринимающего субъекта по принципу метонимии проецируются на предметы. Также среди этих прилагательных есть эмоциональные и оценочные (*странно-*

прямой разрез губ, ядовито-липкие минуты, любезно-пустые фразы, возмутительно-дерзкая выходка). Почти во всех этих адъективных образованиях заложен модус, авторский или кого-то из персонажей. Они подразумевают наблюдателя, носителя перцептивного сознания и составляют часть его точки зрения.

Ведущим каналом в произведении является визуальный, мир воспринимается через призму цвета. Больше всего цветовых композитов во второй части – главе про королеву Ортруду, которая является еще и художницей. Мы видим мир как бы ее глазами. Субъектный план королевы Ортруды проходит через всю вторую часть, на что указывает даже ее название (собственно, «Королева Ортруда»). Ни одна из других частей не называется по именам персонажей, хотя, например, в первой части образ Триродова играет очень большую роль.

Даже когда описание пейзажа во второй части дается через точку зрения других персонажей, в нем все равно присутствует королева Ортруда, чем Сологуб подчеркивает значимость этого персонажа. Весь мир Соединенных Островов пронизан ее присутствием. Само восприятие окружающей действительности становится творческим актом, что также согласуется с идеей творимой жизни у Сологуба.

Субъективность проявляется и в сочетаемости сложных прилагательных, которая отличается от общелитературной. Неодушевленное наделяется свойствами живого: *мечтательно-красивая обивка, внимательно-слушающий лес, вкрадчиво-увещательное письмо*, а абстрактное – признаками конкретного: *мраморно-белое ожидание, синевато-золотая грусть, зеленовато-белая мрачность камня*. Одно выражается посредством другого: звук через цвет (*солнечно-звонкие* звуки голоса), запах через вкус (*горьковато-сладкие запахи*). В этом проявляется **синестезия** – феномен восприятия, состоящий в том, что впечатление, соответствующее данному раздражителю и специфическое для данного органа чувств, сопровождается другим, дополнительным ощущением или образом, часто характерным для другой модальности [Большой

энциклопедический словарь. Языкознание 1998: 139]. Явление синестезии свойственно творчеству символистов (см. А.Х. Сатретдинова «Синестезия как основной стилеобразующий элемент поэтического текста Серебряного века» [Сатретдинова 2012], О.Г. Мукина «Синестезия в русской поэзии XIX-XX веков» [Мукина 2011]).

Порой даже непонятно, цвет, состояние или оценка заключены в том или ином композите. Возникает **неопределенность, лиризирующая повествование**. Различные признаки компактно совмещаются в одной лексеме – сложном прилагательном, сочетающем порой несочетаемое (это так называемые «оксюморонные» прилагательные: *безразлично-любезный тон, горьковато-сладкие запахи, невинно-страстные глазки, румяно-хмурые рабы, холодно-чувственная любовь*). Т.А. Корнеева отмечает, что «оксюморонные и полуоксюморонные адъективы призваны передать противоречивость внешнего мира и внутреннего мира человека» [Корнеева 2001: 206]. Подобную авторскую работу со словом можно было бы назвать «лексической алхимией», тем более что тема алхимии и ее символика проходят через весь роман: один из главных героев, Георгий Триродов, приват-доцент, доктор химии, как раз занимается еще и алхимией. Сложные прилагательные со своей неоднородной структурой выражают модус данного персонажа. Кроме того, они становятся продолжением принципа **антиномии**, на котором построено произведение, антиномии, заложенной в самом существовании человека: вечное противопоставление реального и идеального, случайности и необходимости, добра и зла, лирики и иронии. В этих прилагательных соединяется несоединимое, подобно тому, как и весь роман становится попыткой осуществить такое соединение. «Тезис» первой главы, «антитезис» второй превращается в «синтез» третьей, в которой происходит как сюжетное, так и идейное объединение двух предыдущих глав. В романе постоянно происходит противопоставление и синтез различных идей.

Еще одним проявлением субъективности можно считать орфографическое оформление сложных прилагательных автором. Часто написание тех или иных прилагательных в тексте романа варьируется: мы можем встретить как раздельное

написание, так и дефисное. Например, у композита «пергаментно-желтое» встречается два варианта написания, причем в одной и той же главе (гл. 42) и примерно в одних и тех же конструкциях: «Его пергаментно желтое лицо...» и «Пергаментно-желтое лицо его...» Есть случаи, когда более подходящим по правилам является раздельное написание, но Сологуб выбирает дефисное, стремясь к большому синкретизму. К тому же, по наблюдениям Т.А. Корнеевой, «Семантика адъективного сочетания (*т.е. раздельного написания* - Е.К.) более конкретна, чем семантика сложного прилагательного» [Корнеева 2001: 206]. Выбор Сологуба в пользу сложного прилагательного (дефисного написания) усиливает эффект отвлеченности и размытости, что наравне с другими средствами способствует «символизации» и формирует лирическое начало в прозаическом тексте.

Такое «авторское графическое оформление, работающее на раскрытие семантического наполнения композита» в языке художественной литературы XX века отмечает и Татьяна Михайловна Фадеева в статье «Структурные особенности окказиональных сложных эпитетов» [Фадеева 2011: 680-681].

Итак, основными художественными функциями сложных прилагательных в «Творимой легенде» можно считать:

- 1) Выражение модуса автора и персонажей (королевы Ортруды и Георгия Триродова);
- 2) Лиризацию повествования за счет возрастания роли неопределенности и субъективности;
- 3) Усиление отдельных мотивов трилогии (мотива творчества, мотива алхимии, соединения несоединимого);
- 4) Выражение символистского принципа синкретизма, синестезии, творческого отношения к жизни, преодоления любых ограничений, в том числе языковых;
- 5) Выражение идеи антиномичности бытия, поддержание структуры контрапунктной организации композиции.

С помощью сложных прилагательных в «Творимой легенде» реализуется поэтическое мышление символизма. В результате своеобразной словесной

алхимии, этого соединения несоединимого в едином комплексе, рождается нечто принципиально новое.

2.2. Название трилогии «Творимая легенда»: от слова в языке к слову в тексте

Заглавие – это одна из сильных позиций текста. Оно связано с его доминантой (тематической, композиционной, концептуальной, эмоциональной) и рассматривается как «“аббревиатура смысла” всего текста, как отражение собственно авторской интерпретации» [Николина 2003: 117].

Название трилогии Ф. Сологуба уже становилось объектом исследования, в частности, можно отметить диссертацию М.А. Львовой. Но, будучи рассмотренным с литературоведческих позиций, заглавие еще не подвергалось лингвистическому анализу. К тому же оно представляет интерес по той причине, что во время первой публикации (1907-1912 гг.) роман назывался по-другому – «Навьи чары», а «Творимой легендой» называлась только первая глава. Во втором издании (1913-1914 гг.) произведение было переименовано в «Творимую легенду», а первая глава объединена со второй под заглавием «Капли крови» [Рублева 2002: 90]. По мнению исследователей, именно это название удовлетворяло смыслу произведения больше всего, передавало идею непрерывного творения, воплощения мечты в реальность, подчеркивало синтез реального и фантастического миров, в отличие от названия «Навьи чары», которое уводило в мир фантастического. «...Заглавие “Творимая легенда” имеет собственно временное значение и указывает на наличие субъекта творчества и его позицию по отношению к изображаемым реалиям и времени, в котором он существует», – пишет М.А. Львова [Львова 2000: 26]. Приведем также наблюдения другой исследовательницы творчества Ф. Сологуба – Н.И. Рублевой. Исследовательница утверждает, что сменой названия «...достигалась цель не только более упорядоченного и гармоничного распределения материала, но и большего прояснения основной концепции трилогии». Кроме того, «...замена заглавия определяла более оптимистичное содержание. “Навьими чарами”

подчеркивалась мысль об активности мертвых, роковых, неподвластных человеку сил иного бытия. “Творимая легенда” в качестве основной действующей силы предполагает уже только самого человека» [Рублева 2002: 91]. В обоих вариантах названия есть что-то общее – сема чудесного, фантастического. Но первое название отражало лишь одну легенду, встроенную в произведение – легенду о Навьей тропе, новое название оказывалось шире. К тому же старое заглавие не отражало основную идею произведения – способность человека активно преобразовывать свою жизнь. Ведь герои из трех жизненных начал – «Навь», «Явь» и «Правь» в конце концов выбирают все-таки «Правь», возможность самим управлять своей жизнью. Возможно, что смена названия была связана с меняющимся по ходу написания замыслом у самого писателя.

Оскюморонность, антиномичность названия сразу обращают на себя внимание. Слово «легенда» ориентировано на прошлое и обозначает нечто завершенное, а слово «творимая» обозначает какой-то открытый, незаконченный процесс. Интересно было бы обратиться к анализу лексических и грамматических особенностей этого заглавия, чтобы глубже раскрыть его значение.

Слово «легенда» имеет несколько значений. С течением времени в значении этого слова происходили определенные семантические сдвиги; не все его значения отражены в лексикографии. И.А. Крылова и Н.А. Тулякова в статье «Слово “легенда” в речевом употреблении и словарном отражении: заимствование, функционирование, идеология» отмечают, что в значении слова произошло **движение от религиозной составляющей к светской**. Религиозная составляющая связана с историей слова, с тем, что в латинском языке и позже в европейских оно обозначало жизнеописание святого. [Крылова, Тулякова 2017: 102].

В русский язык слово заимствуется довольно поздно, в начале-середине XIX в., причем уже в его светских значениях (хотя есть предположение, что слово «легенда» в религиозном смысле было известно и ранее, но вместо него употреблялся русский вариант – «житие», «четьи-минеи»). Активизируется же слово в начале-середине XIX века в связи с интересом к переводной литературе

романтизма, где оно часто употребляется. Постепенно слово входит в русскую литературную традицию, начинает фигурировать в названиях произведений: «Легенда» («Жил на свете рыцарь бедный») (А.С. Пушкин, 1829), «Легенда» (А.И. Герцен, 1835), «Беглец. Горская легенда» (М.Ю. Лермонтов, 1836), «Из старинной легенды» (из эпиграфа к «Сорочинской ярмарке», Н.В. Гоголь, 1840). Об укреплении значения «устное предание» говорят и названия произведений конца XIX-нач. XX в.: «Некрещеный поп. Невероятное событие (легендарный случай)» Н.С. Лескова (1878), «Легенда» А.И. Куприна (1906), «Легенда о царе и декабристе» В.Г. Короленко (1911) и др. [Крылова, Тулякова 2017: 102].

Что касается других значений в интересующий нас период (начало XX века), не все из них зафиксированы в словарях. Часть из них выделяется только на материале НКРЯ (Национального корпуса русского языка). В таблице, составленной Крыловой и Туляковой, в период 1900-1909, 1910-1919 гг., когда как раз создавалась «Творимая легенда», выделяются следующие значения: *жизнь, миф, устное предание, религиозный рассказ, литературный текст, молва, слава, стереотип, известный рассказ, поэзия, вымысел*. Наиболее частотны из них *устное предание, молва, стереотип, поэзия, вымысел*.

Крылова и Тулякова отмечают, что глагольная сочетаемость, зафиксированная в НКРЯ в текстах этого периода, свидетельствует о том, что слово часто использовалось **в возвышенном, приподнятом контексте**. Из этого складывается имплицитная положительная оценка слова и понятия.

После 1917 г. религиозное значение пропадает вообще, а то, что было связано с этим значением («чудесное, удивительное»), оценивается как что-то не заслуживающее доверия, что-то негативное.

Помимо этого, развивается несколько новых значений, не фиксируемых в словарях и в материалах НКРЯ прежних десятилетий. Так, слово легенда начинает употребляться в абстрактном значении, в котором можно выделить сему «возвышенное, героическое, противоположное реальности»: *И все наше время станет сказкою, легендой...* (И.А. Бунин. Окаянные дни). Авторы статьи отмечают, что заглавие романа Ф.К. Сологуба «Творимая легенда», ставшего

своего рода прецедентным текстом, дало импульс к началу фразеологизации этого выражения [Крылова, Тулякова 2017: 102].

Кроме противопоставления светского и религиозного компонентов, в слове «легенда» уже давно наметилось противопоставление правдоподобия и неправдоподобия. Сема недоверности начинает выделяться в конце XIX века, но особо акцентируется в течение XX. Несмотря на противопоставление по достоверности/недоверности, толкования объединяет сема удивительности, необычности, запоминаемости содержания, будь оно достоверным или нет.

Вслед за авторами статьи о легенде мы тоже решили обратиться к данным Национального корпуса русского языка. Тем более что роль корпусной лингвистики в анализе художественных произведений сейчас возрастает. Особенно интересна контекстуальная просодическая теория (contextual prosodic theory), создателем которой считается Bill Louw (см. работы «Irony in the Text or Insincerity in the Writer? — The Diagnostic Potential of Semantic Prosodies» (1993), «The role of corpora in critical literary appreciation» (1997), chapter «Semantic Prosody» (2014) (The Cambridge Handbook of Stylistics), «Corpus Stylistics as Contextual Prosodic Theory and Subtext» (2016) (в соавторстве с Marija Milojkovic). Семантическая просодия – ореол (aura) значения, окружающий слово и создаваемый с помощью его окружения и сочетаемости. Это эмоциональная окраска, тон, которые приобретаются словом в соседстве с определенными словами, в определенном постоянно повторяющемся контексте. Это семантика других слов, переходящая, накладывающаяся на данное слово. Этот ореол значений может быть положительным, отрицательным, смешанным или имеющим какую-то другую определенную специфику. Воссоздать семантическую просодию слова можно с помощью Корпуса как наиболее полной базы накопленного лингвистического материала. На фоне полученных примеров может быть подробно исследовано авторское отклонение от нормы. Обнаруженные при этом просодические конфликты (prosodic clashes), то есть несоответствия авторского смысла и общезыкового значения, подлежат дальнейшей интерпретации, что помогает постичь авторский замысел.

При изучении семантической просодии особое внимание обращается на отсутствующие сочетания (absent collocates), т. е. такие, которые предполагаются в языке и могли бы быть в тексте, но почему-то не используются автором. Их отсутствие тоже несет определенную смысловую нагрузку.

Те или иные грамматические конструкции также имеют свою семантическую просодию, которая определяется тем, в каком контексте обычно используются данные конструкции: «This combination of words may be a lexical collocation, and that is when we use the term semantic prosody. It may also be a grammatical string, with a certain semantic aura in the reference corpus of which the reader will be unaware, but which will influence the text's meaning. Semantic prosodies of grammatical strings are also opaque to intuition» [Louw, Milojkovic 2016: 201]. Стандартное наполнение конструкции, выявленное в корпусе, сравнивается с авторским, что позволяет прикинуть в подтекст, понять, что на самом деле имел в виду автор.

Таким образом, различие между авторским словоупотреблением и языковой нормой может быть показано через семантическую просодию (semantic prosody).

Если обратиться к материалам корпуса до 1913 г., то можно заметить, что очень часто слово «легенда» употребляется в значении «молва» или в значении с оттенком недостоверности. На это указывают такие оценочные сочетания, как *искусственная, нелепая, наивная, вредная, враждебная, ложная, лживая, неясная, темная, нелепейшая, преувеличенная, странная, баснословная легенда*. Также об этом говорят и синонимические ряды, в которые входит слово: *слухи и легенды, толки и легенды*. Кроме того, особого внимания заслуживают грамматические конструкции, сопровождающие его. Нами было замечено, что в предложениях со словом «легенда» часто попадает конструкция со значением условности и ирреальности:

Легенда эта гласит, будто голоса судей разделились поровну. [В. Г. Короленко. Черты военного правосудия (1910)] [омонимия не снята] ←...→

Часто в высказываниях отмечается двойственность легенды: она как бы балансирует между правдой и вымыслом. Никто не может проверить, что было, за

давностью лет. Да и описываемое порой настолько чудесно, что в это бывает трудно поверить. На чудесную природу легенды указывает сочетаемость: *дивная, загадочная, фантастическая, сказочная, чудная Л.* Причем легенда может оцениваться как положительно, так и отрицательно (ср. *прелестная, прекрасная, сладостная Л.* и *грустная, страшная, мрачная Л.*), но при этом в ней всегда остается элемент чудесного, вне зависимости от ее содержания, оценки и реалистичности/нереалистичности.

Обратимся к функционированию лексики в тексте произведения Ф. Сологуба и понаблюдаем, какие значения она в нем реализует. В «Творимой легенде» рассматриваемую нами лексику встречаем уже в самом первом предложении:

Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном.

Контекст данного предложения создает противопоставление легенды, сладостной, связанной с чем-то очаровательным и прекрасным, и жизни, грубой, бедной, тусклой, бытовой. В такой оппозиции «легенда» приобретает значение чего-то возвышенного, героического, значение поэзии. Обращает на себя внимание сочетаемость, не зафиксированная в Корпусе: «воздвигну» – слово с яркой книжной, высокой, торжественной окраской, что поддерживает значение чего-то возвышенного, поэтического. К тому же на память сразу приходят строки пушкинского «Памятника»: «*Я памятник себе воздвиг нерукотворный...*», что подкрепляет ассоциации с чем-то вечным, вневременным. Интересно, что в такой сочетаемости «легенда» мыслится как нечто материальное, что можно воздвигнуть, как здание.

Во многих предложениях трилогии слово выступает в значении «устного предания», «известного рассказа»:

С этой комнатой была связана **легенда**. Верили, что иногда возникает в ней белый призрак, выходит из нее ночью и, обойдя залы и коридоры старого замка, опять туда возвращается.

Уже несколько ночей подряд переживал он эти томления. Почему-то вспоминалась ему старая **легенда** о белом короле. Может быть, начитавшись старых **легенд**, наслушавшись от старых слуг в замке всякой небывальщины, встает Астольф по ночам, и ходит сонный, и сам не знает о своих зловеющих блужданиях?

Ортруда воскликнула с болезненным выражением лица:

— О, Россия! Не говори мне об этой ужасной стране. Я понимаю страшные сказки и **легенды**, но не имею вкуса к разговорам о страшной действительности, о кошмарах жизни.

Но суеверная мечта уже не могла расстаться с создавшимся представлением о том, что контрабандисты встретили в горах волшебницу, фею очарованного лазурного грота. И быстро новая сложилась **легенда, легенда** о том, что над Соединенными Островами царствует чародейница-фея.

В ряде примеров слово приближается к значению «молва»:

Ортруда вздохнула слегка и сказала:

— Я думала всегда, что это не более, как **легенда** — рассказы об этом тайном ходе, которого никто никогда не видел.

В простом народе быстро и далеко разнеслась злая весть о пропаже чудотворной иконы. И впечатление от этой вести было тупое и злое. Дивились:

— Да как руки у злодеев не отсохли!

Объясняли:

— За грехи наши Бог попустил.

В отчаянии слагали **легенды**.

— Не украли! Сама ушла, матушка. Прогневалась на монахов.

В городе дорожку эту называли Навьею тропой, и по ней боялись ходить даже и днем. О ней складывались легенды.

Встречается даже значение «слава»:

Маркиза Телятникова уже давно ждали в городе Скородоже с трепетным страхом. Обширная власть и те легенды, которыми окружено было знаменитое имя маркиза, заставляли сердца властителей городских замирать и сердца обывателей наполняли любопытством и ужасом.

Часть сочетаний и контекстов лексемы в тексте традиционна. Они отражают сему «обращенность в прошлое»: *старых легенд, сказки и легенды*. Такая сочетаемость проявляется в тех фрагментах, где речь о белом короле, о подземном гроте – легендах, связанных с прошлым замка. «Легенда» здесь явно выступает в значении «устное предание» или «известный рассказ». Ряд сочетаний придает слову положительную оценку: *сладостная легенда, легенда об очаровательном и прекрасном*. Такая сочетаемость не очень часто встречается в НКРЯ.

Во вступлении Сологуб говорит о сотворении не только какого-то предания, а о создании чего-то прекрасного, противоположного грубости и бедности повседневной жизни. На это указывает необычная глагольная сочетаемость: *творю легенду, воздвигну легенду*. Все-таки для слова «легенда» как для словесного произведения больше характерна сочетаемость *слагать Л.* (которая тоже встречается в произведении, но только там, где «легенда» употреблено в явном значении «устное предание», «известный рассказ»). А глагол «воздвигнуть» больше подходит к материальным объектам. Здесь легенда – это что-то происходящее и создаваемое, а не уже созданное и описываемое. Это сотворение не только предания о каком-то необычном событии, но сотворение самого этого события, чего-то удивительного и прекрасного, что потом может лечь в основу предания об этом. Значения понятия находятся в сложном взаимодействии: с одной стороны, это то, что творится, сама жизнь, с другой –

рассказ об этом, творимый автором. Таким образом, в некоторых примерах словоупотребления активизируется значение «поэтическое, возвышенное».

В сочетаниях *новая легенда, творимая легенда* возникает противоречие с общеязыковой сочетаемостью и с семой «обращенность в прошлое». В произведении это те моменты, когда легенды творятся прямо на наших глазах – например, легенда о фее-чародейнице, когда Ортруду принимают за эту фею. В некоторых предложениях сема «обращенность в прошлое» разрушается имперфективностью предикатов: *В отчаянии слагали легенды. В городе дорожку эту называли Навью тропюю, и по ней боялись ходить даже и днем. О ней складывались легенды*. Так Сологуб подчеркивает то, что легенды слагаются у нас на глазах, на что указано и в самом названии.

Примечательно, что иногда слово употребляется в качестве отрицательной оценки. В основном это происходит тогда, когда источником информации становится несведущая толпа. Тогда слово приобретает значение «молва». Поддерживает это значение и синтаксическая конструкция следующего предложения: — *Я думала всегда, что это не более, как **легенда** — рассказы об этом тайном ходе, которого никто никогда не видел*. Этому значению противопоставлено значение «что-то возвышенное, поэтическое».

Интересно, что сема «неправдоподобность» не относится к значению «устное предание».

Старые легенды в произведении оживают, многие из них оказываются правдой, хоть и приукрашенной из-за незнания или забвения полной картины событий.

Происходит и обратный процесс: создаются новые легенды. Только читателю при этом доступно несколько точек зрения, он оказывается посвященным в механизм создания легенды, поэтому он знает, что истинно, а что ложно, что происходило на самом деле, а что нет. Главное, что остается от легенды – это «возвышенное и поэтическое», чудесное и прекрасное, что растворено в жизни и что противопоставлено домыслам тех, кто не знает правды. Причем не всегда правдоподобное оказывается правдой, и наоборот. Еще важно

отметить, что легенде как преданию о прошлых чудесных событиях можно и не доверять, но легенда, которая творится на наших глазах, разрушает это недоверие.

Обратимся к одному из таких эпизодов, где переплетается несколько точек зрения. Подобно тому, как во всем тексте постоянно сталкиваются разные компоненты значения лексемы «легенда»: светское/религиозное, достоверное/недостоверное, реальное/нереальное, прошлое/настоящее, положительное/отрицательное и т.д., так они сталкиваются и в отдельных эпизодах. Логично предположить, что столкновение этих значений рождается из столкновения различных точек зрения, которое является излюбленным приемом Сологуба. Носитель каждой точки зрения – это и «представитель» определенного компонента в значении лексемы «легенда».

Проанализируем эпизод, в котором королева Ортруда с Астольфом выходят из грота и стоят на берегу.

В нем совмещается несколько точек зрения на событие. Б.А. Успенский выделяет такой тип перераспределения точек зрения: «...возможно и такое совмещение различных точек зрения при описании, когда одна и та же сцена описывается с нескольких разных точек зрения». Исследователь называет подобную точку зрения общей/синтетической. При этом «в отношении разных лиц говорится не только то, что они сделали, но и то, что они подумали или почувствовали» [Успенский 1970: 128-129]. Повествование здесь представлено как «синтез описаний, данных с разных точек зрения, а не простое их соположение». Такой тип повествования Успенский сравнивает с рассеянным освещением, «возникающим в результате одновременного использования сразу нескольких источников света» [Успенский 1970: 129]. Соотношение точек зрения рассматривает и Кожевникова: «Распространенный прием многих писателей – освещение одного и того же с двух или нескольких точек зрения» [Кожевникова 1994: 252]. При этом точки зрения могут быть полемичны по отношению друг к другу. Могут сталкиваться различные толкования одного и того же события, например, научное и мифопоэтическое [Кожевникова 1994: 252]. Причем

«множественность таких преломлений – внутренний стержень некоторых произведений» [Кожевникова 1994: 255].

Для наглядности представим различные точки зрения в анализируемом фрагменте при помощи таблицы:

Ортруда и Астольф	Пастухи	Контрабандисты
<i>Что на самом деле происходит</i>	<i>Что видят пастухи</i>	<i>Что видят контрабандисты</i>
А вот и вторая дверь. <...> Она двигалась посредством громоздкого механизма, который требовал малой затраты сил, но зато отнимал очень много времени. Ортруда и Астольф взялись разом за выточенные из красного дерева ручки громадного вала и быстро вращали его, прислушиваясь к хриплому шелесту влажных песчинок под движущимися тяжело глыбами. Они только немного приоткрыли дверь, — слегка раздвинулись две скалы. Ортруда и Астольф, по колено в воде, прошли в расщелину этих скал. Ортруда, стоя в воде и отдав на произвол играющим волнам край своего легкого платья, простерла руки к Светозарному, и прославляла его, и восклицала восторженно: <...> Ортруда не слышала его.	Пастухи увидели, как раздвинулись две скалы, как из расщелины вышли по воде женщина в белом платье и отрок в короткой белой одежде. Оцепенев от ужаса, они смотрели, как женщина, колдуя, повелевала волнам и как отрок громкими криками заклинал землю. Когда же чародейка, свершив над водою свои кудеса, повернулась к земле, и пошла по кипящим вокруг ее белых ног волнам, и посмотрела на пастухов, и очаровательно-прекрасною, обнаженною рукою показала на них заклявшему землю отроку, они бросились бежать <...> Потом, вернувшись к ночи в свою деревню, они вспоминали старое предание о лазурном гроте, который открывается только перед народным восстанием. Пошли с того дня в суеверном народе	Так же и контрабандисты со своей лодки увидели Ортруду и Астольфа. Четверо из них были те самые, которых встретила Ортруда в горах. Суеверные люди узнали ее и испугались. Лансеоль воскликнул: — Смотрите, дева с гор! Старый контрабандист посмотрел на него сердито. Проворчал: — Ну, ты, помолчать не можешь. Видишь, она колдует над морем. Но суеверная мечта уже не могла расстаться с созданным представлением о том, что контрабандисты встретили в горах волшебницу, фею очарованного лазурного грота. И быстро новая сложилась легенда, легенда о том, что над Соединенными Островами царствует чародейница-фея.

Продолжала свои молитвы и славословия. Тогда Астольф, объятый ужасом, упал на землю и стал кричать и плакать. <...> Ортруда услышала наконец его вопли. С кроткою ласкою склонилась она к нему и спросила: Как опьяневшая вдруг от света и воли, Ортруда далеко вышла к волнам, кипящим белыми брызгами пены, и говорила: — О, светлая тень! Призрак, всегда утешающий! Наконец, я вижу тебя! Я вижу тебя, Светозарный!	Соединенных Островов слухи, что близ королевского замка скала над морем раскололась и раскрылась, и белая фея лазурного грота вывела оттуда белого короля, и они заклинали море и землю, грозными голосами повелевая стихиям. И море целовало их ноги, и земля гулким шумом покорно отвечала им. И гул земли пророчил восстание, и ропот волн предвещал смерть королевы Ортруды, любимой в народе.	
---	---	--

Мы видим, что все наблюдатели по-разному интерпретируют происходящее. Первый, основной эпизод, – это точка зрения Ортруды и Астольфа, совмещенная с точкой зрения всезнающего автора (хотя его точка зрения шире, потому что его обзору еще доступны контрабандисты и пастухи). Он находится именно на этой точке зрения и хочет, чтобы читатель был посвящен в нее, поэтому так отчетливо прорисовывает все причинно-следственные связи. Сологуб подробно, даже технически точно, описывает механизм открытия двери, чтобы читатель понимал, что скалы не раздвинулись сами по себе. Также автор каузирует состояние Ортруды, объясняя, почему она приходит в восторг и начинает молиться:

В небе, безмерно высоком и ясном, как первозданный храм, пылала багряная вечерняя заря, торопясь ликовать и радоваться. И от нее восторгом пустынной свободы зажглась душа Ортруды, пламенея и ликуя. Как опьяневшая

вдруг от света и воли, Ортруда далеко вышла к волнам, кипящим белыми брызгами пены, и говорила <...>

Пастухи и контрабандисты этим знанием не наделены. Во фрагментах с их точкой зрения эти блоки опущены. Из-за того, что они не видят причинно-следственных связей, они начинают домысливать, исходя из той информации, что у них имеется (старые легенды о Белом короле, о Лазурном гроте и горной фее). Причем чем дальше от события в времени, тем больше искажается происходившее, обрастая новыми фантастическими подробностями: *скала над морем раскололась и раскрылась, и белая фея лазурного грота вывела оттуда белого короля, и они заклинали море и землю, грозными голосами повелевая стихиям. И море целовало их ноги, и земля гулким шумом покорно отвечала им. И гул земли пророчил восстание, и ропот волн предвещал смерть королевы Ортруды <...>* Мы видим, как здесь меняется интерпретационный модус. Это можно четко проследить на примере предиката «целовало», который дан в сочетании с неличным субъектом «море». Здесь глагол «целовать» является неакциональным дериватом акционального глагола «целовать» в модели с личным субъектом. С предметным субъектом глагол может быть употреблен только в метафорическом смысле, имплицитно указывая на перцептора [Чумирова 2005: 20]. Но здесь он указывает на перцептора иначе: сознание воспринимающих (пастухов, народа) возвращает этому глаголу акциональность, приписывая волнам признак акторности. О переключении на интерпретационный модус указывают и другие метафорические глаголы: *скала **раскололась**, земля **отвечала**, гул земли **пророчил**, ропот **предвещал**.*

Успенский пишет, что в таких сценах автор «как бы ставит себя над действием – в такую позицию, что ему становятся доступны не только все поступки, но и все мысли и ощущения» [Успенский 1970: 129]. Действительно, Сологуб показывает читателю мысли (*вспоминали старое предание*) и чувства пастухов и контрабандистов (*оцепенев от ужаса, испугались, сердито*). Но при этом он вносит свою оценку этих мыслей и чувств, что способствует его

остранению⁷ от «профанной» точки зрения народа, на что указывают такие выражения, как *суеверная мечта, создавшееся представление, в суеверном народе*). Этим подчеркивается полемичность точек зрения [Кожевникова 1994: 252].

Со сменой точек зрения связана и разница в наименованиях [Успенский 1970: 31-32]. В эпизоде, где представлена авторская, «истинная» точка зрения, персонажи названы своими именами – Ортруда и Астольф. При взгляде сторонних наблюдателей они приобретают следующие номинации: Ортруда – «женщина в белом», «женщина», «белая фея лазурного грота», «волшебница», «фея очарованного лазурного грота», «чародейница-фея»; Астольф – «отрок», «отрок в короткой белой одежде». Активизируется гендерный, цветовой, возрастной и фантастический компонент в номинации.

Сологуб постоянно играет точками зрения. На пересечении этих точек зрения рождается легенда. Таким образом, все участвуют в ее создании: автор; главные герои своими действиями; народ, воспринимающий происходящее со стороны. И калейдоскопичность точек зрения присутствует уже в семантике названия, где слово «легенда» совмещает в себе несколько значений: «возвышенное, поэтическое», «предание», «литературный текст», «слухи», «миф». О том, что заглавие может обобщать разные осмысления слова см. [Кожевникова 1994: 620].

Одна из функций этого приема – ускорение композиционного ритма произведения [Успенский 1970: 130]. Успенский указывает, что это может соответствовать внутреннему состоянию героев. И в самом деле, взволнованность всех сторон в данном эпизоде очень высока.

Также данный фрагмент можно рассмотреть как прием вариативности типов повествования, который описывает Н.А. Кожевникова [Кожевникова 1994: 263].

⁷ Существует и другой вариант написания – с двумя «н». Об этом и о различных пониманиях термина «остран(н)ение» см. Чернейко Л.О. «Вероятностный мир» языковой личности (применительно к анализу художественного текста) // Вопросы психолингвистики. 2020. №3 (45). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/veroyatnostnyy-mir-yazykovoy-lichnosti-primenitelno-k-analizu-hudozhestvennogo-teksta>

Он заключается в том, что одно и то же описывается разными способами, что мы и видим в данном эпизоде.

Мы видим, что то, что персонажи трилогии называют легендой, является самой настоящей жизнью. Автор обнажает перед нами механизм сотворения мифа, помещая нас по одну сторону с автором и теми, кто эти мифы творит. При этом периодически мы видим точку зрения других персонажей, которые наблюдают за всем со стороны (своего рода профанное пространство) и не знают полной картины, поэтому вынуждены достраивать происходящее с помощью создания легенд. Причем сам автор относится к этому с иронией. Сологуб хочет сказать читателю, что никаких легенд нет, а есть только прекрасная, удивительная жизнь, которая потом становится легендой. А поскольку легенда – это следствие жизни, то снимается противопоставление правда-вымысел. То, что казалось вымыслом, оказывается самой жизнью. Именно в этом смысле развенчиваются старые легенды.

А вымыслом может быть только низкий сорт легенды – домыслы, слухи и молва. Это они по-настоящему лживы. Легенда же в высоком смысле – это поэзия, которая разлита в самой жизни, в ее настоящем. Человек должен сам быть творцом своей жизни и легенды. Так Сологуб разрушает оппозицию «правда – вымысел» в значении слова «легенда», ведь как может быть вымыслом то, свидетелями чего мы являемся? Все это говорит о том, что для автора главным значением является значение «поэзия», ведь в нем нет этой оппозиции, а также обязательной закреплённости за прошлым, оно вневременное. И в заглавии слово имеет именно такой смысл. Но, как ни странно, заглавие обращено и в будущее, когда эта поэзия жизни превратится в предание. Поэтому в названии есть еще и значения «предание», «рассказ», которыми с нами делится автор, творя их перед нашими глазами, чтобы у читателя не возникало сомнения в достоверности.

Все эти значения имеют довольно сложное соотношение как в заглавии, так и в самом романе, потому что здесь еще вступает в свои права художественная условность, которую осознает читатель, и фантастический элемент. Но это уже тема отдельного рассуждения.

Кроме того, в заглавии слово «легенда» приобретает метанаправленность, так как обозначает еще и произведение в целом, его жанр. И оно имеет еще одну функцию – отсылка к определенной традиции. Ведь неслучайно вторая часть трилогии стилизована под средневековый роман. Слово «легенда» имело особое значение для символистов. По статистике Корпуса, один из пиков употребления этого слова приходится на конец XIX века, время начала творчества старших символистов – В. Брюсова, Д. С. Мережковского. В это время возрождается интерес к романтизму, к творчеству В.А. Жуковского, к средневековым произведениям, среди которых было много легенд, поэтому возрождается и жанр легенды, происходит стилизация произведений под средневековые легенды и переработка средневековых сюжетов, заимствование средневековой эстетики. Даже сами произведения часто называются легендами, или это слово входит в обозначение их жанра (см. Д.С. Мережковский «Имогена (Средневековая легенда)» (1889), «Легенда из Т. Тассо» (1882). Во многом «Творимая легенда» вышла именно из творчества символистов этого периода. Имена (Имогена, Танкред – из «Легенды из Т. Тассо»), образы (зачарованный грот, рыцарь-крестоносец) пришли в роман Сологуба оттуда. Тогда становится понятно и концептуальное наполнение слова «легенда» – у Сологуба в нем заключена не только вся поэзия Средневековья, но и поэзия эпохи символизма (об этом говорит даже множество прецедентных ситуаций из жизни символистского общества того времени, например, эпизод с шапкой на вечере у Светиловичей, который отсылает к такому же эпизоду на вечере у Мережковских; не включенный в текст эпизод поездки Триродова в Санкт-Петербург, где он посещает вечер, сильно напоминающий вечера символистов).

Как квинтэссенция исканий символистов, как венец творчества представителей этого направления, как зеркало всей этой эпохи, отражающее ее, но в то же время пародирующее и дорисовывающее к этому изображения что-то новое, что-то свое, «Творимая легенда» и не могла по-другому называться. Так что это еще и дань традиции того времени – обращению к средневековой культуре. Символистов привлекало все легендарное, возможность прикоснуться к

легенде. Они сами творили биографические легенды о себе. Концепт «жизнетворчества» был очень важен для философии символистов, как и мифопоэтика. Поэтому выбор номинативного компонента названия у Сологуба вполне соотносится с философией жизни и творчества того времени.

Перейдем теперь к анализу второго компонента. Отдельные семы значения слова «легенда» (не всегда легенда – это обращенность в прошлое) и индивидуально-авторская его переработка предопределили форму адъективного компонента – причастие несовершенного вида, в котором заложена имперфективность, длительность события и его разомкнутость во времени, принципиальная незавершенность. В нем ярко проступает обращенность в настоящее.

Элементы заглавия оказываются противоречащими друг другу. «Заявленный уже в заглавии контраст (точнее, оксюморон) затем выступает организующим принципом композиции, изображенного мира и речевой формы “Творимой легенды”» [Львова 2000: 25-26].

Что именно предопределило выбор формы адъективного компонента? Каковы ее особенности по сравнению с другими аспектуальными и залоговыми вариантами – «сотворенная» и «творящаяся»?

Чтобы выявить «семантическую просодию» слова «творимая», его лексический и грамматический ореол на фоне других глагольных форм, мы обратились к Национальному корпусу русского языка. В НКРЯ представлено 542 примера со словом «творимый», в то время как со словом «сотворенный» – 1206, «творящий» – 799, а «творящийся» – 200. Мы видим, что преобладают страдательные залоговые формы и совершенный вид.

Если говорить о характере объектных актантов при предикате «творимый» (его синтагматике), то это лексические единицы:

а) с негативной коннотацией, обозначающие какие-либо разрушительные действия, хаос или неопределенность (*злодейства, безумие, вред, насилие, грабежи, безобразия, зверства, геноцид, злодеяния, беззакония, злоупотребления,*

кошмары, грехи, абсурд, преступления, гадости, ужасы, беспредел, мерзости, бесчинства, произвол, несправедливость и т.д.);

б) связанные со сферой творчества, особенно с искусством слова (*предложения, словосочетания, рассказ, музыка, стих, миф, сказка, персонаж, имидж, мир скульптуры, мир живописи, мир графики, поэзия, символ, идея, культура, фантазия, легенда, культура*);

в) связанные с религиозной сферой (*молитва, таинство, чудо, богослужение, заклатья, служба Божия, поклонение, благодарение Богу*);

г) связанные с активным преобразованием жизни (*подвиг, действительность, реальность, жизнь, современность, биография, революция, социализм, бытие, история и т.д.*)

Встречающиеся сочетания со словом «легенда» датированы либо временем издания произведения Сологуба, либо временем после его выхода. Поэтому можно сказать, что это индивидуально-авторское сочетание, ставшее прецедентным текстом после своего появления. В найденных примерах оно обнаруживает черты устойчивого сочетания.

Насколько можно судить, чаще всего это слово встречается в религиозном дискурсе (Г.В. Флоровский «Пути русского богословия» – 12 примеров, С.Л. Франк «Непостижимое»), философском (Н. Бердяев «Смысл творчества» – 6 примеров) и публицистическом. Этим оно отличается от слова «создаваемый», которое более распространено в сочетании с конкретно-предметными, материальными объектами и встречается в естественно-научном и официально-деловом стилях. В свете этого становится понятен выбор автора между этими двумя страдательными причастиями. «Творимый» – более книжное слово, встречающееся в текстах высокого стиля в сочетании с абстрактными, идеальными понятиями семантического поля нравственности, творчества или религии. Оно сразу настраивает читателя на возвышенный лад. Даже сама лексема «творить» менее узуальна, чем лексема «создавать» (8447 и 21875 примеров употребления соответственно). Функция «страдательности» примерно такова же. Можно было бы предпочесть слову «творимый» слово «творящийся».

Но оно, во-первых, менее частотно (всего 200 примеров), во-вторых, проявляет тяготение к конкретно-предметной лексике и, наконец, не подразумевает субъекта (нельзя сказать «творящийся кем»). А у творимого в высоком смысле все-таки есть какой-то субъект, автор, творец, под которым Сологуб, может быть, подразумевает поэта, писателя, самого себя или главных героев как свое alter ego – поэта и писателя Георгия Триродова и художницу королеву Ортруд. Сологуб постоянно подчеркивает роль индивидуальной воли художника, творящей и преобразующей мир.

В некоторых примерах из НКРЯ субъект эксплицирован, причем наблюдается определенное семантическое соответствие объектов субъектам: религиозный объект – субъекты *волею Божией, Бог, всемогуществом Божьим*, творческий объект – субъекты *художник, артист, человек, фокусник*, объект «что-то отрицательное, какой-то вред» – субъекты – источник этого зла (чаще всего это какие-то исторические силы – *творимое нацистами, государством, чиновником, властью, гитлеровцами, чернью, шайками, толпами, эпохами* и т.д.)

Судя по всему, существует некое исторически сложившееся стилевое распределение этих лексических единиц, и слово «творимое», а точнее, **форма страдательного причастия настоящего времени закреплена за высоким дискурсом**. Львова, например, предполагает, что заглавная конструкция восходит «к строкам из Великих миней-четых: “Симон же паки (вновь) посла пса, рек (сказав): “Да внидет семо (Пусть войдет сюда)”. И вшедшу Петру (когда Петр вошел), начя (начал) Симон творити мечты (здесь: вызывать видения, чудотворить) пред народом при Петре”». По ее мнению, «соотнесенность с христианским текстом обнажает проецированность линии Триродов – Петр Матов (и Триродов – князь Давидов) на сюжет противоборства апостола Петра с Симоном Волхвом, основателем “лжеименного» гносиса”» [Львова 2000: 26-27]. Так что рассматриваемое нами заглавие может иметь библейские истоки, что объясняет его приподнятую тональность.

Страдательное причастие «творимый» не часто употребляется в речи, особенно без субъекта, в силу того, что объекты творения мы обычно застаем уже

в готовом виде, как результат деятельности, а не в процессе создания. Глаголы, употребляемые при них – перфекты («сотворенная»), а в глагольной форме «творимая» заложена имперфективность, неограниченность, неопределенность действия, как бы размыкающая его в бесконечность. У него нет начала и конца, оно находится в постоянном осуществлении, в вечном «здесь» и «сейчас». Автор словно бы предпринимает попытку прикоснуться к мифу, оказаться внутри него.

К тому же чаще всего акт творения представлен со стороны субъекта, поэтому для нас более обычны формы действительных причастий («творящий», «творивший», «сотворивший»), а здесь мы имеем дело с пассивным залогом. Субъекты творения пока скрыты от нас, возможно, это не случайно, потому что настоящая легенда возникает ниоткуда, сложно сказать, кто и что ее создает. Но это не значит, что ее творец не важен.

Легенда всегда подразумевает обращенность в прошлое. Как правило, это то, что происходило очень давно, в идеальном, историческом времени. Но здесь в заглавии дано настоящее время, что выглядит как нарушение жанрового канона легенды и вызов ходу времени. Мы понимаем, что сейчас станем свидетелями того, что обычно скрыто от глаз под покровом веков, что легенда сотворится на наших глазах и будет твориться вечно. Другими словами, мы увидим сокровенное, а «сокровенное» – это категория религии, категория мистического, сакрального опыта. Вместе с Сологубом мы поднимаемся к истокам слова «легенда», когда оно значило «собрание литургических отрывков для ежедневной службы» (в ср.-лат.) [Уртминцева 1997: 473]. А литургия – это самое главное христианское таинство. Автор словно бы ставит себя выше времени, претендуя на то, чтобы управлять им, проникать в его «святая святых», туда, где творятся легенды. Он уравнивает себя с Богом, Творцом, ведь творение – это божественная прерогатива. Кроме того, легенда, как что-то вечное и чудесное, противопоставляется всему временному, суетному, преходящему и обыденному.

Если рассуждать о том, почему не выбран вариант «сотворенная», несмотря на свою более широкую распространенность и аналогичную закреплённость за возвышенным стилем, то это связано с перфективностью глагола «сотворить». Он

обозначает уже завершенное действие, а потому статичное и мертвое. Для Сологуба же важно движение жизни, динамика, поэтому он выбирает несовершенный вид. В этом он сближается с романтиками. Они считали, что «творимая жизнь – это и есть поэзия, сама по себе взятая, поэзия в своей эссенции» [Берковский 2001: 19]. Только в творении косные и немые вещи обретают душу. Более того, для романтиков был важен не столько результат творения, сколько его процесс, творимое для них всегда богаче и многообразнее, чем сотворенное. «Развитие, которому положена граница, которое чем-то и когда-то остановлено <...>, уже не есть развитие в его всемирном смысле, и в этом случае оно отказывается от самого себя» [Берковский 2001: 23]. Завершить что-то – это значит остановиться, умереть, поэтому для романтиков так принципиальна незавершенность. Именно в свете романтической философской концепции становятся понятны идеи Сологуба, многое почерпнувшие из романтизма. Для писателя-символиста **творимая легенда – это воплощение идеи двоемирия**, мир идеальный и вечный, противопоставленный унылому течению времени. Если для многих символистов таким миром становится прошлое, как, например, Средневековье в «Огненном ангеле» В. Брюсова или в творчестве Н. Гумилева, то Сологуб создает такой мир в настоящем. Первый элемент названия – «творимая» нужен ему для того, чтобы подчеркнуть это. Название здесь концептуально, оно выражает ключевые идеи автора.

Интересно также, что слова с семантикой творения являются одними из ключевых слов текста, составляют лейтмотив творения, участвуют в организации лексического и тематического ритма произведения. И почти все они имеют грамматическое значение незавершенности, что тоже подкрепляет идею бесконечного, живого процесса творения.

Итак, название трилогии Сологуба:

1. Создает ожидания фантастического, чудесного у читателя.
2. Сочетает в себе противоречивые значения: с одной стороны, это обращенность в прошлое, выраженная словом «легенда», с другой – в настоящее, выраженная грамматической формой слова «творимая».

3. Намеренно бессубъектно, на первый план выходит сама идея творения легенды, а не ее создатели, но субъект все же подразумевается.
4. Имперфективно, выражает идею принципиальной незавершенности, вечного акта творения, происходящего «здесь и сейчас».
5. Стилистически маркировано: слово «творимая» закреплено за возвышенными, религиозно-философскими, контекстами, что настраивает читателя на определенный лад, обещает, что ему предстоит соприкоснуться с чем-то выходящим за рамки обыденности.

Выбор грамматической формы одного из элементов заглавия далеко не случаен. В нем выражаются авторские идеи, авторский модус – деятельное, творческое, преобразовательное отношение к собственной судьбе, умение видеть чудо и тайну в повседневности. В этой позиции Сологуб сближается с концепцией жизни и творчества у романтиков.

Мы можем видеть, что авторский семантический ореол слова «творимая» в заглавии не отличается от общеязыкового и даже используется с целью подчеркнуть возвышенность и поэтичность того, о чем будет повествовать автор. Эти семы соединяются с такими же потенциальными семами в слове «легенда» и за счет этого усиливаются. Вступает в действие здесь и религиозная окраска слова, подчеркивая сакральность акта творения. Другие формы глаголов не имеют таких оттенков значения, поэтому автором выбирается именно это слово. Так, мы видим, что «семантическая просодия» помогает понять не только тот или иной лексический выбор, но и грамматический – почему автор остановился на той или иной форме. Слово «творимая» функционирует в возвышенном, сакральном дискурсе, больше связано с творчеством, чем другие однокоренные слова. Оно позволяет лучше выразить авторский замысел.

2.3. Выводы по главе 2

1. В «Творимой легенде» обращает на себя внимание обилие сложных прилагательных (всего 307 лексем). Из них 10 входит в 500 самых частотных слов

текста. Особое место среди них занимают колоративы – цветочные прилагательные. Во многих из них цветообозначение сочетается с состоянием, оценкой или свойством, многие сложные прилагательные содержат в себе метафорический компонент.

Основными функциями сложных прилагательных в «Творимой легенде» можно считать: выражение модуса автора и персонажей (королевы Ортруды и Георгия Триродова); лиризацию повествования за счет возрастания роли неопределенности и субъективности, а также за счет увеличения числа повторов (ритмизации); усиление отдельных мотивов трилогии (мотива творчества, мотива алхимии, соединения несоединимого); выражение символистского принципа синкретизма, синестезии, творческого отношения к жизни, преодоления любых ограничений, в том числе языковых; выражение идеи антиномичности бытия, поддержание контрапунктной организации композиции.

2. Заглавие «Творимая легенда» играет важную роль в понимании замысла автора. Смена названия с первого варианта – «Навыи чары» несет определенную авторскую прагматику, желание Сологуба подчеркнуть те или иные идеи в трилогии.

В романе лексема «легенда» выступает в нескольких значениях: «устное предание, известный рассказ»; «молва»; «слава».

На протяжении всего текста постоянно сталкиваются разные компоненты значения лексемы «легенда»: светское/религиозное, достоверное/недостоверное, реальное/нереальное, прошлое/настоящее, положительное/отрицательное и т.д. Это столкновение представлено в виде столкновения различных точек зрения – истинной (точки зрения автора и персонажей, чьими глазами показано событие) и профанной (точки зрения стороннего наблюдателя). По мере того как меняется интерпретационный модус, меняется лексика (наименования персонажей). В профанной точке зрения неакциональным дериватам акциональных глаголов может возвращаться прямое значение, при этом неодушевленным объектам приписывается признак акторности (*море целовало, скала раскололась, земля отвечала, гул земли пророчил, ропот предвещал*).

Таким образом противопоставляются компоненты значения «достоверное»/«недостоверное», «реальное»/«нереальное», «устное предание» / «молва».

Ориентированность слова «легенда» на настоящее, а не на прошлое поддерживается у Сологуба адъективным компонентом названия – причастием несовершенного вида («творимая»), в котором заложена имперфективность, события и его разомкнутость во времени, принципиальная незавершенность.

Вероятно, выбор данной формы обусловлен также тем, что, по данным сочетаемости в НКРЯ, **форма страдательного причастия настоящего времени закреплена за высоким дискурсом**, а также тем, что с помощью него передается движение жизни, динамика, которая маркирует все положительное и противопоставляется статичному, мертвому, то есть отрицательному.

3. Название «Творимая легенда» создает ожидание фантастического, чудесного у читателя и сочетает в себе противоположные значения: обращенность в прошлое, что выражено словом «легенда», и в то же время - в настоящее, что выражено грамматической формой слова «творимая»; намеренно бессубъектно, на первый план выходит сама идея творения легенды, а не ее создатели, но субъект все же подразумевается; имперфективно, выражает идею принципиальной незавершенности, вечного акта творения, происходящего «здесь и сейчас»; стилистически маркировано: слово «творимая» закреплено за возвышенными, религиозно-философскими, контекстами, что настраивает читателя на определенный лад, обещает, что ему предстоит соприкоснуться с чем-то выходящим за рамки обыденности. Название трилогии отражает замысел автора и ключевые идеи произведения.

Глава 3. Синтаксические особенности и регистровая композиция «Творимой легенды»

Синтаксические особенности «Творимой легенды», такие, например, как разрозненность, фрагментарность, инверсия, параллелизм конструкций, препозиция определения и его дистантное расположение по отношению к определяемому слову, отмечались еще в самых ранних работах по трилогии. Безусловно, эти особенности сыграли немалую роль в лиризации повествования и требуют более детального рассмотрения, чему и будет посвящена данная глава.

3.1. Синтаксические типы прозы в «Творимой легенде»

Один из стилеобразующих факторов в художественной прозе – это синтаксическая эмфаза, т.е. выделение какого-либо элемента высказывания для усиления выразительности [Арутюнова 1972: 189].

В статье «О синтаксических типах художественной прозы» [Арутюнова 1972] Н.Д. Арутюнова выделяет три типа художественной прозы в зависимости от характера синтаксической эмфазы в них:

1. «Классическая», или иерархическая проза, для которой характерна синтагматическая эмфаза (выделение), например, перенос слова в синтагматически управляющую позицию относительно определяемого (белый снег – белизна снега);

2. Проза, в которой используется добавочная актуализация путем введения дополнительного сказуемого, превращения предложения в две грамматически и интонационно самостоятельные единицы (Его ослепил белый снег. – Его ослепил снег. Он был белый);

3. Проза, в которой происходит выделение членов предложения посредством расчленения синтагматически связанного ряда и интонационного обособления каждого отрезка (Его ослепил белый снег. – Его ослепил снег. Белый). Разные

предметы здесь как бы ставятся в один ряд, осуществляется попытка выйти за пределы стандартного синтаксиса письменной речи.

Второй и третий тип могут быть объединены между собой и противопоставлены первому как парадигматическая проза синтагматической, иерархической прозе, в которой в один ряд соединяются неравноправные элементы.

Итак, существует два основных синтаксических типа прозы:

1. «Классическая», или иерархическая проза
2. «Актуализирующая», или поэтическая проза

«Классическая» проза строится на отношениях синтагматики, подразумевающих соединение неравноправных элементов в один ряд. Отсюда вытекают ее главные особенности: разветвленная система средств связи (вводные слова, обороты *между тем, вместе с тем, при этом*), длинный синтагматический период с несколькими грамматическими центрами актуализации высказывания – личными глаголами, объединение предложений в сложный синтагматический цикл. Кроме того, это условные и целевые предложения в значении временных, ощущение присутствия автора, организующего последовательность событий, четкое разделение на модус и диктум, слабая функциональная нагруженность интонации, синтаксический параллелизм. «В синтагматической прозе все элементы точно между собой соотнесены и пропорциональны, причем эта задача выполнена средствами грамматической модели языка. Иерархия элементов сообщения предстает перед читателем через призму налагаемых на нее синтагматических связей. Функциональная перспектива предложения раскрывается через его грамматическое строение» [Арутюнова 1972: 194].

«Актуализирующая» проза (ее еще называют поэтической; «рубленой») близка к парадигматическим отношениям и строится на синтаксисе актуализации. Ведущим становится способ отнесения высказывания к действительности. Синтагматическая иерархия при этом разрушается, вплоть до полного устранения иерархической вершины предложения (субъектно-предикативной пары или сказуемого), из-за чего происходит смещение динамического центра в сторону

имени. Это способствует созданию особого чувства напряженности.

Отношения между понятиями в поэтической прозе становятся имплицитными (в лексико-семантическом плане ее можно уподобить метафоре, в то время как классическая проза уподобляется сравнению, в котором отношения сопоставления развернуты, эксплицированы). Из-за этой имплицитности связи трудно разграничить модус и диктум.

Далее излагается по [Киреева 2019: 1-8].

Основные свойства «актуализирующей» прозы: незначительная роль средств связи, подчинительных отношений, свертывание синтаксической структуры предложения. То, что связывает предложения, скрыто от читателя. Происходит дробление синтагматической цепочки на отдельные высказывания, благодаря чему создается эффект повышения коммуникативной значимости отдельных звеньев. «Актуализирующая» проза стремится создать «эффект присутствия», оказать эмоциональное воздействие. Каждый сегмент наделяется дейктичностью. Кроме того, предложения в таких текстах обладают особым актуальным членением, что выражается в подчеркнутой разделенности подлежащего и сказуемого в пунктуационной оформленности – постановке тире на письме. В связи с этим возрастает роль интонации. По структуре наиболее регулярны безглагольные предложения, в том числе экзистенциального типа.

Если в первой разновидности прозы преобладают отношения, то во втором – вещи [Шкловский 1966: 484].

Для удобства основные различия между «классическим» и «актуализирующим» типом прозы представим в таблице:

	«Классическая» / иерархическая проза	«Актуализирующая» / поэтическая проза
Тип отношений между элементами	Синтагматические	Парадигматические
Что находится в центре внимания	«Отношения»	«Вещи»
Степень выявленности отношений и связей	Эксплицированность отношений и связей	Имплицированность отношений и связей

Роль средств связи	Высокая (логические, временные и локальные связи). Использование вводных слов, союзов, придаточных условия и следствия в значении придаточных времени.	Незначительная роль. Почти полное отсутствие подчинительных отношений. Нет элементов, которые устанавливали бы логическую связь между предложениями.
Характер синтаксических единиц	Длинные предложения, сложные синтагматические циклы.	«Рубленный» синтаксис. Парцелляция. Неполные предложения без предикативного центра. Безглагольные предложения.
Динамический центр	Глагол	Имя
Роль интонации	Незначительная	Высокая
Способ чтения	Глазами («молчащая» проза)	Голосом
Роль автора	Сильная связь с личностью автора. Авторское присутствие ощущается, автор служит организующим центром повествования. Зависимость соотнесенности элементов от точки зрения говорящего. Четкое разделение на диктум и модус.	Автор скрыт. Нерасчлененность диктума и модуса. Создание «эффекта присутствия» самого читателя, приближение его к происходящему с минимальным посредничеством фигуры автора.
Близость к другим стилям и жанрам	Научный стиль	Разговорная речь. Публицистический стиль (газетная хроника, репортаж, язык плаката и рекламы). Телеграфный стиль.

Разумеется, все перечисленные черты не являются единственными для двух выделенных типов текстов, но их можно считать доминантными. В свете такого разделения все прозаические художественные тексты можно расположить на стилистической шкале, двумя полюсами которой будут «классическая» и «актуализирующая» проза, причем тексты могут находиться в разной степени

удаленности от этих полюсов. В одном произведении могут совмещаться черты и того, и другого типа.

О том, что автор может переключаться с одного типа на другой в пределах одного произведения по тем или иным художественным соображениям, пишет М.Ю. Сидорова в «Грамматике художественного текста», переосмысливая дихотомию, предложенную Н.Д. Арутюновой. Опираясь на работы Кв. Кожевниковой [Кожевникова 1976: 313-314], Сидорова утверждает, что один тип прозы вовсе не исключает другой, а языковые средства могут выбираться и компоноваться автором в соответствии с его тактиками, стратегиями и темой текста: «В соответствии со своим представлением о континуальности или дискретности мира, с желанием показать цельность или раздробленность функционирующих в тексте сознаний, ускорить или замедлить повествование и т.д. автор выбирает степень связности» [Сидорова 2001: 146-148].

В таком случае данные типы повествования являются не характеристикой стиля автора, а частью его тактики. Впрочем, применяясь на всем протяжении творчества автора, эти тактики все-таки могут стать одной из отличительных стилевых черт: «...синтагматический и парадигматический принципы построения могут рассматриваться на разных уровнях генерализации: как типовая характеристика стиля автора, как “предпочтение” в пределах отдельного произведения или группы произведений, как прием, используемый в конкретном стихотворении для реализации определенной художественной интенции в контрасте с противоположным принципом» [Сидорова, Липгарт 2018: 64].

Попытаемся определить место трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» на данной шкале. Уникальность этого произведения в том, что оно является примером символистской прозы и прозы поэта, что обуславливает его особенности – тягу к модернистским экспериментам и воплощению черт поэтической речи в повествовании (лиризованность). Лиризованность повествования в «Творимой легенде» прямо соотносится с основной идеей романа – взаимодействие лирического и иронического начал в мире.

Сологуба часто упрекали во фрагментарности, разрозненности

повествования. Действительно, связные блоки текста у писателя чередуются с фрагментами, где происходящее изображается как будто бы небольшими мазками. Рассмотрим фрагмент, где Елисавета, расклеивая агитационные листовки, следует через лес. Этот фрагмент предшествует нападению на нее двух парней.

Опять был лес, тихий, темный, внимательно-слушающий что-то.

Елисавета шла одна, спокойная, синеокая, простая в своей простой одежде, такая сложная в стройной сложности глубоких переживаний. Она задумалась, – то вспоминала, то мечтала. Мерцали синие очи мечтами. Мечты о счастье и о любви, о тесноте объятий, с иною сплетались любовью, великою любовью, и раскалялись обе одна другою в сладкой жажде подвига и жертвы.

И о чем не вспоминалось! О чем не мечталось!

Острые куются клинки. Кому-то выпадет жребий.

Ветт высокое знамя пустынной свободы.

Юноши, девы!

Его дом, в тайных переходах которого куются гордые планы.

Такое прекрасное окружение обнаженной красоты!

Дети в лесу, счастливые и прекрасные.

Тихие дети в его дому, светлые и милые, и такую овеванные грустью.

Кириша, странный.

Портреты первой жены. Нагая, прекрасная.

Мечтательно мерцали Елисаветины синие очи.

Этот же фрагмент привлекает внимание Рублевой. Исследовательница пишет, что этот фрагмент – аналог «потока сознания» Елисаветы, и отмечает его кольцевую композицию. Подробно характеризуется ритмическая сторона отрывка: «Верлибрическая форма нерифмованного отрывка представляет разноstopный трехдольник вне тактометрического периода с подвижной анакрузой. В трехдольнике ударные слоги не совпадают с метрическими акцентами и приходятся на слабые места четырехдольника, делая текст гибким. “Переакцентуация” (по В. Жирмунскому) выделяет слова, трижды повторяемые в

тексте. Трехкратное повторение слова “прекрасный” сводится к единому – к мечте преображения действительности». Ту же функцию – подчеркнуть значимость мечты – несет на себе инверсия первого предложения, в котором логическое ударение выделяет слово «мечта». Обращает внимание Рублева и на отсутствие субъекта действия в предложениях, которое «указывает на то, что действие происходит по чьей-то воле». Интересно также и ее наблюдение о том, что в этом фрагменте, как и во всем тексте, «взгляд автора постепенно концентрируется от частного к общему» [Рублева 2005, 127].

Если посмотреть на данный фрагмент с точки зрения теории синтаксических типов прозы, то в нем заметно постепенное ослабление синтагматической иерархии элементов. В начале отрывка присутствуют показатели связи: двухместный союз *то...то*, указывающий на сменяющие друг друга и повторяющиеся действия; союз *и* в соединительной функции. Перед нами продолжительные синтагмы, некоторые из них представляют собой соединение нескольких высказываний. Синтаксические конструкции параллельны друг другу: в первом и во втором предложениях мы находим однородные определения в постпозиции к определяемому слову (*лес, тихий, темный, внимательно-слушающий...; Елисавета..., спокойная, синеокая, простая, ... такая сложная*). В следующих предложениях глаголы сохраняются в качестве динамического центра синтагм (*Она задумалась, – то вспоминала, то мечтала. Мерцали синие очи мечтами. Мечты о счастье и о любви, о тесноте объятий, с иною сплетались любовью, великою любовью, и раскалялись обе одна другою в сладкой жажде подвига и жертвы*). Перед нами тип «классической прозы».

Но далее, начиная с предложения «*О чем не вспоминалось!*» синтагматичность резко ослабевает и приближается к полюсу парадигматичности. Перед нами короткие, отделенные друг от друга синтагмы, так называемый «рубленный» синтаксис (*Портреты первой жены. Нагая, прекрасная*). Из предложений исчезают глаголы (а если они и есть, то это глаголы будущего (*выпадет*) и настоящего изобразительного (описательного): *куются, веет*). Эта разновидность настоящего времени «характеризуется художественно-

изобразительной функцией, которая определяет и сферу его употребления – литературно-художественное и прежде всего поэтическое описание. Изображается картина или сцена; действия предстают перед взором автора, однако они не связаны непосредственно с моментом речи. Картина выходит за пределы “непосредственного видения”, восприятия и, как художественное обобщение, приобретает независимость от момента речи, освобождается от прикрепленности лишь к этому моменту» [Русская грамматика 1980].

Смысловая и синтаксическая нагрузка в данном фрагменте переходит на имена существительные и прилагательные (*нагая, прекрасная*). Предложения часто безглагольные, в бессвязочной реализации структурной схемы (*Дети в лесу, счастливые и прекрасные. Тихие дети в его доме, светлые и милые, и такую овеванные грустью. Кириша, странный*) или назывные (*Такое прекрасное окружение обнаженной красоты! Портреты первой жены*).

Есть элементы и с неоднозначным синтаксическим статусом: «*Веет высокое знамя пустынной свободы. Юноши, девы!*». Выделенное предложение можно рассматривать как риторическое обращение, призыв присоединиться к борьбе за свободу, а можно – как назывные предложения, взволнованное перечисление проносящегося перед внутренним взором героини. Это создает размытую границу между множественностью и конкретностью (то ли это конкретные юноши и девушки, мелькающие перед Елисаветиным внутренним взором, то ли собирательное множество) (см. анализ аналогичного явления в статье М. Ю. Сидоровой и А. А. Липгарта «Грамматика современной русской поэзии: линеаризация и синтаксические техники» [Сидорова, Липгарт 2018: 61]). Кроме того, создается регистровая неопределенность: то ли это репродуктивно-описательный регистр, то ли волюнтивный. Регистровая неопределенность же является чертой лирической поэзии [Сидорова 2001: 11].

Также уменьшается «этажность» анализируемых предложений [Золотова 2004]. По сравнению с начальными предложениями, в них снижается количество обособленных определений (5 vs. 8) и рядов однородных членов (4 vs. 6), что в целом понижает связность текста. Отсутствуют здесь и пространственно-

временные локализаторы там, где ожидается их появление, что создает пространственную неопределенность и ощущение того, что события творятся по чьей-то высшей таинственной воле: *Острые куются клинки* (непонятно, где и кем куются), *Кому-то выпадет жребий* (какой жребий, кому именно? – неопределенное местоимение усиливает это ощущение), *Веет высокое зная пустынной свободы* (веет где? над чем?). Текст становится как бы оголенным, многие слова «повисают в воздухе», что неудивительно, ведь мы имеем дело с внутренней речью героя, пусть и замаскированной под слова автора-повествователя. Ведь внутренняя речь обладает абсолютной «предикативностью»: «Мы всегда знаем, о чем идет речь в нашей внутренней речи. <...> Мы знаем, о чем мы думаем. Подлежащее нашего внутреннего суждения всегда наличествует в наших мыслях. Оно всегда подразумевается» [Выготский 1999, 318–319]. Именно поэтому «теряются» пространственно-временные и субъектно-объектные отношения.

Связь между предложениями не эксплицирована (см. *его* дом – в предыдущих предложениях отсутствует существительное, которое заменено данным местоимением; читатель должен понять, о ком идет речь, из более отдаленного контекста). (В этом «его» мы имеем дело с дейксисом, напоминающим дейксис разговорной речи (так называемый «первичный» дейксис, который проявляется в естественной коммуникативной ситуации – устном общении). А Е. В. Падучева писала о близости разговорной речи и поэтической [Падучева 1996: 209]).

Вслед за мыслью героини мы перемещаемся с одного предмета на другой по закону ассоциативного мышления. Эти картинки склеиваются друг с другом по принципу монтажа. Они соединены не эксплицированными языковыми средствами связи, а сознанием героини, которое скрыто за ними. Автор максимально устраняется из этого фрагмента, делая читателя ближе к потоку сознания Елисаветы. Это уже «актуализирующий», или поэтический тип прозы. Обращение к нему позволяет Сологубу передать мысли героини, не прибегая к косвенной речи (Падучева называет такой типа повествования «свободным

косвенным дискурсом» (СКД) [Падучева 1996: 335]. За счет использования назывных конструкций и восклицательных предложений возрастает и эмоциональное напряжение, которое передает взволнованность и внутреннюю возбужденность Елисаветы.

Надо отметить, что тип повествования меняется именно в тот момент, когда читатель переходит во внутреннюю сферу героя (начиная с предложения ***И о чем не вспоминалось!***). Возвращение к внешней сфере, к речи автора-повествователя, происходит в конце фрагмента (***Мечтательно мерцали Елисаветины синие очи***), который представляет собой повтор-вариацию предложений из начала фрагмента: «***Мерцали синие очи мечтами***», чем восстанавливается нарушенная связность текста.

С синтаксическими особенностями отрывка связано графическое оформление текста. Каждое предложение начинается с нового абзаца, что дополнительно разрывает синтагму и выстраивает вертикаль, еще больше подчеркивая каждый элемент в отдельности, а не отношения между ними. Такое деление на абзацы напоминает деление на стихотворные строки (см. Томашевский: «...если проза протекает линейно, то стих есть речь двух измерений»). Для поэзии важна вертикаль, парадигма, так как поэзия – это скрытые отношения между предметами и явлениями).

Приведем еще несколько примеров, где автор переходит на парадигматический синтаксис:

Один, как прежде! Вспоминал, милые вызывал в памяти черты. Альбом, – портрет за портретом, – нагая, прекрасная, зовущая к любви, к страстным наслаждениям. Эта ли белая грудь, задыхаясь, замрет? Эти ли ясные очи померкнули? Умерла. Триродов закрыл альбом. Долго он сидел один. Вдруг возникли и все усиливались тревожные шорохи за стеною, словно весь дом был наполнен тревогою тихих детей. Тихо стукнул кто-то в дверь, и вошел Кириша, очень испуганный.

Здесь Триродов вспоминает о своей покойной жене. Но об этом не говорится прямо. Связи между предложениями свернуты; много назывных

предложений: *один, альбом, портрет за портретом, нагая, прекрасная, зовущая к любви*; знак тире вместо отсутствующих связей. Синтаксический параллелизм конструкций также участвует в построении вертикальных связей.

Перед нами мелькают картинки, за которыми стоит последовательность действий: герой берет с полки альбом, листает его, ищет фотографию жены, находит. Назывные и вопросительные предложения передают поток сознания героя. Эти предложения представляют собой несобственно-прямую речь героя. Когда поток сознания заканчивается, текст снова возвращается к синтагматическому синтаксису с эксплицированными причинно-следственными связями, сложными распространенными предложениями. В этом фрагменте так же четко проведена граница между разными синтаксическими типами прозы.

Снится двор, узкий, обставленный высокими стенами с окнами за частыми решетками.

Сердце внятно шепчет:

– Тюрьма. Тюремный двор.

Из узкой двери на мглистый двор холодным, ранним утром выводят арестантов. Идут гуськом – солдат, арестант, солдат, арестант, солдат – без конца, гулко идут поперек двора. В стене калитка скрипит, открывается. Все выходят. И уже Елисавета за стеною видит плоское, безграничное, тало-снежное поле и ряд виселиц на поле – бесконечный ряд уходящих вдаль виселиц на поле – бесконечный ряд виселиц. Идут, все ближе, – будут вешать.

Как случилось, не помнила, но идет в ряду и она. Перед нею – солдат, а еще впереди солдата – мальчик. Мальчик к ней спиной, но она узнала – Миша. Ужасом скован язык – кричать бы – не крикнешь. Ужасом скованы ноги – бежать бы – не двинутся. Ужасом скованы руки – отнять бы – висят бессильно.

Вешают впереди, и мимо повешенных идут арестанты к следующим виселицам. Вешают Мишу. Он срывается. Вешают опять – срывается. Вешают без конца — и он каждый раз срывается.

Видно чье-то свирепое лицо и седая щетина подстриженных усов. Слышен злобный крик:

– Добить!

Выстрел, – незвучный, тупой удар, – мальчик падает и мечется по земле.
Опять выстрел, – мальчик мечется. Выстрелы все чаще, – а он все жив.

Елисавета проснулась, – совсем проснулась. Больно и радостно бьется сердце, – да это же – только сон! Только сон! И в сердце ее сияет ликующая радость...

По золотым стрелам еще тихого и кроткого дракона, падавшим так мягко и наклонно, было видно, что еще очень рано.

В данном фрагменте тоже часто встречаются короткие, рубленые предложения, в то числе назывные. Много повторов, параллельных конструкций.

И еще один отрывок, в конце которого мы видим назывные параллельные конструкции со свернутыми связями и парцеллированное предложение – «Светозарного». В этом отрывке, так же, как и в предыдущих, комбинируется два синтаксических типа прозы.

<...> Мелькали милые порою образы, и любимые склонялись над Ортрудой лики, в безумных ласках руки сплетались, и уста из милых уст мгновенно-острые пили отравы. Милые лики сменялись, как призрачные аспекты единого, возлюбленного навеки. Светозарного.

Карл Реймерс, мечтательно-синий взор.

Страстный отрок Астольф, трепетно-смелый.

Девственная Афра, глубокий взор и темный.

Можно заметить, что Сологуб переходит на парадигматический тип повествования и соответствующее графическое оформление именно в тех фрагментах, где возрастает степень волнения и драматизма (сон Елисаветы, встреча Кирши, сына Триродова, с умершей матерью, описание любви Афры к королеве Ортруде, ожидание Елисаветой встречи с возлюбленным – Триродовым и т.п.).

Таким образом, используемые Сологубом синтаксические эмфазы (устранение средств связи, смещение динамического центра предложения с глагола на имя, раздробление синтагм, интонационное выделение) являются еще

одним средством лиризации повествования, которое встречается на протяжении всего текста.

3.2. Анализ пейзажных фрагментов в трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда»

Противопоставление двух начал – разрушительного лирического и примирительного иронического, двух жизненных принципов, а также противопоставление серого, обыденного существования и яркой, преображенной волей человека-творца жизни обуславливает зеркальную композицию романа и принцип контрапунктной организации сюжета [Львова 2000: 51]. Согласно этому, части произведения противопоставлены друг другу и в то же время связаны между собой.

Исследователями уже отмечалось (см. [Ломтев 1994; Львова 2000; Рублева 2002]), что композиция романа организована по принципу контрапункта – одновременного звучания нескольких сюжетных линий. Причем эти линии могут быть противопоставлены друг другу, но в то же время связаны между собой. Так, в «Творимой легенде» происходит постоянная переключка между сценами. Современники Сологуба критиковали разрозненность и разнородность частей романа, но М.А. Львова считает, что писатель намеренно использует прием монтажа [Львова 2000: 16], и единство текста обеспечивается как раз за счет многочисленных семантических и ассоциативных связей. Поэтому нашей целью является не просто анализ начальных позиций глав, но и их сопоставление.

Для реализации стратегии контрапунктной организации романа автор использует определенные языковые средства и приемы. С целью их выявления нам представляется важным рассмотреть пейзажные фрагменты, расположенные в начале разных частей произведения и задающие модели дальнейшего его построения.

Пейзажные фрагменты поставляют богатый материал для лингвистического анализа текста: «Простейший пейзажный фрагмент представляет собой описание определенного локуса, его наблюдаемых признаков, его сенсорно воспринимаемого состояния, внутренней пространственной организации, перечисление и качественную характеристику находящихся в нем предметов с

точки зрения некоторого субъекта, находящегося в этом локусе, наблюдающего предметы и явления в их актуальной пространственно-временной локализованности» [Сидорова 2001: 219]. Описание пейзажа организует пространственно-временной план произведения, в нем проявляется субъектная перспектива, а также могут вступать во взаимодействие различные коммуникативные регистры.

К тому же описания пейзажей, чередуясь и перекликаясь определенным образом, участвуют в организации ритма произведения.

При выборе пейзажных фрагментов для анализа мы решили обратиться к началу первой и второй глав, ведь начало, наравне с заглавием, эпиграфом и финалом, является одной из сильных позиций текста. В нем «...автор подчеркивает наиболее значимые для понимания произведения элементы структуры и одновременно определяет основные “смысловые вехи” той или иной композиционной части (текста в целом)» [Купина, Николина 2011: 133].

Далее излагается по [Киреева 2018: 64-72].

Пейзаж может являться читателю как статичная картина в репродуктивно-описательном регистре, фон, изображенный имперфективными и перфективными формами предикатов. Но в пейзаже может присутствовать и динамическая позиция наблюдателя, воспринимающего субъекта, и выражаться перцептивная точка зрения персонажа [Сидорова 2001: 220-221, 237]. Тогда статика сменяется на динамику, причем не столько на динамику действия, сколько на динамику наблюдения. Ко всему прочему, включение события перемещения в пейзаж выполняет определенные композиционные функции, например, позволяет автору описать персонажа, сообщить важные сведения о нем и его внутреннем мире [там же: 223].

В «Творимой легенде» часто происходят **перемещения** героев в пространстве. Они становятся движущей силой развития сюжета: роман начинается с движения героинь по дорожке к дому Триродова, затем подробно описывается, как сестры, Елисавета и Елена Рамеевы, следуют по подземному ходу к оранжерее. Шествует по навьей тропе и вереница мертвецов с кладбища в

тринадцатой главе. Перемещения персонажей в первой части («Капли крови») дублируются перемещениями королевы Ортруды во второй («Королева Ортруда»): действие второй части тоже завязывается во время пешей прогулки героини, а посещение Ортрудой тайного хода, ведущего в грот, зеркально отражает следование Елисаветы и Елены по подземному ходу усадьбы Триродова. Постепенно перемещения героев становятся все существеннее. В конце второй части Ортруда плывет на остров Драгонера, где дымится вулкан, а в третьей Георгий Триродов и Елисавета совершают фантастическое путешествие на планету Ойле и в конце концов – перемещение в Королевство Соединенных Островов на летающем шаре-оранжерее. Большая роль путешествий и различных перемещений в структуре романа отмечена в литературоведении: «Единство художественного целого достигается в “Творимой легенде” и развитием мотива путешествия» [Львова 2000: 80]. В произведении присутствует мифологема пути. Дорога – это не просто конкретный локус, а символ судьбы, поиска, поэтому перемещения персонажей приобретают такое значение. Часто в произведении перемещение и описание пейзажа слиты в единое целое, пейзаж служит фоном перемещения, а перемещение – поводом попутно описать сменяющиеся пейзажи. Это позволяет автору более экономно представить информацию, придать пейзажу динамику и интегрировать действие героев и развитие сюжета с окружающей средой.

Еще и по этой причине наш выбор пал на те пейзажи, которые тесно связаны с перемещением персонажей.

Отправная точка движения персонажей в первой части – берег реки, в которой они купаются.

Наконец Елена оделась. Сестры поднялись по отлогой дорожке вверх от берега, и ушли, туда, куда влекло их любопытство. Они любили делать продолжительные прогулки пешком. Несколько раз проходили раньше мимо дома и усадьбы Георгия Триродова, которого они еще ни разу не видели. Сегодня им захотелось опять идти в ту сторону, и постараться заглянуть, увидеть что-нибудь.

Сестры прошли версты две лесом. Тихо говорили они о разном и слегка волновались. Любопытство часто волнует.

Извилистая лесная дорожка с двумя тележными колеями открывала на каждом повороте живописные виды. Наконец выбранная сестрами дорожка привела их к оврагу. Его заросшие кустами и жесткою травой склоны были дики и красивы. Из глубины оврага доносился сладкий и теплый запах донника, и виднелись там, внизу, его белые метелки. Над оврагом висел узенький мостик, подпертый снизу тонкими колыями. За мостиком тянулась вправо и влево невысокая изгородь, и в ней, прямо против мостика, видна была калитка.

Данный фрагмент представляет собой не только описание. В нем реализуется событие перемещения. Пейзаж меняется по мере движения действующих лиц, что выражается динамическими предикатами: *поднялись, ушли, прошли, привела*. (см. [Львова 2000, 81] об особой роли таких глаголов: «Среди оформляющих мотив путешествия слов семантической группы “движение” с преобладающими: “войти”-“выйти”, “взойти”-“сойти”, “прийти”-“уйти” – наиболее частотными являются глаголы “идти” и “подойти”, дающиеся нередко в связке с глаголом “искать”, с помощью которых передается идея поиска и при обнаружении необходимого пристального изучения “иного” объекта»). В анализируемом отрывке сначала проявляется позиция стороннего наблюдателя, на которую указывает глагол *ушли*. Это статичная точка зрения, установленная в локусе бывшего пребывания сестер – берега реки. Они словно бы уходят за рамки поля обзора невидимого наблюдателя, и перед ним остается опустевшая картинка берега. Непонятно, кто этот наблюдатель: может быть, это автор, который вскоре последует за Елисаветой и Еленой, а возможно, гимназист, который в предыдущей сцене наблюдал за ними из кустов. Даже локативный распространитель *от берега* указывает на точку отсчета. Но далее читатель не остается в исходном пункте, а следует вместе с сестрами. На отрыв от этой точки указывает номинатив *любопытство* (наблюдатель в лице гимназиста не может знать, какие чувства толкают сестер пойти именно этой дорогой). Здесь фрагмент повествования заключается в модусную рамку «Я знаю», а значит, переходит в

информативный регистр. Это план интерпретации, объяснение, почему героини пошли именно в том направлении. Последующие три предложения также представляют собой информативный регистр, а второй абзац завершается генеритивным: *Любопытство часто волнует*, в чем проявляется авторское присутствие. Кроме того, такое отвлечение от репродуктивного регистра позволяет пропустить не особо значимый в сюжетном плане фрагмент перемещения.

В третьем абзаце происходит смена синтаксического субъекта. Динамические предикаты сочетаются с неличными субъектами (*дорожка открывала, дорожка привела*). Г.А. Золотова называет такие глаголы **реляционными с локализирующим значением** [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004: 67]. Они выражают не действия, а локативные отношения между предметами. С помощью них предмет характеризуется ориентированностью в пространстве.

По замечанию В.Е. Чумириной, в художественном тексте глаголы движения при предметном имени передают движение персонажа и одновременно могут быть поняты как олицетворение [Чумирова 2011: 548]. Здесь мы имеем дело с неакциональными дериватами глаголов *открывала, привела* – глаголами движения, в которых утратилось значение акциональности и усилился перцептивный компонент [Чумирова 2005: 14]. При олицетворении предметного субъекта обновляется стертая метафора, лежащая в основе этих дериватов [Чумирова 2011: 550]. С одной стороны, в них опосредованно передается перемещение действующих лиц, ведь дорожка «приводит» куда-то потому, что по ней кто-то движется. Интерпретирующий внутритекстовый наблюдатель проявляет себя и в оценочных прилагательных фрагмента: *живописные, склоны были красивы, сладкий запах донника*, что указывает на присутствие воспринимающего субъекта. Здесь, как в типичном «пейзаже от героя» [Чумирова 2002: 466], широко используется комплексное восприятие действительности: через обоняние – *доносился <...> запах донника*, через зрение – *живописные виды, виднелись метелки, видна была калитка*, через осязание – *теплый запах*.

Причем в некоторых из этих примеров совмещаются «лексические единицы, обозначающие разномодальные признаки» [Чумирова 2011: 542], – обонятельный и осязательный (*теплый запах*), в чем проявляется синестетичность, в принципе свойственная творчеству символистов. «Использование этих сочетаний является одним из тактических приемов, которым читатель исподволь погружается в изображаемый мир и оказывается во власти нужного автору настроения и ощущения» [там же: 544].

В предикатах *виднелись, доносился, была видна* заложено присутствие наблюдателя. Это частноперецептивные номинации в репродуктивном регистре [Сидорова 2000]. Все эти ситуации маркированы по перцептивному признаку, так как в них представлены отдельные каналы восприятия (*виднелись, были видны* – визуальный, а (*запах*) *доносился* – обонятельный). Использование авторизационного глагола *доносился*, обозначающего дистантное восприятие, указывает на ненаблюдаемость фрагмента действительности персонажами, а глагол визуального восприятия *виднеться* – на зону неясной видимости: в его значении есть сема неполной видимости в результате отдаленности или частичной скрытости предмета (см. Словарь синонимов под ред. Ю. Д. Апресяна, в котором слово *виднеться* рассматривается в качестве аналога слова *казаться* [Новый объяснительный словарь синонимов русского языка 2003: 202]). Все это помогает автору реализовать стратегию создания двоемирия, атмосферы загадочности и таинственности, а также показать, что в мире есть нечто, что живет своей жизнью и неподвластно человеку.

Приписывание активных действий неодушевленным предметам также создает впечатление событий, развивающихся самостоятельно: «...параллельным использованием при неодушевленных субъектах типичных и нетипичных предикатов создается некая игра пространства с героем» [Сидорова 2001: 550]. Хотя «...способность одной и той же глагольной лексики обозначать активное действие человека и положение предмета в пространстве или наблюдаемое состояние предмета <...> – это системное свойство языка, которое может реализоваться в любом пейзажном тексте и не нести при этом никакой

дополнительной смысловой нагрузки» [Сидорова 2014: 13], здесь может вступить в силу специфика модусного плана. Аналогично тому, как в пейзажных фрагментах из «Властелина колец» Толкина, анализируемых М. Ю. Сидоровой, персонажи вступают «в локус, где, как им кажется, действует целенаправленная «злая воля Леса» [Сидорова 2014: 14], так и в «Творимой легенде» персонажи, тоже продвигаясь через лес, ощущают присутствие не зависящей от них силы.

Кажется, что пространство, в которое вступают сестры, живет по своим законам. Возможно, такая активность пространства объясняется тем, что оно чужое, незнакомое для героинь. Они не знают, чего ожидать от него, поэтому не могут полностью контролировать происходящее. Кроме того, этими и другими приемами, сконцентрированными в начале произведения, предваряется будущее развитие событий. Чем ближе сестры продвигаются к усадьбе Триродова, тем более загадочной становится обстановка. Усиливается фантастический элемент, пространство ведет себя как сказочное. Причем передвижение действующих лиц по нему не случайно, оно как будто бы заранее планировалось и предвиделось, на что указывает наречие *наконец*, дважды встречающееся в отрывке. Оно словно бы поторапливает события, обеспечивая движение повествования вперед. Также в нем заложена точка зрения персонажей. В первом случае – Елисаветы, которая с нетерпением ждет, когда оденется ее сестра (ее нетерпение можно объяснить любопытством, желанием скорее пойти к усадьбе Триродова), а во втором – обеих сестер, которым извилистая дорожка с множеством поворотов кажется слишком длинной. Опять же, причина этого – их любопытство и нетерпеливое желание достичь цели движения, а также то, что они уже не раз проходили по этой тропинке, из-за чего она стала казаться довольно однообразной. Возможно, поэтому пейзаж не описывается подробно (по сравнению с пейзажем во второй части – «Королева Ортруда»), а дается лишь в основных чертах.

Стоит отметить, что «движение наблюдателя в художественном пространстве – это не только иллюзия его физического перемещения, смены позиции. Это может быть и движением взгляда» [Чернейко 2017: 87]. Когда дорожка приводит героинь к оврагу, динамика сменяется на статику: взгляду предстает вид,

требующий внимательного рассмотрения, поэтому и происходит замедление. Теперь смена описаний происходит не вслед за перемещением персонажей в пространстве, а вслед за движением их взгляда: по вертикали и по горизонтали. Взгляд опускается на дно оврага, где видит *белые метелки* донника, затем поднимается к мостику и скользит направо, а затем налево вдоль изгороди. Такая пауза в ходе движения как бы обещает новый виток развития событий. Причем в реляционно-локализирующих предикатах также заключено присутствие наблюдателя: *мост висел, изгородь тянулась*. Такие глаголы «...содержат описание положения предмета, задают позицию наблюдателя, через объект ориентируя читателя в пространстве» [Чумирова 2005: 17]. Действительно, глаголы *висел, тянулся* указывают на зрительное восприятие пространства персонажами. Предикат *тянулся* открывает перспективу наблюдения: «Неакциональный глагол *тянуться* направляет взгляд по горизонтальной линии, создает глубокую перспективу пространства, используется для моделирования видов вдаль» [там же].

Итак, в рассмотренном фрагменте доминирующий репродуктивно-описательный регистр, выраженный имперфективными предикатами (*открывала, были дики и красивы, доносился* и т.д.), сочетается с репродуктивно-повествовательным, информативным и генеритивным регистром. Точка зрения наблюдателя сначала динамична, перемещается по ходу движения. Затем она переходит в статичную: взгляд субъектов наблюдения скользит по вертикали и горизонтали. Мы видим, что уже в начале произведения закладывается модус персонажей и полирегистровость, свойственная крупносюжетной художественной форме – роману.

Проследуем за персонажами дальше. Когда героини трилогии попадают за калитку, описание продолжается:

Был все такой же лес, как и до калитки, такой же задумчивый, и высокий, и разоблащающий с небом, чарующий своими тайнами. Но здесь он казался побежденным человеческою деятельною жизнью. Где-то недалеко слышались голоса, крики, смех. Кое-где попадались оставленные игры. Тропинки выходили

иногда на усыпанные песком широкие дорожки. Сестры быстро шли по извилистой тропинке в ту сторону, откуда сильнее звучали детские голоса, вскрики, смехи и взвизги. Потом все это многообразие звуков стянулось и растворилось в звонком и сладком пении.

Наконец перед сестрами открылась небольшая прогалина овальной формы. Высокие сосны обстали вокруг этой лужайки так ровно, как стройные колонны великолепной залы. И над нею небесная синева была особенно ярко, чистою и торжественною. На прогалине было много детей, разного возраста.

Попав во двор усадьбы Триродова, сестры видят происходящее все более загадочным. В этом описании обращают на себя внимание адъективные сочетания, которые делают природу антропоморфной: *задумчивый лес, разобещающий с небесами, чарующий своими тайнами, казался побежденным; сосны обстали*. В предикате *обстать* (устар. поэт.) совмещаются сразу два смысла: «встать» и «окружить» («обступить») (см. толкование в словаре Д.Н. Ушакова: ОБСТАТЬ – обстану, обстанешь, сов. (к обставать), кого-что (устар. поэт.). Окружить, обступить. (Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1994). В причастиях *разобещающий* и *чарующий* заложена намеренность действия, каузация, намерение *разобщить* или *очаровать*, что создает эффект одушевленности природы. Но это уже не тот дикий лес, живущий своей жизнью, по которому шли сестры. Сравнение *обстали так ровно, как стройные колонны великолепной залы* выдает присутствие человека. На этот факт указывает американская исследовательница Айрин Мэсинг-Делик (Irene Masing-Delic) в своем очерке о «Творимой легенде» [Masing-Delic 1992]. Пытаясь что-то противопоставить дикому, животному, хаотичному началу жизни, Триродов с помощью науки и искусства создает свой собственный мир – школу, где дети учатся преодолевать животное начало. Они изучают природу, но не принимают ее такой, какая она есть, потому что понимают, что она может быть усовершенствована человеком. Эта идея выражается в описании пейзажа. «When Elisaveta and her sister visit Trirodov's estate for the first time, they clearly perceive a difference between the ordinary forest and the one there. The forest on his estate is

“vanquished” by Trirodov’s botanical and architectural creativity, which has made pine trees resemble “slender columns forming a splendid hall” in the open air. In this hall, created by nature and man, happy children sign and dance, led by a beautiful maiden. Here the sky is reconciled with earth, because the light of the “flaming Dragon” is softened, and Old World chaos and haphazardness are regulated by creative aesthetics» [Masing-Delic 1992: 183]. А. Мэсинг-Делик подчеркивает контраст между описанием дикого леса и леса, облагороженного деятельностью человека. При этом он не теряет своей тайны и очарования, в нем гармонично сочетается природное и культурное начала.

Причастия в этом фрагменте способствуют созданию регистровой неопределенности. Начатое в репродуктивно-описательном регистре, предложение переходит в информативно-описательный. Становится неясно: эти признаки свойственны лесу только сейчас, в момент восприятия, или всегда. Причем такой эффект создается именно благодаря причастиям, ведь они вносят в предложение дополнительную темпоральность, узуальное время. К тому же в этих определениях заложена оценочность. Причастия и другие определения (*задумчивый (лес)*, *торжественная (синевя)*) словно переносят чье-то восприятие на объект и приписывают ему эти свойства. Действительно, чувства Елисаветы и Елены – любопытство и заинтригованность происходящим – вполне соответствуют состоянию окружающего мира, и наоборот. Воспринимающий субъект представлен здесь частноперецептивными предикатами *слышались*, *звучали*. Источники этих звуков сначала скрыты, персонажи слышат только звуки и идут на них, обнаруживая источник.

Вторая часть романа – «Королева Ортруда» – начинается с постепенного спуска от генеритивного регистра к информативному, происходит постепенное сужение регистровой перспективы (гл. 34, 35). Глава 34 открывается обобщенным высказыванием, в котором противопоставляются мечта и обычность, что перекликается с началом первой части, где происходит противопоставление легенды и грубой жизни. Объединяет эти вступления также мотив творения, созидания:

Обычность, — она злая и назойливая, и ползет, и силится оклеветать сладкие вымыслы, и брызнуть исподтишка гнусною грязью шумных улиц на прекрасное, кроткое, задумчивое лицо твое, мечта! <...>

*Мы только верим, мы только ждем. Вы, рожденные после нас, **созидайте**.*

Затем следует описание королевства Ортруды, в котором Сологуб отталкивается от уже известного нам описания России, строит повествование по принципу контрапункта (уже не серая, не мгlistая страна – а *иная страна, далекий край, и там синее море, голубое небо*). Серое противопоставлено яркому, цветному, не случайно в этой главе больше цветowych эпитетов.

В этих абзацах начинается информативный регистр и продолжается в последующих.

<...> Эта страна – Соединенные Острова, где царствовала Ортруда, рожденная, чтобы царствовать. Острова, где она наслаждалась счастьем, истомилась печалью, на страстные всходила костры и погибла. <...>

Ортруда имела редкое счастье наследовать престол еще до своего появления на свет и родилась королевою. Ее отец, король Роланд Седьмой, умер за несколько недель до ее рождения.

Здесь мы находим сначала проспекцию (автор забегает вперед, приоткрывая читателю будущую судьбу Ортруды), а далее видим довольно пространную ретроспекцию в информативно-повествовательном регистре, занимающую две главы (гл. 34, 35). В них рассказывается о детстве Ортруды, юности, о встрече с принцем Танкредом, ее будущим мужем, о замужестве, о восшествии на престол и о том, как Королевство оказалось под угрозой извержения вулкана на острове Драгонера. Время в этом отрывке максимально сжато: в нем помещены события нескольких десятилетий и события далекого прошлого. Постепенно мы приближаемся к настоящему времени и спускаемся с высоты панорамного обзора всего Королевства до конкретного локуса, где застаем королеву и где, собственно, начинается развитие событий.

В этой же точке берет начало репродуктивный регистр, перемежающийся с

информативным, который выражается вставками рефлексивного сознания.

В неисчислимой повторяемости скучных земных времен, *опять повторяясь* беспощадно, *длился* багряный, знойный, непонятно почему радостно-яркий день. Он *слепил* глаза и *знал* под соломенные желтые навесы полуобнаженных работников и работниц с полей и плантаций. На пыльных дорогах он *воздвигал* ярко-фиолетовые мароки, и они *стекались* к перекресткам, *махая* призрачными рукавами на бесплотных руках и *пугая* темноглазых ребятишек, зашаливших в поле, вдали от дома. Над яркою синевою лазурного моря он *поднимал* от мглистого горизонта миражи белых башен, оранжевых равнин и стройных зелено-золотых пальм.

Только лес *хранил* прохладу, тишину и покой. Молодая женщина, очарованная его тишиною, уже давно шла одна в его задумчивых сеньях, улыбаясь чему-то и сладко мечтая.

Здесь на информативный регистр указывают слова с семантикой повторения: в *неисчислимой повторяемости*, *опять повторяясь*, *длился* день. С помощью сочетания лексем с семантикой повторяемости и имперфективных глаголов, с помощью регистровой неопределенности создается ощущение вечно длящегося дня, медленного, застывшего времени.

И только следующее предложение придает тексту временную определенность. Хотя и в нем есть элементы, ей препятствующие, например, наречие *давно*.

Уже в этом абзаце можно заметить переключку с началом первой части. Во второй части трилогии, как и в первой, начало перемещения служит началом действия и происходит на фоне пейзажа. И там, и там локусом является лес (имеющий мифопоэтическое значение: «...писатель синонимизирует лес со сферой хтонических ужасов» [Львова 2000: 82]). Причем во второй главе тоже происходит антропоморфизация леса, на что указывает, например, сочетание лексемы *лес* с глаголом *хранит*.

Как и в «русских» главах, пейзаж здесь динамичен, совмещен с перемещением героини в пространстве:

Узкая тропинка, то мягкая от ярко-зеленых мхов, то рассыпчато-сухая под ногами, **вилась** совсем, по-видимому, ненужными, слабыми извивами ленивой змеи среди густого, темного, но и в прохладных мраках своих все же яркого леса. Порою она **выбегала** к подножиям белых и зеленых скал, **взбиралась** косо на их крутые склоны, то голые, то заросшие колючими, ветвистыми травами с багряными и фиолетовыми цветами, от которых пахло странно и душно, или хитрым ужом **вползала** в узкие расселины скал и **скользила** на дне глубокого провала, сжатого теснотою темных и высоких стен. Порою тропинка почти совсем **терялась** в гуще диких зарослей, и молодой женщине приходилось пробираться с трудом, отстраняя руками от смуглого, прекрасного лица упрямые ветки буйных на воле кустарников. <...>

Когда ручей, возникший из плескучих струй, под скалою, раскрыл в бассейне из пестрых, золотистых кремней свое прозрачное зеркало, молодая женщина застоялась на его хрупком берегу, наклонившись к изображению своего прекрасного лица, улыбаясь, любуясь яркими розами смуглых щек и улыбающихся нежно уст. <...>

Пошла дальше, за собою оставив звонкий смех холодных струй, мимоходом поцеловавших ее колени. Тропинка **подымалась** в гору. Все более редкими становились **обставившие** ее деревья. Все круче поднимались острые ребра молчаливых скал, из-за которых, казалось, кто-то чужой и равнодушно-суровый следил тяжелыми взорами за идущую беспечно и смело красавицею. <...> Вдали, между деревьями и скалами, блеснуло голубою, узкою, но радостною ленточкою море. Впечатление исхода из иного, древнего и темного бытия к светлым, звучным очарованиям жизни неотразимо овладело молодою женщиною. <...> Она **пошла** прямо к морю, с привычною внимательностью выбирая путь.

Этот фрагмент является зеркальным отображением пейзажа, который мы видим в начале первой главы первой части: Ортруда, как и Елисавета с Еленой, тоже идет по извилистой тропинке, тоже встречает овраг, переходит водную границу (ручей), струи которого *целуют ее ноги*, как и струи реки – ноги сестер

Рамеевых. Происходит даже лексическая перекличка с фрагментом первой части: *Все более редкими становились обставшие ее деревья* (ср. *Высокие сосны обстали вокруг этой лужайки*). В этом фрагменте природа так же антропоморфна. Тропинка уподобляется змее, живому существу. Пространство тоже как будто обладает своей волей, на что указывают акциональные глаголы: *вилась, выбегала, взбиралась, вползала, скользила, терялась*. По поводу таких глагольных метафор Чернейко пишет, что они «могут имплицировать информацию о психическом состоянии наблюдателя» [Чернейко 2017: 115]. Все эти предикаты, создающие метафору дороги-змеи, передают эмоциональное состояние героини: настороженность и напряженность, предчувствие чего-то недоброго.

Когда тропинка теряется, королева Ортруда снова становится субъектом при акциональных глаголах: *женщина застоялась, пошла дальше*. Потом тропинка, видимо, снова возникает, и акциональные глаголы переходят к ней: *тропинка подымалась*. На одушевленность пространства указывает и следующий отрывок: *казалось, кто-то чужой и равнодушно-суровый следил тяжелыми взорами за идущей бесечно и смело красавицей*.

Как мы уже увидели в проведенном анализе, пейзаж в «Творимой легенде» тесно слит с внутренним миром героев. В пейзаже часто выражается перцептивный модус персонажей (пейзаж дается от их лица) и психологический план. Описания природы зависят от чувств и мыслей героев. Остановимся подробнее на этой особенности пейзажа.

Кожевникова писала: «Образ внешнего мира, преломленный сквозь призму персонажа, становится неустойчивым, текучим, зыбким, как неустойчиво настроение персонажа. Это отражается в двойных описаниях одних и тех же предметов и людей, освещенных по-разному в зависимости от внутреннего состояния персонажа, оценки которого непостоянны и изменчивы» [Кожевникова 1994: 205]. Это можно увидеть, если проанализировать еще два фрагмента – дорожный пейзаж, каким его видит один из персонажей – Мануэль Парладе, когда в предвкушении спешит на встречу с возлюбленной, которую давно не видел, и

этот же пейзаж после того, как он понимает, что слухи об измене его невесты были правдой. Оба этих пейзажа, как и многие другие в трилогии Сологуба, соединены с движением, что создает эффект «статики в динамике». В каждом из них множество цветовых обозначений, что также является характерной чертой пейзажей в «Творимой легенде». Но если первый пейзаж окрашен яркими красками и кажется Мануелю очень приветливым, то второй уже становится намного мрачнее.

Пейзаж № 1

*В первый же день, полный нетерпеливого восторга, мечтая об Имогене сладко и влюбленно, он поехал из Пальмы в замок маркиза Мелладо. Быстро мчал его легкий автомобиль. Быстро проносящиеся мимо, полуприкрытые пепельно-золотой дымкою виды широких морских побережий **казались** Мануелю Парладе очаровательными. Безумное благоухание кружило ему голову и навевало сладостные мечты. В шуме волн и в шелесте свежей листвы **слышалось ему** **милое имя**, а лазурь небес, облеченная в золотистый багрянец, напоминала фиалковую синеву глаз Имогены и смуглую багрянность ее щек.*

В приведенном отрывке дана точка зрения персонажа. Включается его оценочный план: *виды широких морских побережий казались ему очаровательными, безумное благоухание, милое имя*. Очень активным становится перцептивный модус, причем все его каналы: визуальный (цветовые эпитеты: *пепельно-золотая дымка, лазурь небес, золотистый багрянец, фиалковая синева, смуглая багрянность*), аудиальный (*слышалось имя*), обонятельный (*благоухание*). Психологический план представлен здесь мечтами и воспоминаниями героя. Весь окружающий мир для Парладе пропитан образом Имогены, его ожидание и мечты проецируются на пейзаж.

И вот что предстает зрению обманутого жениха в другом пейзаже, который являет собой перевернутое отражение первого (в чем проявляется также контрапунктная организация сюжета и орнаментализм повествования).

Пейзаж № 2

В мрачном отчаянии ушел Мануэль Парладе от Имогены. Ему казалось, что жизнь его разбита навеки, что счастье для него невозможно, что гордое имя его предков покрыто неизгладимым позором.

Опять быстро мчал его легкий автомобиль, резкими металлическими вскриками сгоняя с дороги чумазных, черномазных ребятишек и возвращающихся с работ грубо-крикливых, неприятно-хохочущих женщин и девушек в белых грязных одеждах. Быстро проносившиеся мимо, полуприкрытые пепельно-золотою дымкою виды широких морских побережий казались Мануэлю Парладе страшными картинами страны отверженной и проклятой. В безумном благоухании роз кружилась его голова, и тоскою сжималось сердце. В шуме волн и в шелесте листвы слышались ему слова укора и проклятий. Яркая лазурь небес, облеченная в золотистый багрянец, распростирала над ним трепещущую, пламенную ярость.

Гневная, торопливая решимость умереть быстро созрела в Мануэле Парладе. Пусть злое солнце совершает свой ликующий в небесах путь, сея на землю жгучие соблазны и распаяя кровь невинных, глупых девочек, — Мануэль Парладе уже не выйдет навстречу его смеющимся лучам!

Герой видит все то же самое, но уже в другом свете, на что указывают выделенные слова. Имплицитно смена настроения выражена в том, что Мануэль начинает замечать те детали, которые раньше не попадали в его поле зрения: чумазных ребятишек, идущих с работы женщин.

Остальные элементы пейзажа – побережье, краски, благоуханье цветов, шум волн, шелест листвы, лазурь небес – те же самые; автор использует даже ту же лексику, те же цветочные эпитеты для их описания. Но меняется восприятие всего этого героем. Побережье кажется ему страшной картиной отверженной и проклятой страны. От благоухания роз голова кружится, но уже по-другому. Здесь Сологуб говорит почти в одних и тех же словах: «Безумное благоухание кружило ему голову» – «В безумном благоухании кружилась его голова», но именно в контексте мрачного восприятия действительности второе выражение приобретает противоположный смысл. В шуме вон ему слышится не милое имя, а

укоры и проклятия и т.д. Весь окружающий мир пропитывается разочарованием и горечью обманутого жениха. С мира спадает пелена иллюзии. Объекты природы метонимически наделяются негативными чувствами персонажа. И такой мир существует только в сознании Парладе. В этом проявляется философия солипсизма, приверженцем которой был Сологуб (см. статью «Я. Книга совершенного самоутверждения»: «Всякое помышление — во Мне, и всякое явление от Меня и ко Мне, — ибо все и во всем — Я, и только Я, и нет иного, и не было, и не будет» [Сологуб 1907]).

Итак, мы видим, что в двух первых частях трилогии «Творимая легенда» завязкой действия служит **перемещение героев в пространстве на фоне пейзажа**. Это позволяет сделать композицию более компактной и емкой, вводя описания по ходу движения персонажей, и позволяет сохранить динамику повествования, не замедляясь на длинные описания. Кроме того, это создает модусную перспективу (под которой мы понимаем взаимодействие разных модусов в пределах одного фрагмента текста), тесно связывая окружающую обстановку с внутренним миром персонажей, делая пейзаж более субъективно окрашенным. Это проявляется в акциональных предикатах, сочетающихся с неличными субъектами. Происходит перенос внутреннего состояния тревоги или заинтригованности персонажей на внешний мир, за счет чего природа предстает загадочной и одушевленной, живущей собственной жизнью. Во второй части («Королева Ортруда») совмещение пейзажа и перемещения имеет еще одну функцию — связующую, отсылающую читателя к первой части, что позволяет реализовать идею контрапункта. С одной стороны, эти фрагменты похожи, но с другой — движение героинь происходит по разным направлениям: Елисавета и Елена идут вверх, а королева Ортруда спускается вниз, что словно бы предсказывает судьбу героинь [Львова 2000: 82].

В обоих этих зачинах в миниатюре реализовано несколько общих принципов построения «Творимой легенды» — перемещение как движущий компонент сюжета, связь перемещения с пейзажем (а значит, и большая роль модусного плана в произведении, окрашивающая внешний мир в тона оценки и восприятия

персонажей), модусная неопределенность, прием контрапункта в организации композиции, полирегистровость. В этих фрагментах содержатся зачатки не только структурных, но и ведущих идейных принципов произведения: непостижимость и загадочность окружающего мира и победа человека над хаосом природного, животного начала; преобразование старого мира и создание нового, гармоничного, в котором природа будет облагорожена человеческим разумом. Кроме того, пейзаж является выражением внутреннего мира персонажей, что еще раз подчеркивает смещение авторской объективности в сторону субъективности персонажей.

3.3. Языковые средства лиризации и иронизации повествования в «Творимой легенде»

Выделение Лирики и Иронии как двух мировоззренческих начал и противопоставление их друг другу – часть творческой программы Ф. Сологуба. Как уже говорилось, в трилогии «Творимая легенда» они являются одними из центральных категорий и представляют собой два противоположных конца несущей конструкции произведения. В то же время они тесно связаны между собой.

Оппозиция этих двух начал открывает целый ряд бинарных оппозиций, через которые исследователи рассматривают «Творимую легенду»: условность и жизнеподобие, субъективность и объективность, искусство и жизнь.

Автор сам дает в тексте ответ на вопрос, что такое Лирика и Ирония: «Две вечные истины, два познания даны человеку. Одна истина – понимание лирическое. Оно отрицает и разрушает здешний мир и на великолепных развалинах его строит новый. <...>

Другая истина – познание ироническое. Оно принимает мир до конца. Этим покорным принятием мира оно вскрывает роковые противоречия нашего мира, уравнивает их на дивных весах сверхчеловеческой справедливости и, так взвешенный, такой легкий, предает мир тому, кто его навсегда разрушит»

[Сологуб 1991: 20]. Концепция лирики и иронии излагается и в публицистических статьях Сологуба⁸. В статье «Демоны поэтов» (1907) он пишет: «Вся область поэтического творчества явственно делится на две части, тяготея к одному или другому полюсу.

Один полюс — лирическое забвение данного мира, отрицание его скудных и скучных двух берегов, вечно текущей обыденности, и вечно возвращающейся ежедневности, вечное стремление к тому, чего нет. <...> В эту область лирического нет ныне я не пойду. <...> Я влекусь ныне к тому полюсу жизни, где вечное слышится да всякому высказанию жизни. <...> Подойти покорно к явлениям жизни, сказать всему да, принять и утвердить до конца все являемое — дело великой трудности. <...> Но познавший великий закон тождества совершенных противоположностей не убоится дракона, и бестрепетно вступит в область вечной Иронии».

Что вкладывает Ф. Сологуб в эти понятия и как они соотносятся с понятиями литературоведения? В словарях литературоведческих терминов лирика чаще всего получает подобные толкования: «Лирика — один из трех основных родов поэзии. <...> В лирике находят воплощение самые глубокие и душевные переживания поэта как личности, осознавшей себя и свое отношение к обществу и миру в целом» <...> (А.П. Квятковский. Поэтический словарь).

Ирония, этот вид комического, может иметь два определения: ирония как троп, перенос значения по противоположности (отличительный признак — двойной смысл, где истинным будет не прямо высказанное, а противоположное ему, подразумеваемое) и ирония как особый вид идейно-эстетической оценки явлений действительности, для которой характерны скрытое отрицание или насмешка, замаскированные внешней серьезностью (Н.Ю. Русова. Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению «От аллегории до ямба»).

⁸ См. Сологуб Ф. Демоны поэтов // Творимая легенда. Кн. 2. М.: Художественная литература, 1991. С. 162-164; Сологуб Ф. Искусство наших дней // Творимая легенда. Кн. 2. М.: Художественная литература, 1991. С. 193.

У Сологуба ирония и лирика выступают, прежде всего, как идейно-эстетическая оценка явлений действительности и только после этого находят свое воплощение в средствах художественной выразительности. В этом смысле наиболее точным нам кажется определение иронии в словаре Н.Д. Тамарченко «Поэтика. Словарь актуальных терминов»: «...один из модусов художественности; эстетическая модальность смыслопорождения, диаметрально противоположная идиллике и состоящая в архитектурном размежевании я-для-себя и я-для-другого (в чем, собственно, и состоит притворство)».

Понятие «модус художественности» сближается с «видами пафоса» Г.Н. Пospelова (героический, драматический, трагический, сатирический, юмористический, сентиментальный, романтический) [Пospelов 1978: 188] и «типами авторской эмоциональности» В.Е. Хализева (героическое; благодарное принятие мира и сердечное сокрушение; идиллическое, сентиментальность, романтика; трагическое; смех, комическое, ирония) [Хализев 2004: 75-88].

Рассматривая подробно иронию, Хализев говорит, что ирония – это смех отчуждающе-насмешливого характера.

А.Б. Есин, разбирая непростой вопрос отличия иронии от других видов комического, замечает, что «ирическое видение мира отличается глубоким своеобразием. Главная субъективная основа иронии – скептицизм, которого юмор и сатира обыкновенно лишены.

<...> Ирония базируется на несоответствии между явлением и суждением о нем, насмешливо-скептически развенчивая это суждение, но не в пользу суждения противоположного, в чем отличие иронии от любого другого пафоса, сочетающего в себе отрицание с утверждением противоположного. Именно в таком качестве – насмешливо развенчивать всякое высказывание о мире – ирония появилась в мировой литературе как особый вид пафос» [Есин 2000: 115-116].

Отрицание, скептицизм, отчуждение от действительности – как же совместить эти особенности с сологубовской иронией, которая, как мы видели, покорно принимает мир до конца, вскрывая и уравнивая его роковые противоречия? Нет ли в самом этом расхождении какого-то противоречия? Но

связующее звено между иронией в понимании научном и в понимании Сологуба все-таки есть. Это связующее звено – ИГРА, игровое отношение к действительности, которое лежало в основе иронии у романтиков.

Романтическую иронию исследователи выделяют в особый вид иронии. Как раз у немецких романтиков понимание иронии расширилось до мировоззренческого принципа. «Принцип универсальной романтической иронии диктовал художнику внутреннюю установку: не останавливаться ни перед чем, все подвергать сомнению или отрицанию; не будучи связанным никакой окончательной “истиной”, свободно переходить от одного мнения к другому, подчеркивая относительность и ограничительность всех установленных человеком правил. Отсюда важное для концепции романтической иронии понятие игры; в произведении должен господствовать “дух подлинной трансцендентальной буффонады” (Ф. Шлегель): в своем парении над необходимостью художник уходит от всякой ценностной определенности, сознательно делает содержательно и интонационно неразличимыми серьезное и притворное, глубокое и простодушное. <...> Ирония как принцип мироотношения предопределяла в творчестве романтиков и композиционно-художественную игру противоположностями; реального и фантастического, возвышенного и прозаического, разумного и алогичного» (Кожевников В.М., Николаев П.А. Литературный энциклопедический словарь, 1987).

«По мысли Ф. Шлегеля, способность к иронии возвышает человека над противоречиями бытия и, в частности, над “низменной прозой” повседневности.

Говоря об иронии, он утверждал также, что “в ней все должно быть шуткой и все всерьез, все чистосердечно откровенным и все глубоко скрытым”, что “ирония – это ясное сознание вечной подвижности, бесконечно полного хаоса”» [Хализев 2004: 87].

Романтическая ирония, будучи позицией уединенного сознания, творит «как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым осознанием этой своей отъединенности» [Бахтин 1990: 44].

Романтизм оказал большое влияние на Ф. Сологуба и его творчество, в котором проявились неоромантические черты. В «Творимой легенде» это двоемирие, соединение «реального и фантастического, возвышенного и прозаического, разумного и алогичного», автор и герои, не приемлющие косную, грубую и обыденную действительность, творящие свой собственный мир. Возможность создавать что-то, творчество как процесс тоже было важно для романтиков. «Творимая жизнь – это и есть поэзия, сама по себе взятая, поэзия в своей эссенции» [Берковский 2001: 19]. Берковский пишет, что «по воззрению романтиков, творящая жизнь и дает душу всем вещам на свете, иначе находящимся в немоте и в косности. Романтики отождествили прекрасное и новое» [Берковский 2001, 31-32].

Насчет романтической иронии же Берковский высказывается следующим образом: «Мир как он есть, <...>, во всех его прозаизмах и некрасивостях, романтическая ирония трактует из своего прекрасного далека, из мира возможностей, где скрывается поэзия, свобода и все остальное, что ценят люди. Романтическая ирония начинается с движения от худшего к лучшему, причем лучшее ослабляет худшее, показывает, как убоги отпущенные ему средства, как малы его права на существование» [Берковский 2001: 68]. И еще: «Ирония хочет единой жизни, в которой факты в их прозаизме и поэзия, за ними таящаяся, сошлись бы друг с другом» [Берковский 2001: 70]. Таким было бы мировидение героя-Художника (по классификации романтических типов героев), гармонической личности, в отличие от трагического героя, одиночки и мечтателя, отвергнутого обществом, осознавшего свою чуждость миру.

Что касается лирики, то ее можно соотнести с трагическим пафосом («осознание утраты, причем утраты непоправимой, каких-то важных жизненных ценностей – человеческой жизни, социальной, национальной или личной свободы, возможности личного счастья, ценностей культуры и т.п.» [Есин 2000: 43]. К нему еще примешивается другой вид пафоса с возвышенным характером – романтический, родственный героике. Но, в отличие от героического пафоса, романтический не способен к воплощению своих идеалов в жизнь: «Объективной

основой романтики становятся такие ситуации в личной и общественной жизни, когда реализация возвышенного идеала либо невозможна в принципе, либо неосуществима в данный исторический момент» [Есин 2000: 42].

Если Иронию у Сологуба можно объяснить через концепцию иронии у романтиков, то Лирику уже объяснить сложнее, тем более что ни Пospelов, ни Хализев не выделяют ее как вид эмоционально-оценочного отношения. Она вообще не рассматривается как форма отношения, а только как род литературы. Поэтому Лирика в том понимании, какое вкладывает в нее Сологуб, – это сложное соединение разных эмоционально-оценочных отношений к действительности. Но надо заметить, что природа этого понятия тоже романтическая. Это своего рода бунт, вызов миру в форме отказа, саморазрушения, какой может бросить юность или молодость. А Ирония – это зрелость, взрослость. Она не означает полного примирения с этим миром и отказ от своего идеала. Но это некое более гармоничное отношение к жизни, тихое знание своей правды и постепенное разоблачение реальности. Это не отказ от жизни, это понимание и допущение всех ее сторон – как хороших, так и плохих. Можно сказать, что ирония примиряет в себе множество разных отношений (как мог бы соединить в себе три рода литературы какой-нибудь четвертый род). Новое символистское искусство, по мнению Ф. Сологуба, должно принять и жизнеподобную Альдонсу, и условность – прекрасную Дульцинею, продемонстрировав третий – синтетический – тип художественного мышления – «мистическую иронию». «Великая поэзия неизбежно представляет сочетание лирических и иронических моментов. То или иное отношение их определяет характер данной поэзии» (цит. по [Глинкина 2003]). Точка слияния двух мелодий, балансирование на грани лирического «нет» и иронического «да» – это уже начало творения новой мелодии – легенды [Глинкина 2003: 87]. Создавая путем мифотворчества адогматическую модель многомирного бытия, Ф. Сологуб стремится подчинить ее главному мифологическому принципу своего творчества – сочетанию лирического «нет» и иронического «да», от этого каждый из творимых автором миров несет в себе некую двойственность [Глинкина 2003: 125].

Интересно, что «в советском литературоведении долгое время господствовала концепция сатиры как четвертого рода литературы, наряду с эпосом (эпикой), лирикой и драмой (Л. Тимофеев, Я. Эльсберг, Ю. Боров) [Тамарченко 2008: 322]. И еще одна возможная трактовка фамилии «Триродов», на наш взгляд, – это соединение трех родов литературы – лирики, эпоса и драмы, гармоничное совмещение разных начал в жизни. Сама трилогия тоже становится таким соединением: здесь есть элементы и эпоса, и лирики, и драмы (если принимать во внимание обилие диалогов). Поэтому становится интересным изучить проявление этих разных начал не только на содержательном уровне, но и на уровне формы, приемов, поэтики.

Мы рассмотрели содержание понятий Лирика и Ирония. Эти понятия очень сложны и неоднозначны, они представляют собой индивидуально-авторские концепты, поэтому литературоведческие или философские сведения не исчерпывают их содержания. Автор и герои приходят к синтезу Лирики и Иронии как к мировоззренческому принципу. Но нельзя сказать, что они полностью отбрасывают Лирику. Она вовсе не плоха в их представлении. Просто жизнь продолжается, берет свое, несмотря ни на что, даже на смерть жены Триродова и королевы Ортруды. Поэтому героям и приходится сменить восприятие с Лирического на Ироническое, точнее, синтезировать их. Ведь, как писал Ж. Лабрюйер, «Жизнь – трагедия для того, кто чувствует, и комедия для того, кто мыслит». Хотя Ирония – это, конечно, маска, за которой прячется по-прежнему ранимая и беззащитная душа человека. Лирика искренна и бесхитростна, но слишком беззащитна для того, чтобы жить в материальном мире.

Лирическое и ироническое начала проявились в «лиризации» и «иронизации» текста произведения. Лиризация происходит по контрасту с прозаической формой произведения, а иронизация – по контрасту с возвышенным тоном. Причем даже на языковом уровне эти начала связаны между собой. Если бы не было лирики, то не появилось бы иронии. И наоборот, ирония – это контрастный фон для раскрытия лирического начала. Взаимодействие этих начал

нашло выражение в различных приемах и в языковой организации романа. Рассмотрим эти особенности.

Если говорить в целом, то, по наблюдениям М.Ю. Сидоровой, указанием на лиризацию в прозаическом содержательном тексте может служить увеличение роли операций над временем, пространством, категориями лица и модальности, а также концептуальное осмысление этих категорий. Авторская точка зрения свободно перемещается по линии «прошлое-настоящее-будущее», по шкале конкретности-абстрактности, иерархии реальности-нереальности. Скорость протекания событий находится во власти автора, время и пространство являются функциями событийного ряда и точек зрения на него [Сидорова 2000].

Далее излагается по [Киреева 2019: 450-453].

М.Ю. Сидорова в своей работе «Грамматика художественного текста» выделяет следующие приемы лиризации прозаического содержательного текста:

1. Темпоральная проблематизация события, выражающаяся в разрушении последовательности событий и в создании временной неопределенности. Амбивалентность, немаркированность некоторых видо-временных форм предиката по актуальности/узуальности, однократности/повторяемости, процессуальности/результативности, динамике/статике; невозможность однозначного прочтения предиката.

Предикаты настоящего времени начинают восприниматься не как наглядно-процессуальные, а как узуально-характеризующие, в результате чего события предстают не как актуальная последовательность, а как ненаблюдаемая повторяемость.

Одновременная конкретность и обобщенность временной локализованности. «Актуальная единичность и повторяемость как бы пронизывают друг друга, создавая ощущение единства текущего времени».

2. Неопределенность локуса, одновременная конкретность и обобщенность, референтная неопределенность пространства, условность взгляда на него. Расширение пейзажа зачастую включает в себя крупные планы, что не

свойственно для канонической прозы, в которой расширение пейзажа обычно сопровождается только панорамностью взгляда.

3. Господство модуса и модусная проблематизация, выражающаяся в модальной неопределенности, в «множественной референции», в обилии несобственно-прямой речи. Носители пространственной и ментальной точки зрения помещены в установленную пространственную и временную точку отсчета и высказывают «соображения» по поводу «своего» мира. Это обуславливает активизацию каналов чувственного восприятия, в связи с чем становится важна «перцептивная» лексика, образность, метафоричность, психологический параллелизм.

4. Регистровая неоднородность предложений, неясность репродуктивного или информативного представления событий. Причем показателями переключения регистров могут служить «вводно-модальные слова, пространственно-временные локализаторы, наречия, требующие узуального прочтения предиката».

Кроме этого, можно добавить еще:

5. Внимание к парадигматическим связям между элементами текста, установление «вертикали», вертикальная связность текста. Здесь становятся важны лексические и синтаксические повторы, параллелизм, абзацное членение.

6. Главенство языка (использование языка в собственно эстетической функции, когда он не участвует в движении сюжета или участвует не только в нем). Внимание к ритму, к порядку слов, к тема-рематическому членению, к звукописи, к образности, аллегоричности [Сидорова 2000: 4, 31, 55-56, 210-211, 216].

Рассмотрим примеры из «Творимой легенды»:

1. Темпоральная проблематизация

Это было в те дни, когда кровавый бес убийства носился над нашею родиною и страшные дела его бросали раздор и вражду в недра мирных семейств. Молодежь в этом доме, как и везде, часто говорила и спорила о том, что свершалось, о том, чему еще надлежало быть.

В данном фрагменте время указывается не прямо, а описательно: «когда кровавый бес убийства носился над нашею родиной и страшные дела его бросали

раздор и вражду в недра мирных семейств». Такой способ обозначения времени создает эффект неопределенности, амбивалентности: с одной стороны, это конкретное время (есть союзное слово *когда*), с другой – обобщенное (какое-то страшное, ужасное время). Вообще в «Творимой легенде» очень мало конкретных показателей времени, каких-то деталей и предметных символов эпохи. Автор стремится придать повествованию вневременность, притчевость. Он намеренно отгораживается от всего суетного, преходящего, сиюминутного. Неслучайно в названии произведения звучит слово «легенда». В легендах ведь не бывает временной конкретики, они отнесены к какому-то неопределенному далекому прошлому. Это уже принадлежность мифа, вечности.

Очень часто в «Творимой легенде» создается ощущение повторяющегося, бесконечно длящегося времени:

***В неисчислимой повторяемости** скучных земных времен, **опять повторяясь** беспощадно, **длился** багряный, знойный, непонятно почему радостно-яркий день. Он **слепил** глаза и **гнал** под соломенные желтые навесы полуобнаженных работников и работниц с полей и плантаций. На пыльных дорогах он **воздвигал** ярко-фиолетовые мароки, и они **стекались** к перекресткам, махая призрачными рукавами на бесплотных руках и пугая темноглазых ребятишек, зашалившихся в поле, вдали от дома. Над яркою синевою лазурного моря он **поднимал** от мглистого горизонта миражи белых башен, оранжевых равнин и стройных зелено-золотых пальм.*

Идея повторения выражаются в лексике с семантикой повтора: неисчислимая повторяемость, опять повторяясь, длился. Эффект усиливается лексическим повтором: *повторяемость, повторяясь*, а также словом «времен» во множественном числе. Грамматически повторяемость поддерживается имперфективами *длился, слепил, гнал, воздвигал, стекались, поднимал*. В этом отрывке создается темпоральная неопределенность: с одной стороны, наречия «непонятно почему» указывают на конкретный день, воспринимаемый субъектом повествования, с другой – средства создания повторяемости, длительности и многократности действия указывают на некую узуальность. Из-за этого возникает

и регистровая неоднородность: фрагмент балансирует между репродуктивным и информативным регистрами.

А в следующем отрывке форма предикатов (настоящее время) имеет значение не актуальной последовательности, а ненаблюдаемой повторяемости (*бушует, пересекаются, просыпается* и т.д.). Указание на время в нем тоже не абсолютное, а относительное: *когда бушует буря, тогда*.

– Иногда, – возразила Афра. – Но когда бушует буря и молнии *пересекаются* в небе, тогда в королевском замке *просыпается* в чьей-то груди дикая душа валькирии; прекрасная женщина, красотой подобная Деннице, бежит, неистовая, разметав свои косы, на верх северной башни, там сбрасывает свои одежды и *стоит* нагая, *поднявши* напряженные стройные руки. *Тогда*, как и теперь, она меньше всего *думает* о том, что *скажут* о ней в Пальме.

Перейдем ко второму приему.

2. Неопределенность локуса

Петр стоял, бессильный, бледный, тусклый, и смотрел за нею. Между кустами колыхалось солнечно-желтое платье на матовом небе догоравшей зари. *Елисавета уходила от узко пылающих огней старозаветной жизни к великим прельщениям и соблазнам, к буйному дерзновению возникающего.*

Конкретный локус («между кустами») в третьем предложении становится обобщенным, абстрактным. Благодаря полисемичности слова «уходить» и тому, что слова «путь», «дорога» имеют не только конкретно-предметное значение, но и значение «судьба», движение Елисаветы приобретает философский, символический смысл. Уходя от Петра, она на самом деле уходит от прошлого к будущему, «от старозаветной жизни» к «буйному дерзновению возникающего». Эта двуплановость движения переплетается с темой вечности, вневременности в произведении. Такая двуплановость, символизм действий свойственны обычно для лирики.

Л.О. Чернейко называет подобные примеры синтаксическими метафорами: «В синтаксической метафоре разные сущности приравниваются друг к другу

через смежность именующих их слов в пространстве контекста, а смежность эта обусловлена отнесением их к одному предикату, в котором актуализированы одновременно и буквальный, и фигуральный смыслы» [Чернейко 2017: 82]. И действительно, один и тот же предикат «уходила» в данном отрывке имеет и прямое, и переносное значение.

В похожем примере река тоже приобретает символическое значение черты, границы:

Перед ними тихая, тусклая лежала река. За нею ждали их труды и опасности жизни, творимой мечтою освобождения.

Физическое пространство, окружающее героев, в то же время есть пространство их жизни. Подобные метафоры являются яркой чертой идиостиля Сологуба и передают двойственность бытия. Подобное переплетение «двух типов воображаемого пространства (визуального и гипотетического) в одном тексте создает иллюзию бесконечности и неисчерпаемости как вещного (телесного) мира, так и идеального (бестелесного), воплощенного в словах [Чернейко 2017: 188].

В следующем эпизоде мы видим неопределенность, связанную с модусом, восприятием героинь:

Елисавета и Елена опять шли по тропинке близ дороги между Просяными Полями и имением Рамеева. Радовало сестер, что все тихо вокруг и пустынно, и шумная людская жизнь казалась такою далекою от этих мест. Такою далекою, что в некий мечтательный рай претворялась земная долина, и райскою рощею являлся наивно-веселый лес и бедной и грешной земли.

«Земная долина» претворяется в «мечтательный рай», а «наивно-веселый лес» становится «райскою рощею». Здесь, как и во многих других фрагментах «Творимой легенды», мы имеем дело с оппозицией «взгляда» и «взора». Взгляд всегда обращен на визуальное, приближенное к реальному физическому, пространство, а взор – на гипотетическое, ментальное. Благодаря этому даже при описании самых обыденных вещей создается «впечатление неисчерпаемости

мира» [Чернейко 2017: 90]. С таким столкновением типов восприятия связана не только неопределенность локуса, но и модусная проблематизация.

3. Господство модуса и модусная проблематизация

В кустах у изгороди слышался тихий шорох. Ветки раздвинулись. Тихо подбежал бледный мальчик. Быстро глянул на сестер ясными, но слишком спокойными, словно неживыми глазами. Елисавете показался странным склад его бледных губ. Какое-то неподвижно-скорбное выражение таилось в уголках его рта. Он открыл калитку; кажется, сказал что-то, но так тихо, что сестры не расслышали. Или это легкий ветер прошумел в упругих ветках?

Мальчик скрылся за кустами так быстро, словно его и не было. Так быстро, что сестры не успели ни удивиться, ни сказать спасибо. Точно сама калитка распахнулась, или одна из сестер толкнула ее, не замечая.

В приведенном отрывке ярко выражена модусная неопределенность: то ли мальчик что-то сказал, а сестры не расслышали, то ли это просто шум ветра. А вполне возможно, что мальчика вообще не было, а калитка открылась сама или ее открыла одна из сестер. Автор специально проблематизирует модус. Игра модусами выступает здесь как прием, создающий двоемирие, вносящий в действительность капельку магического. Сологуб показывает, как тесно чудесное переплетается с повседневной жизнью.

Так же и в следующем примере. Лесной пожар представлен как «большой, красный джин». В диктум вторгается интерпретационный модус.

Большой, красный джин разломал сосуд с Соломоновою печатью, освободился и стоял за городом, смеясь беззвучно, но противно. Дыхание его было гарью лесного пожара. Но он сентиментально кривлялся, рвал белые лепестки гигантских маргариток и хрипло шептал голосом, волнующим кровь юных:

– Любит, – не любит, – изрубит, – повесит.

Пейзажи у Сологуба тесно связаны с модусом того или иного персонажа. Они почти всегда передают какое-то настроение, что напоминает прием

психологического параллелизма в фольклоре. Так, в следующем отрывке спокойствие луны передается героине произведения, Елисавете.

Ночь пришла, – милая, тихая. Чары навевала, скучный шум жизни обвила легким дымом забвения. Луна тихо встала на небе, ясная, спокойная, словно больная, но такая светлая, — и вся замкнутая в своем сиянии, для себя светлая. Она глядела на землю и не рассеивала тумана, — точно себе одной взяла всю ясность и всю прозрачность догоревшей зари. Тишина разлилась по земле, по воде, обняла каждое дерево, каждый куст, каждую в поле былинку.

Успокоенное настроение овладело Елисаветою. Ей стало так странно, что спорили и стояли друг против друга, как враги.

Еще один языковой указатель на модус – лексика чувственного восприятия. В «Творимой легенде» очень много прилагательных, в том числе и сложных, обозначающих цвет. Причем визуальный канал восприятия наиболее активен в главах про королеву Ортруду. Такое восприятие мира связано с тем, что она еще и художница.

*Вулкан на острове Драгонера продолжал дымиться с того дня, когда Ортруда была коронована. Легкий, **полупрозрачный** на **лазурном** небе дымок над двойною вершиною **зеленовато-серой** горы не усиливался за эти десять лет, но и не ослабевал. Среди радостного сверкания **оранжевых** скал, **яркой многотонной зелени** трав, **пурпура** и **синели** пышных цветений, **лазури** легких волн и ласковых небес, **снежной белизны** каменных построек и национальных одежд, таилась легкая, слабая, полупризрачная грусть зловещего, **серого** дыма. Легкий запах гари вмешивался порою в слитное, нежное благоухание роз и лимонов.*

В этом отрывке мы как будто бы видим мир глазами Ортруды, он насыщен различными цветами, которые выражаются как прилагательными, так и существительными: **лазурный**, **зеленовато-серая**, **оранжевые**, **яркая многотонная зелень**, **пурпур**, **синель**, **лазурь**, **снежная белизна**, **серый дым**. Кроме цветовых обозначений, на визуальный канал восприятия указывают другие лексические единицы, например, **сверкание**. Причем эти слова передают не столько объективный цвет, сколько его восприятие (на что указывает поистине

импрессионистический эпитет *оранжевые скалы*). Это не просто модус, а модус интерпретационный, что придает рассматриваемому прозаическому отрывку субъективизм, «лиризирует» его, он, как стихотворение, насыщен образными определения – эпитетами.

На важность визуального канала восприятия указывает визуализация даже других способов восприятий (обонятельного, как в следующем примере):

Цветы на столе перед нею пахли слишком багряно и пышно.

Запах цветов воспринимается Отрудой зрительно – *«пахли багряно и пышно»*.

4. Регистровая неоднородность

Заходя во двор усадьбы Триродова, сестры Елисавета и Елена встречаются там молодых учительниц, одна из которых говорит:

«– Мы сняли обувь с ног, и к родной приникли земле, и стали веселы и просты, как люди в первом саду. И тогда мы сбросили наши одежды и к родным приникли стихиям. Обласканные ими, облелеянные огнем лучей нашего прекрасного солнца, мы нашли в себе человека. Это – ни грубый зверь, жаждущий крови, ни расчетливый горожанин, – это – чистою плотью и любовью живущий человек».

В этом отрывке создается регистровая неоднородность: то ли перед нами информативный регистр, повествующий о том, что сделали эти учительницы и ученики школы Триродова, то ли генеритивный, говорящий о людях в целом. В тоне этого отрывка присутствует библеистичность, что поднимает его уже на другой уровень обобщения, нежели регистр информативно-повествовательный.

В следующем отрывке перед нами, казалось бы, репродуктивный регистр, на что указывает указательная частица «вот» в начале (она как бы говорит о том, что происходит непосредственное наблюдение). Но уточнение «одна ясна» и полупредикативный оборот «бессильная очаровать скучные земные просторы», содержащий интерпретационный элемент, представляют собой элементы информативного регистра. Поэтому в данном отрывке тоже наличествует регистровая неоднородность.

***Вот** вышел Гриша из-за легкой, расторгнутой легко ограды. Вдохнул в себя резкий, но сладкий внешний воздух. Шел тихо по дороге, узкой и пыльной. Легкие за ним ложились следы, и белая в тихом движении одежда была ясна среди неяркой зелени и серой пыли, — **одна ясна**. Перед ним легкая, еле видимая, возносилась белая, неживая, ясная луна, **бессильная очаровать скучные земные просторы**.*

5. Внимание к парадигматическим связям

Обратимся к следующему фрагменту.

*Опять был лес, тихий, темный, внимательно-слушающий что-то. Елисавета шла одна, спокойная, синеокая, простая в своей простой одежде, такая сложная в стройной сложности глубоких переживаний. Она задумалась, — то вспоминала, то мечтала. Мерцали синие очи **мечтами**. **Мечты** о счастье и о любви, о тесноте объятий, с иною сплетались любовью, великою любовью, и раскалялись обе одна другою в сладкой жажде подвига и жертвы.*

*И о чем не вспоминалось! О чем не **мечталось**!*

Острые куются клинки. Кому-то выпадет жребий.

Веет высокое знамя пустынной свободы.

Юноши, девы!

Его дом, в тайных переходах которого куются гордые планы.

Такое прекрасное окружение обнаженной красоты!

Дети в лесу, счастливые и прекрасные.

Тихие дети в его дому, светлые и милые, и такую овеянные грустью.

Кириш, странный.

Портреты первой жены. Нагая, прекрасная.

***Мечтательно** мерцали Елисаветины синие очи.*

Здесь мы видим поток мыслей, ассоциаций Елисаветы. Даже графически, благодаря членению на абзацы, они организованы как стихотворение. Абзацное членение — одно из выражений авторской модальности, в нем могут быть заложены определенные авторские интенции. Здесь деление на абзацы сближается с делением стихотворения на строки. Одно предложение — один абзац

– одна строка. Высказывания слабо связаны между собой, связь постигается интуитивно, мысль героини перескакивает с одного на другое по закону ассоциаций. В высказываниях присутствует модус персонажа (Елисаветы), о чем говорят оценочные прилагательные *прекрасное* окружение, *прекрасные* дети и риторические восклицания: *Юноши, девы! Такое прекрасное окружение обнаженной красоты!* Начало и конец связаны между собой, они образуют кольцевую композицию: «*Мерцали синие очи мечтами! <...> О чем ни мечталось!*» в начале рифмуется с финальным «*Мечтательно мерцали Елисаветины синие очи*» (см. гл. 3 п. 3.1 настоящей работы – «Синтаксические типы прозы в «Творимой легенде» – более подробный анализ данного фрагмента).

6. Главенство языка

Инверсия – одно из проявлений главенства языка в романе Ф. Сологуба. Рассмотрим отрывок, когда Елисавета и Елена подходят к дому Триродова и все вокруг им кажется загадочным.

Волнение героинь как будто передается с помощью размытия жесткого порядка слов – инверсии. Возникают неожиданные перестановки слов, как бы имитирующее скачки сознания, которое в волнении фиксируется на отдельных предметах или чувствах и выделяет их из остальных: «*Кое-где цветы виднелись, — мелкие, белые, пахучие*», «*Странно пахло, — тоскливый, чуждый разливался аромат*» (словно бы на первый план выходит восприятие этого запаха, чувства, которые он вызывает).

Другое проявление языкового главенства – аллитерация («звукосимволизм»):

*Вечерний сумрак томился под вечными сводами леса, **шуршал и шелестел** еле внятными **шумами и шорохами**, **жуткими шепотами таящихся и крадущихся**.*

*Скрытый **жар пожаров** становился невыносимым. Танкред **бесцельно гарцевал** на своем вороном коне по дорогам около своего штаба, выслушивал донесения офицеров, посланных с поля битвы и сумевших*

добраться до августейшего главнокомандующего, и отдавал уверенным и повелительным тоном приказания, случайно дельные и случайно нелепые.

Лиризация и иронизация распределены в тексте в зависимости от авторского модуса. Так, там, где речь идет о том, к чему автор относится положительно, в описаниях любви, в изображениях мира идеального, в моменты наивысшего волнения и драматического напряжения, Сологуб использует приемы лиризации. Когда речь идет о чем-то, чего автор не одобряет, в моменты, связанные с реальностью и действительным миром, с серой и скучной обыденностью, используется ирония и сарказм как разновидности иронии. Иногда этот сарказм доходит до гротеска.

Выделяют следующие языковые средства создания иронии:

1. Фонетические (парономазия и т.д.)
2. Морфологические (использование императива, глаголов акциональной семантики и глагольных рядов и т.д.)
3. Лексические (использование омонимии и полисемии для создания игры слов, лексическое противопоставление реального изображаемому и антитеза и т.д.)
4. Синтаксические (риторические вопросы, градация, притворные восклицания, парцелляция, вводные конструкции, использование многоточия, повторы и т.д.)
5. Стилистические (гротеск, пародия, намеренное завышение стилового фона, использование патетической лексики, дефразеологизация, олицетворение, овеществление отвлеченных понятий, перифраз, метафора, цитирование широко известных текстов и т.д.) [Ермакова 2011; Походня 1989; Санников 2002].

Рассмотрим некоторые из них в «Творимой легенде».

Так, например, это использование слова в смысле, противоположном буквальному:

Егорку похоронили. Мать повыла над его могилою протяжно и долго и пошла домой. Она была уверена, что мальчишке там будет много лучше, чем на земле, и утешалась. А истинно русские люди, Кербах, Остров и другие такие же, не могли на этом успокоиться. Они распускали злые слухи.

Определение «истинно русские» употреблено здесь в переносном смысле. Сологуб иронизирует по поводу ненастоящего, показного патриотизма, за маской которого скрывается простая нетерпимость к другим людям и поиск собственной выгоды.

Кроме того, еще одним средством являются цитирования, а точнее, аллюзии. Говоря о Петре Матове, к которому писатель относится несколько снисходительно, не разделяя его точки зрения, Сологуб скрыто цитирует В. Брюсова, стихотворение «Юному поэту» («Юноша бледный со взором горящим...»). Это можно также расценить, как обыгрывание штампа Серебряного века, образа юного, восторженного, горящего какой-то идеей человека. Петр Матов в целом неплохой человек, но Сологуб, а вместе с ним и персонажи – Елисавета, Триродов, критикуют в нем именно этот юношеский максимализм, односторонность взглядов.

Петр Матов, высокий, худощавый, бледный юноша с горящими глазами, с видом человека, собирающегося поступить в пророческую школу, казался озабоченным и раздраженным.

В следующем отрывке Сологуб продолжает литературную цитацию и иронизирует над литературным, поэтическим миром в целом, прибегая к пародированию и самопародированию. Сологуб делает отсылку к прецедентной для русской культуры ситуации – трагической, несправедливой гибели поэта и к прецедентной теме «поэт и толпа».

Во всей стране развелось множество всякого рода необыкновенных людей: ясновидящих, блаженных, теософствующих и наставляющих. Появилось одновременно много поэтов, из которых большая часть была объявлена гениальными. Только немногие скептики говорили, что через пять лет будут забыты все эти новоявленные гении. Печатные же отзывы об их поэмах и романах пестрели такими пышными выражениями:

«Никогда еще мир не видел...»

«Во всей Европе не найдется...»

«Начало двадцатого столетия будет „названо эпохой (имярек)“».

Газеты завели отдел «самокритики», — и отзывы этих поэтов о себе самих были еще великолепно, чем похвалы критиков профессиональных. Один поэт назвал себя «юным богом» и что Аполлон и Дионис были только его предтечи. Третий превзошел их обоих заявлением, что он — «сверх-я». Четвертый, самый ловкий, согласившись со всеми, расхвалив их всех и еще некоторых других выше семи небес, сказал, что все эти определения очень остроумны, но что, серьезно говоря, это он является главою новой литературной школы.

Польщенные, но и смущенные собратья его согласились с ним, но в душе с этим не могли примириться. Однажды общим скопом они возвели его будто бы для интимного, но торжественного увенчания лаврами на самую высокую скалу над морем и оттуда низвергли его в шумящие, опененные волны. Разбиваясь о ребра острых камней, цепляясь за кусты золотыми кудрями, низвергаемый поэт вопил неистовым голосом:

— Нет, весь я не умру. Позор, позор завистникам!

Правду о смерти своего собрата поэты решили было держать в тайне, но скоро проболтались. Их судили, и суд похож был на торжество: зал суда пестрел дамскими нарядами. Оправдали всех, и дамы осыпали оправданных цветами.

Фраза «Нет, весь я не умру» — это отсылка к стихотворению А.С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», а заодно и ко всей традиции жанра памятников. Дополнительный иронический эффект создает совмещение приподнятой и разговорной лексики (*возвели, торжественное увенчание лаврами, низвергли, опененные и развелось, общим скопом, цепляясь, вопил*). На грамматическом уровне этот эффект проявляется в глаголах среднего рода и неопределенно-личных конструкциях: *развелось, появилось, была объявлена, будут забыты, будет названо, судили, оправдали*. Этим самым автор как бы дистанцируется от написанного, «остраняет» его. Эта ирония Сологуба направлена на противопоставление тщеславия подлинному творчеству. По контрасту с этими поэтами вспоминается скромность Триродова, известного лишь

узкому кругу читателей и не стремящегося к славе. В лице этих поэтов Сологуб осмеивает пустую суету, житейскую пошлость. Точно такую же цель имеет ирония и в других эпизодах трилогии.

Сологуб использует прием оксюморона, чтобы показать наличие какого-то изъяна в некоторых скородожских жителях. Сначала вроде бы дается положительное описание, но потом в него вдруг вклинивается какое-то противоположное по смыслу слово, как бы перечеркивающее жирной чертой всю нарисованную красивую картину.

*Конопацкая была в белом нарядном платье. Белая шляпа с розовыми мелкими цветками, белые перчатки, белый зонтик, белые цветы у пояса — совсем как невеста. Пахло от нее дорогими, но **противными** духами. С нею сидел Жербенев в белом кителе с погонами отставного полковника.*

Как отмечает Успенский, создание иронического эффекта может происходить на композиционном уровне. Несовпадение оценочного и фразеологического плана точки зрения является одним из типичных средств его создания. Это несовпадение проявляется в том, что повествование может вестись «с фразеологической точки зрения какого-то определенного лица», но композиционная задача состоит в оценке этого лица с другой точки зрения [Успенский 1970: 138]. Такой прием присутствует, например, в следующем отрывке:

*Оно омрачалось только все учащавшимися с течением времени приступами странной слабости Танкреда и его непонятного равнодушия к ласкам молодой жены. **Милые женищины, как сладостны ваши ласки! как широк и разнообразен круг ваших очаровательных слабостей и несовершенств! От одной к другой бежал бы неутомимо и к прежним подругам не забывал бы вернуться, — но так мало, так мало у человека сил! Сорок поколений предков, необузданно ласкавших жен, любовниц, пленниц, рабынь, служанок и случайных очаровательниц, как мало, как мало вы оставили сил вашему наследнику!***

Перед нами как будто несобственно-прямая речь принца Танкреда, в которой представлена его позиция и его фразеологическая точка зрения и которую можно понять в прямом смысле. Но это впечатление обманчиво. За словами Танкреда стоит авторская оценка, в которой нет жалости или сочувствия к герою. На стыке несоответствия фразеологии и авторской оценки рождается иронический эффект.

Ирония и Лирика в «Творимой легенде» контрастируют друг с другом. Язвительные, злоязычные описания действительности оттеняют возвышенные картины мира идеального. И наоборот: несовершенства окружающего мира проступают еще более ярко на фоне поэтичных моментов. Глинкина отмечает: «В итоге взаимодействие 2-х векторов – **субъективно-возвышенного, лирического** и **объективно-критического, иронического** – рождает в природе второй части романа необычный жанровый эффект: с одной стороны, разворачивающейся на наших глазах кровавой античной трагедии, а с другой – дешевого фарса с подлогами и провокациями» [Глинкина 2003: 60].

Иногда Ирония и Лирика смешиваются друг с другом, а иногда сменяются более резко, на стыке двух глав. Так, например, одна из глав заканчивается описанием последствий обыска в доме Светиловичей – выпитого пива и потерянной кем-то шапки:

О выпитом пиве писали и говорили меньше. Это почему-то казалось не столь обидным. Ставя, по нашей общей привычке, существо выше формы, находили, что похищение шапки заслуживает больше протеста, ибо без шапки обойтись труднее, чем без пива.

А следующая (двадцать четвертая) глава начинается с лирического одиночества Триродова и воспоминаний об умершей жене.

Один, как прежде! Вспоминал, милые вызывал в памяти черты.

Альбом, – портрет за портретом, – нагая, прекрасная, зовущая к любви, к страстным наслаждениям. Эта ли белая грудь, задыхаясь, замрет? Эти ли ясные очи померкнут?

Интересно, что после своего появления «Творимая легенда» получила много негативных отзывов. Ее часто сравнивали с «Мелким бесом», отмечая, что она во многом проигрывает ему. При этом критики не увидели, что за «невнятной и несовершенной» формы стоит на самом деле эмоциональная полифоничность произведения. Если «Мелкий бес» эмоционально почти однороден и насквозь пропитан ироническим тоном, то «Творимая легенда» как бы распадается на две части – милое сердцу автора, Лирическое, и Ироническое, презируемое автором и всячески им высмеиваемое. Эти тональности, особенно после первой главы, резко сменяют друг друга, что оказывает влияние на выбор языковых средств. Но Сологуб не случайно вводит в роман философскую концепцию Лирики и Иронии. В свете этой концепции становится понятной необычность тона повествования и порой резкая смена одного другим. Это закономерное чередование авторских тональностей, распределенных по тексту в зависимости от содержания. Не во всем ироническое Сологуба совпадает с ироническим в языке, так же, как и лирическое. Но определенное соотношение, как мы увидели, в этом все-таки есть.

3.4. Типы повествования в «Творимой легенде». От авторской субъективности к субъективности персонажей

Перераспределение типов повествования между автором и действующими лицами – один из процессов, который повлиял на развития языка прозы. Кроме прямой и косвенной речи появляется несобственно-прямая, несобственно-авторская речь и различные осложненные формы этих типов речи.

Как отмечает Кожевникова, в течение XIX века происходит постепенное вытеснение авторского субъективного начала и развитие повествования, которое передает точку зрения персонажей [Кожевникова 1994: 75]. В начале XX века авторское субъективное повествование вновь становится активным [Кожевникова 1994: 76]. Авторское начало, по мнению Кожевниковой, формируют следующие средства: лирические отступления, прямые характеристики персонажей,

риторические вопросы и восклицания, сентенции [Кожевникова 1994: 78]. Можно согласиться с тем, что авторский субъективизм возвращается в литературу, но уже в другом виде. Он уже редко выражается прямо и не доминирует в произведении. Скорее, он существует наравне с планом персонажей, а порой и переплетается с ним, потому что, с другой стороны, и сама Кожевникова, и Падучева [Падучева 1996: 215] наблюдают смещение в сторону субъектного плана персонажей.

О новом типе субъектно-объектных отношений, о выдвижении на первый план «внутреннего пространства» говорит и Е.Б. Скорospelова, описывая особенности «неклассической прозы»: «Переворот в структуре повествования дополнился колебанием между уровнями автора, повествователя и персонажей, введением различных точек зрения, стремлением пропустить действительность через несколько индивидуальных сознаний» [Скорospelова 2003: 50]. Происходит смена перспективы повествования, совмещение и наложение различных реальностей; в центр переносится восприятие ментальной жизни персонажа [Скорospelова 2003: 179-180].

Нам представляется, что соотношение авторского субъективного персонажа и повествования от лица героев довольно сложно само по себе, поэтому было бы интересно рассмотреть типы повествования в «Творимой легенде» и прийти к каким-то выводам.

Анализируя произведения Сологуба, в частности, роман «Творимая легенда», Барковская говорит об особой позиции автора: с одной стороны, это абсолютная вневходимость, с другой – присутствие в произведении, одноприродность с другими персонажами.

Действительно, типы повествования в «Творимой легенде» весьма разнообразны, они включают в себя и различные нетрадиционные типы. Начнем с повествования от первого лица, которое встречается уже в начале первой главы – «Капли крови».

1) Повествование от первого лица

По наблюдениям Падучевой, такой тип не характерен для традиционного нарратива. «Повествователь традиционного нарратива скрывает свое присутствие. Поэтому он вынужден отказаться от эгоцентрических элементов языка <...>. Прежде всего, он не имеет возможности пользоваться местоимением 1-го лица <...> – ведь в мире текста он не существует».

«Первичные эгоцентрические элементы возможны в традиционном нарративе только в “лирических отступлениях” – которые <...> являются выходом за пределы нарратива в лирику...» [Падучева 1996: 337].

Первое лицо встречается только в начале «Творимой легенды». В целом в произведении нет рассказчика, повествователь предстает как всезнающий экзегетический автор, находящийся над событиями и эксплицитно не проявляющий себя. Но именно в начале первой части мы сталкиваемся с этим авторским «я»:

***Беру** кусок жизни, грубой и бедной, и **творю** из него сладостную легенду, ибо **я – поэт**. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, – над тобою, жизнь, **я, поэт, воздвигну** творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном.*

Далее это «я» как бы продолжает присутствовать в тексте, не называясь прямо и часто растворяясь в речи персонажей. С одной стороны, оно характеризуется «вненаходимостью», с другой – присутствует в произведении наравне с другими персонажами. Об особенностях образа автора пишет Барковская: «...в самом начале романа автор провозглашает себя абсолютным демиургом легенды. <...> А затем автор вдруг отказывается от позиции демиурга, придает героям статус как бы реалистических персонажей» [Барковская 1996: 168]. Позиция вненаходимости автора-творца оказывается не абсолютной именно в связи с установкой на творимую легенду [Барковская 1996: 170].

Начало «Творимой легенды» призвано заявить о «я» повествователя, обозначить присутствие автора. И в то же время такое начало выпадает из сюжета, развитие которого начинается немного позже. Оно словно бы обрамляет произведение, маркирует одну из границ – начало. Львова как раз отмечает

делимитативную функцию начальных позиций в частях и главах [Львова 2000: 32] Она называет эту часть текста «предисловием» (что еще раз подчеркивает его внеположенность по отношению к тексту) и отмечает следующие его функции: «...оно намечает игру повествовательными перспективами и метаморфозы нарратора, является моделью структуры текста “Творимой легенды” (через параллелизм и повторы), определяет основные принципы построения образов и их связей (внутри- и междообразная оппозитивность) и задает антитетичность языковых средств» [Львова 2000: 32].

Успенский пишет, что рамки в произведении – это всегда граница перехода от внешней к внутренней точке зрения или наоборот [Успенский 1970: 270]. Действительно, в первых предложениях читатель находится на внешней позиции по отношению к миру произведения, и только в следующих предложениях оказывается внутри него. Появление «я» в произведении Успенский сравнивает «с традиционными зачинами и концовками в фольклоре, в которых неожиданно появляется первое лицо, которое обыкновенно бывает как-то привязано к действию, хотя и условно» [Успенский 1970: 189]. Еще одно интересное сравнение – «с автопортретом художника на периферии картины» [Успенский 1970: 191]. Все это, вместе с переходом от внешней точки зрения ко внутренней, и наоборот, служит для обозначения границ начала или конца.

После вступительных фраз, которым присущ внепространственный и вневременной план вместе с разомкнутостью в бесконечность (что подчеркивается формами настоящего и будущего времени: *беру, творю, воздвигну*) пространство и время сужаются до конкретной точки – берега реки летним днем. Повествователь постепенно становится на синхронную с персонажами позицию, глаголы употребляются в прошедшем нарративном (*Было лето, стоял светлый, знойный полдень, и на реку Скородень падали тяжелые взоры пламенного Змия. Вода, свет и лето сияли и радовались, сияли солнцем и простором, радовались одному ветру, веющему из страны далекой, многим птицам и двум обнаженным девам*).

Смена настоящего на прошедшее нарративное тоже маркирует границы композиционной рамки и основного повествования. Таким образом, можно сделать вывод, что повествование от первого лица, которое встречается в «Творимой легенде», кроме функций, отмеченных Львовой, выполняет функцию композиционной рамки.

Следующий тип повествования – прямая речь и ее разновидности.

2) Прямая речь

Под прямой речью мы будем понимать речь персонажей, графически оформленную в форме прямой речи или диалога.

В качестве первой особенности прямой речи в «Творимой легенде» можно отметить присутствие ее нетрадиционной формы – прямой речи неодушевленных персонажей. Такая разновидность представляет большой интерес для нашего анализа. «Область распространения прямой речи расширяется благодаря тому, что она, как и повествование от первого лица, принадлежит необычному говорящему лицу. Небольшие отрезки прямой речи принадлежат животным, птицам... <...> Даром речи наделены и неодушевленные предметы. Такая речь может становиться формой внутреннего монолога. Мысли персонажа отчуждаются от него и передаются как мысли, принадлежащие предметам и явлениям окружающего мира» [Кожевникова 1994: 113-114]. Рассмотрим примеры такой речи и ее функции в тексте.

а) *Большой, красный джин разломал сосуд с Соломоновою печатью, освободился и стоял за городом, смеясь беззвучно, но противно. Дыхание его было гарью лесного пожара. Но он сентиментально кривлялся, рвал белые лепестки гигантских маргариток и хрипло **шептал** голосом, волнуящим кровь юных:*

– Любит, – не любит, – изрубит, – повесит.

б) – *Хотелось бы мне его увидеть хоть один раз, – тихо сказала Ортруда.*

Еще тише, призрачно-хрупким голосом из-за темной чащи зеленеющих у террасы миртов, сказал ей кто-то грустный и незримый:

— Ты увидишь его скоро. Он придет...

И еще что-то, но уже невнятные стали слова. Ортруда вздрогнула, оглянулась тревожно, – но никого не было на вечеряющей багряно-белой террасе, только она и Танкред.

в) – Нет, – со свирепым выражением на прекрасном, как у гневного демона, лице сказал Танкред, – надо усмирить их так, чтобы и внуки их это помнили. Знаете, я опять на днях видел ту цыганку. Она сказала мне: иди, иди, Танкред, куда задумал, – дело кровью будет прочно.

– Чье дело, Танкред? – спросил кто-то чужой, беззвучным, но внятным Танкреду голосом.

Танкред вздрогнул, оглянулся. Никого не было.

– Я стал очень нервен, – сказал он. – Этот дым из вулкана нехорошо на всех действует.

г) <...> Ясный и неподвижный был свет. Холодная веселость и злость, неподвижная, полускрытая ирония были в блеске раскаленных добела проволочек, изогнутых в стеклянных грушах.

– Да и нет – вот наш свет и ответ, – говорил их неподвижный блеск.

д) <...> Плескучий, тихий смех русалки за осокою под луною сливался с тихим, сладким смехом ночной очаровательницы, у которой пламенные очи, пылающие уста и свитое из белых огней обнаженное тело. Ее пламенное тело было подобно телу Елисаветы, и черные молнии глаз неведомой чародейки были подобны синим молниям Елисаветиных глаз. Она соблазняла и звала:

– Иди к нему, иди. У его ног упади нагая, целуй его ноги, смейся ему, пляши для него, измучь себя для его забавы, будь ему рабою, будь вещью в его руках, – и прильни, и целуй, и смотришь в его очи, и отдайся ему, отдайся ему. Иди, иди, спеши, беги. Вот он подходит, – видишь, это он вышел из леса, видишь, на траве белеют его ноги. Распахни дверь, оставь здесь одежды, беги нагая ему навстречу.

См. отрывок, где тоже встречается этот субъект речи: *Елисавета подняла письмо, зажгла свечу, прочла синий, милый листок, бумаги. Шептала ей ночная очаровательница:*

– Он уйдет. Спешу. Ты узнаешь, как сладки первые поцелуи любви. Иди к нему, беги за ним, не ищи скучных покровов.

Елисавета порывисто распахнула дверь на балкон и сбежала в сад по широким его ступеням.

Речь нетипичных субъектов вводится в данных фрагментах напрямую, без предваряющих слов «казалось», «как бы», «как будто», что придает этой речи категоричность [Кожевникова 1994: 114] Субъекты речи в данных фрагментах можно разделить на три типа:

- 1) фантастические существа, которые в силу своей антропоморфности теоретически могут говорить (*джин, «ночная очаровательница»*);
- 2) неодушевленные предметы, которые говорить не могут (*раскаленные добела проволоочки, изогнутые в стеклянных грушах*);
- 3) неопределенный субъект речи (*кто-то грустный и незримый, кто-то чужой*). Даже фантастические существа – это тоже неопределенный субъект, потому что во фрагменте а) на самом деле неясно, джин это говорит или солнце, метафорой которого является джин; а во фрагменте д) образ «ночной очаровательницы» сливается с образом смеющейся русалки.

Во фрагменте в) субъектом речи может быть цыганка, а в б) – Белый король, призрак которого бродит по замку.

Неопределенность возрастает из-за семы плохой различимости речи, присутствующей почти в каждом случае: *хрипло шептал голосом, призрачно-хрупким голосом, невнятные стали слова.*

Содержание того, о чем говорят все эти необычные субъекты, всегда звучит загадочно и пророчески, а персонажи, воспринимающие эти слова, находятся на пороге принятия каких-то решений. Поэтому мы можем предположить, что в некоторых случаях речь неодушевленных или фантастических объектов – это

продолжение речи персонажей, голос их подсознания. Так, например, в эпизоде д) слова ночной очаровательницы, встречающиеся в нескольких разных отрывках, – это невысказанные желания Елисаветы. Неслучайно подчеркивается и сходство этих персонажей: *«Ее пламенное тело было подобно телу Елисаветы, и черные молнии глаз неведомой чародейки были подобны синим молниям Елисаветиных глаз»*. Как голос подсознания героев выглядит подобная речь и в примерах б), в). Чтобы не прибегать к описанию внутреннего мира персонажей, автор выбирает такой прием «овнешнения» их мыслей и чувств, возможно, им самим еще не до конца ясных. С помощью этого внутренняя точка зрения сменяется на внешнюю. Таким образом происходит игра точками зрения, создается эффект лирической неопределенности.

Иногда подобная форма речи выражает авторскую субъективность, а не субъективность персонажей (см. пример а) и г). В примере а) никто из гуляющих в парке не видит и не слышит того, что доступно всеведущему повествователю. Герои здесь ограничены в знании, в отличие от автора. Все продолжают спокойно гулять: *«Люди не видели его, смотрели на небо и говорили:*

– Как прекрасно! Я очень люблю природу! А вы любите природу?»

А между тем слова джина предрекают появление отряда казаков, которые вскоре будут избивать гуляющих в парке. Автор создает ощущение тревоги, не прибегая к модусу персонажей (в данном случае – гуляющих в парке). Возможно, это связано с тем, что гуляющие – это персонажи-«статисты», к тому же носители «профанного», непосвященного сознания, масса и толпа, к которой автор относится негативно. И такая речь – способ выражения его авторской оценки. Сологуб подчеркивает слепое неведение толпы, сливающейся в одно лицо: «люди смотрели», «говорили». При этом читатель оказывается посвящен в то, что знает повествователь.

В примере г) фраза *«Да и нет – вот наш свет и ответ»* – это выражение авторской философии зыбкости, переменчивости, двойственности жизни, ее балансирования на грани реальности и ирреальности; выражение идеи антиномичности бытия; элемент авторской игры с персонажами и с читателем.

Это и неопределенные ощущения отрицательного персонажа Острова, которого Триродов, не желая того, ведет по своему дому. Остров воспринимает этот дом как полный загадок и опасностей. Все предметы вокруг как бы демонстрируют отношение хозяина к незваному гостю и отношение автора к этому персонажу и подобным ему.

Приведем еще несколько примеров подобной речи:

<...> Было слышно, что и Елена проснулась.

Так возник новый день, буйный и радостный. А ночные видения?

О, мы умирающие, тонущие в предутреннем тумане! Хриплым шепотом говорящие наше последнее, наше страшное:

– ***Прощай!*** (субъектом речи выступают ночные видения. Это субъект, которому речь обычно принадлежать не может. Здесь представлена не только прямая, но и несобственно-прямая речь ночных видений: «*О мы, умирающие, тонущие в предутреннем тумане! Хриплым шепотом говорящие наше последнее, наше страшное <...>»*)

Опять мечты его стали радостными, и яркими, и торжествующими над пространствами и временами.

И точно кто близкий сказал ему:

– ***Во что бы то ни стало!*** (неопределенный субъект, выражающий модус персонажа).

<...> Воспоминания о ночном убийстве опять горько томили Астольфа.

Чей-то докучный голос, скучный и однозвучный, шептал за его спиной:

— ***Зачем же ты убил бедную Маргариту? Ортруда тебя разлюбила.***

Чьи-то легкие шаги чудились Астольфу, — он оборачивался, но никого не было (неопределенный субъект речи, выражающий модус персонажа).

Свет луны был сладкий и загадочный. Она улыбалась неживым ликом и говорила, такая спокойная:

– *Что было, будет вновь. Что было, будет не однажды* (неодушевленный объект природы как источник речи, выражение авторской модальности, игра с читателем).

Речь неодушевленных субъектов представлена не только в форме прямой речи. Как уже отмечалось выше, в тексте присутствует несобственно-прямая речь неодушевленных субъектов. Кроме того, можно также встретить косвенную:

<...> Порою просыпалась в ней опять благоразумная осторожность конституционной государыни и шептала ей, что рискованные предприятия, к которым так настойчиво склонял ее Танкред, могут привести небольшое и несильное государство Островов к чувствительным поражениям и потерям, к внутренней смуте и даже к совершенной гибели. (В данном отрывке речь нетипичного субъекта служит для выражения модуса королевы Ортруды, для представления ее мыслей. Это можно рассматривать и как метафору: мысли героини скрыто сравниваются с голосом осторожности).

Использование прямой речи неодушевленных субъектов дает возможность выразить субъективность персонажей, перенести ее из области их сознания во внешний мир. Реже такой тип речи становится средством выражения авторской субъективности: высказывания субъектов производятся в генеритивном регистре, в них мы видим обобщенные мысли, философские суждения. Кроме этого, речь неодушевленных субъектов создает модусную неопределенность, лиризует повествование и вносит элементы авторской игры с читателем.

Другая особенность использования прямой речи в «Творимой легенде» заключается в том, что речь некоторых персонажей – это выражение точки зрения автора. Такой особенностью характеризуется по большей части речь главных героев – Триродова, Елисаветы, Ортруды. Их речь часто эмоционально приподнята, в ней используется генеритивный регистр. Именно эти герои часто вступают в полемику с другими персонажами, и в этой полемике раскрывается авторская позиция.

Так, например, в разговоре с другими революционерами, высказывающими мысли об убийстве, Елисавета выступает против насилия. В ее словах можно усмотреть выражение точки зрения самого автора.

– И Кербах с ним, тоже патриот, – сказал Кирилл.

– Самый вредный человек в нашем городе – Жербенев. Вот гадина опасная, – презрительно сказал Щемилов.

– Я его убью, – пылко сказал Кирилл.

Елисавета сказала:

– Чтобы убить человека, надо верить, что один человек существенно лучше или хуже другого, отличается от него не случайно, не социально, а мистически. То есть убийство утверждает неравенство.

Георгию Триродову принадлежит множество пространных высказываний на тему творчества, философии, социального устройства, взаимоотношений. В следующем фрагменте герои рассуждают об искусстве, и мысли Триродова («Но живу я, только пока делаю все моим») перекликаются с позицией Сологуба, заявленной в рамочном вступлении.

– Вечные темы, всегда одно и то же, – говорила Елисавета, – разве не они составляют содержание великого искусства?

– Мы никогда не начинаем, – сказал Триродов. – Мы являемся в мир с готовым наследием. Мы – вечные продолжатели. Потому мы не свободны. Мы видим мир чужими глазами, глазами мертвых. Но живу я, только пока делаю все моим.

В следующем высказывании Триродова находит отражение философия солипсизма, которую проповедовал Сологуб:

– Иногда я чувствую, что люди мешают мне, – говорил Триродов. – Докучают и они сами, и дела их, маленькие, обычные. И что они мне? Одно есть несомненное – только Я. Тяжелое бремя быть с людьми. Они дают мне так мало и за это выпивают всю мою душу, жадные, злые. Как часто уходил я из их общества измученный, униженный, растоптанный. О, какой мне праздник – одиночество, сладкое одиночество! Хотя бы вдвоем.

Также выражением авторской позиции являются взгляды Триродова на любовь. Здесь же мы видим и концепцию лирики и иронии, проходящую через всю «Творимую легенду» и не раз выраженную до этого Ф. Сологубом в его публицистических статьях:

Триродов говорил:

– Влюбленность говорит миру нет, лирическое нет, – женитьба говорит ему да, ироническое да. Быть влюбленным, стремиться, не иметь – это лирика любви, сладкая, но обманчивая. Внешним образом противоречит она миру и утаивает его роковой разлад. Быть вместе, обладать, сказать кому-то да, отдаться — вот путь, на котором жизнь обличит свои непримиримые противоречия.

Все эти сентенции героев прямо соотносятся с мыслями Сологуба, высказанными им в других произведениях и в публицистических статьях.

Таких примеров можно привести достаточно много. Если сравнить речь героев в них и речь повествователя, то они окажутся очень похожи стилистически. Речь Триродова, Елисаветы, Ортруды не обладает какими-то яркими чертами индивидуальности по сравнению с авторской. Она приближается к ней, повторяя лексические особенности (абстрактная лексика), синтаксические (инверсия, параллелизм), регистровую принадлежность (частое использование генеритивного регистра). Здесь можно привести цитату из статьи Моисеевой: «Герои “Творимой легенды” существуют как литературные маски, персонажи жанра» [Моисеева 2000: 74-75].

Обратим внимание на предложения в начале первой главы: «*В спутанной зависимости событий случайно всякое начало. <...> Прекрасны тело, молодость и веселость в человеке, – прекрасны вода, свет и лето в природе*», «*Никто не знает пределов своего господства, – но блаженны утверждающие свое обладание, свою власть!*», «*Все на свете кончается*» и т.д.

Эти предложения представляют собой высказывания автора в генеритивном регистре. Затем подобные же высказывания появляются в речи персонажей, которым симпатизирует Сологуб, особенно Елисаветы: «*В нашем мире не может*

воцариться разум, не может быть устранено все неясное», «...в этом бешено-ярком мире мы даже не знаем, нет ли в двух шагах от нас кого-нибудь, кто за нами подсматривает».

Далее на протяжении всего произведения прямая речь персонажей перемежается с авторскими генеритивными репликами, причем переход к ним может происходить неожиданно.

В связи с этими наблюдениями речь персонажей «Творимой легенды» можно было бы разделить на несколько групп:

- 1) Речь персонажей-носителей авторской точки зрения (хотя автор может в чем-то с ними полемизировать): Георгий Триродов, Елисавета, королева Ортруда. Речь этих персонажей стилистически близка к авторской. В ней много абстрактной лексики, инвертированных конструкций, распространены высказывания в генеритивном регистре. По этому поводу Н.В. Барковская отмечает: «Автору так важно подчеркнуть сотворенность всего изображаемого мира, что его творческая установка “прорастает” в героях романа» [Барковская 1996: 169].
- 2) Речь персонажей, чья точка зрения противоположна точке зрения автора и главных героев.

Их речь более индивидуализирована, в ней появляется сниженная, просторечная лексика: *«нелегашка, пададь поганая, крамольник, девицы, поспрошали, припожаловали, тамошние, порассказать, пивали, кучивали, кочевряжится, хари, рожка, уголовищника, поганец, нонче, паршивец, идиот, болван, набалованные, бодрилка, слямзил, влопаться»* и т.д. Это грубая, вульгарная речь полная просторечных неологизмов, жаргонизмов, ругательств, диалектных слов, штампов, односложных предложений и других резких нарушений литературной нормы. Такой речью наделяются ретрограды, консерваторы, преступники в скородожском обществе: «патриоты» Жербенев, Кербах, Воронок, Дулебов, Шабалов, Ардальон Борисыч, Конопацкая, преступники Остров, Молин и их компания. Причем эти социальные группы тесно связаны между собой. Они грубы, отсталы, косны, но при этом убеждены в

своей правоте и не признают других мнений. Исследователи отмечают смену тональности при изображении повседневной жизни скородожских жителей: «Пафос изображения будничной жизни неизменно – критический. Сатира становится особенно острой, когда речь идет о черносотенцах. <...> Язвительно обрисовывает автор и рутинную систему школьного образования, доходя до гротеска...» [Барковская 1996: 163].

Ярким примером маркированной речи негативных персонажей являются следующие реплики и диалоги:

Послушник говорил:

– Кулак у Геннадия Ивановича **увесистый**. А то ремнем начнет **лупцевать**, – снимет с себя пояс ременный да пряжкой и **зажаривает**. А то ногою **двинет**. А побольше вина – розгами секут.

Высокий кудрявый мальчик, показывая на своего товарища, сказал:

– На днях вот ему Геннадий Иванович **пряжкой** руку до крови **рассек**. Как **саданул** со всего размаху!

Анисья говорила:

— Вот **ужо** про твоего Мардария все Якову Сергеичу скажу.

Раиса вскрикивала:

— Глаза **выжгу**!

Анисья посмеивалась и отвечала:

— **Еще кто кому раньше!**

В этих отрывках мы видим характерную лексику (просторечия, жаргонизмы, слова с ярко выраженной экспрессивной окраской): **увесистый**, **лупцевать**, **зажаривает**, **двинет**, **саданул**, **ужо**.

Синтаксические конструкции тоже экспрессивны: *Как **саданул** со всего размаху! Глаза **выжгу**! Еще кто кому раньше!* Будущее время используется в значении настоящего узуального: *А то ремнем **начнет лупцевать**, – **снимет** с себя пояс ременный да пряжкой и **зажаривает**. А то ногою **двинет**.*

Предложения короткие, приближающиеся к разговорной речи (бессоюзие внутри предложений, имплицитность причинно-следственных связей, союз «а» в текстовой функции, частица «вот» в коммуникативной функции, неполнота предложений: *Еще кто кому раньше!* (саданет – Е.К.) Для речи негативных персонажей почти не свойственен генеритивный регистр, в основном это информативно-описательный или информативно-повествовательный, а также диалогические разновидности регистров – волюнтивный и реактивный). В речи положительных персонажей генеритивный регистр встречается, как уже отмечалось, очень часто, что является средством авторской оценки и выражением его точки зрения.

С точки зрения модели Успенского (по которой точка зрения может проявляться в четырех планах: плане фразеологии, психологии, идеологии и оценки) [Успенский 1970: 12], можно сказать, что точка зрения автора и Триродова, Елисаветы, Ортруды совпадает в плане фразеологии (использование одинаковой лексики), идеологии (устаами героев высказываются те или иные идеи автора), оценки.

Например, в следующем фрагменте хорошо видно совпадение этих планов точки зрения:

– Да, – нерешительно сказала Елисавета. – А вот другая, та, которая от нас убежала, в ней есть что-то не прямое. Точно легкий налет лицемерия.

– Почему? – спросила Елена.

– Так, чувствуется. Слишком любезно улыбается. Слишком ласково. По всему видно, что флегматична, а старается быть очень живою. И словечки порою проскальзывают такие, преувеличенные.

Елисавета высказывает свое мнение об одной из учительниц в школе Триродова. Вместе с тем оно является и позицией автора, его резким неприятием любой неискренности и фальши, показной заинтересованности.

Наравне с оформленной прямой речью встречается необозначенная прямая речь:

Отказаться от королевского приглашения было неловко. Притом, – решил ершистый старичок, – королева Ортруда – прежде всего очаровательно-любезная дама; завтрак же в королевском дворце ни к чему не обязывает. Да и расходы на королевский стол оплачиваются государством, стало быть, принять участие в королевской трапезе не вредно и республиканцу.

Чаще всего так оформляется речь каких-то второстепенных персонажей, к которым Сологуб относиться иронично, или обобщенная речь безликой массы. Этим самым они как бы редуцируются, лишаются выделенного места. Особенно показательны случаи, когда такая речь дается через восприятие главных персонажей, например:

<...> С тоскливою боязнью сказала она:

– Я боюсь, что вчерашняя буря...

Остановилась. Ждала, что скажет гофмаршал. Но разговор скоро успокоил ее. Нет, в дворцовых садах вчерашняя буря не произвела никаких опустошений. Только в коридорах кое-где выбиты стекла.

Гофмаршал, опустившись в указанное ему королевою Ортрудою кресло, начал говорить о цели своего прихода.

Здесь в несобственно-прямой речи королевы Ортруды отражается прямая речь гофмаршала. Его ответ дается через ее восприятие, поэтому он не оформлен в виду прямой или косвенной речи. Это неоформленная прямая речь даже приближается к цитации. Таким образом, мы имеем здесь дело с субъектным планом Ортруды. При этом мы можем восстановить ход всего диалога. По ответам гофмаршала становится понятно, какие вопросы задает ему Ортруда.

В следующем фрагменте косвенная речь тоже переходит в неоформленную прямую речь на грани с цитацией.

Губернатор рассказал королеве Ортруде, что жители города и острова в большом беспокойстве. Страх вулкана действует на людей очень дурно и развивает в них самые низкие наклонности и страсти. На острове участились случаи воровства и разбоев, бесстыдных дел и убийств. Тюрьмы переполнены, суд завален делами.

Подали экипажи. Королевы Ортруда и Клара в открытой коляске проехали в город.

Таким образом, степень близости речи автора и персонажей становится маркером авторского отношения к ним. Б.О. Корман отмечает иерархию, градацию степеней близости сознания автора и героев: «Субъект (носитель) сознания тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем. По мере того, как субъект сознания становится и объектом сознания, он отдаляется от автора, то есть в чем большей степени субъект сознания становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он выражает авторскую позицию» [Корман 1992: 174]. Но у Сологуба интересно то, что герои, даже выражая его позицию, не растворяются в тексте, а обладают своей индивидуальностью. Возможно, это связано с тем, что автор все-таки допускает полемику с этими персонажами по некоторым вопросам, и с тем, что субъектный план персонажей так же очень развит, только это проявляется в другой форме речи – в несобственно-прямой, к анализу которой мы приступим немного позже.

Чем более абстрактна и обобщена речь персонажа в «Творимой легенде», чем более она монологична, тем ближе его позиция к точке зрения автора, и наоборот. Из-за этого в «Творимой легенде» присутствует стилевая разнородность, что также отмечалось многими исследователями. Интересно, что Н.А. Кожевникова тоже приводит такие примеры, когда разные отрывки выдержаны в разных стилистических ключах и отсылают к разным проявлениям повествователя [Кожевникова 1994: 244].

Далее мы еще коснемся авторской речи и ее разновидностей, а теперь перейдем к несобственно-прямой речи.

3) Несобственно-прямая речь

Н.А. Кожевникова в книге «Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв.» говорит об уменьшении роли прямой речи и возрастании роли несобственно-прямой [Кожевникова 1994: 133] Это связано не только с развитием психологизма, но и с вытеснением из повествования прямых форм выражения

авторского начала в литературе XIX в. Несобственно-прямая речь, будучи стилистически более свободной, давала больше возможностей в том плане, что в ней могло совмещаться выражение точки зрения автора с точкой зрения персонажа, компенсируя отсутствие прямых форм выражения авторского отношения» [Кожевникова 1994: 161]. НПР вытесняет прямую речь из внутренних монологов; отходит на второй план и косвенная речь. «Постепенно типовым устойчивым построением становится сочетание неразвернутой косвенной речи с несобственно-прямой» [Кожевникова 1994: 181-182].

К ярким лингвистическим особенностям несобственно-прямой речи можно отнести: «анафоры, параллельные конструкции, риторические вопросы, восклицания» [Кожевникова 1994: 134].

Несобственно-прямая речь может быть нейтральной, а может быть стилистически окрашенной. Это зависит от персонажа. «В классической литературе несобственно-прямая речь, как правило, передает речь персонажей, владеющих литературным языком, и в значительной мере свободна от характерологических средств, которые в основном остаются уделом второстепенных персонажей» [Кожевникова 1994: 159].

Но в крайних своих проявлениях НПР тяготеет к двум противоположным полюсам: с одной стороны, к сложным построениям, с другой – к разговорной речи.

После работ Н.А. Кожевниковой теория НПР получила развитие в работах Е.С. Падучевой («Семантика нарратива»). Только в ее терминологии несобственно-прямая речь – это свободный косвенный дискурс (СКД). Падучева пишет, что в СКД «возникает особая фигура <...> – 3-ье лицо, которое обладает всеми правами первого» [Падучева 1996: 337]. Но при этом СКД порой бывает трудного отделить от других типов повествования, потому что, как замечает Падучева, он «практически невозможен в чистом виде» [Падучева 1996: 347]. Иногда невозможность такого разделения становится приемом, в результате которого возникает полифония, столкновение точек зрения [Падучева 1996: 352]. Точки зрения автора и героя могут намеренно расходиться, что порождает иронию

[Падучева 1996: 351]. Таким образом, СКД может выражать иронию, эмпатию и полифонию [Падучева 1996: 347].

Несобственно-прямая речь в «Творимой легенде» является в основном атрибутом главных героев, как и пространная прямая речь, монологи. С ее помощью особенно часто передаются мысли Елисаветы, Триродова, королевы Ортруды. В следующем фрагменте, например, мы встречаемся с размышлениями Елисаветы:

<...> Тишина разлилась по земле, по воде, обняла каждое дерево, каждый куст, каждую в поле былинку.

*Успокоенное настроение овладело Елисаветой. Ей стало так **странно**, что спорили и стояли друг против друга, как враги. **Отчего не любить? не отдаваться? не покоряться чужим желаниям? его желаниям? моим желаниям? Зачем шум споров и яркие слова о борьбе, об интересах? Яркие слова, но такие далекие.***

*Все в доме, казалось, были утомлены – **знюем? спором? тайною грустью, клонящую ко сну? к успокоению?** Сестры ушли спать несколько раньше обычного.*

От элемента пейзажа в первом предложении, данного в восприятии Елисаветы (перцептивный аудиальный модус – «тишина разлилась»), автор переходит к несобственно-прямой речи героини. НПР передается с помощью риторических вопросов, оценочной лексики. Присутствует слово-маркер точки зрения персонажей – «казалось». Несколько неопределенна принадлежность отрывка: «**знюем? спором? Тайною грустью, клонящую ко сну? К успокоению?**». То ли это модус Елисаветы, то ли автора. В пользу авторской речи говорит последнее предложение фрагмента, в котором точка зрения резко перемещается вовне, и читатель имеет дело с информативно-повествовательным регистром: «*Сестры ушли спать несколько раньше обычного*». Возможно, такая неопределенность служит для смягчения перехода от точки зрения персонажа к точке зрения автора.

Обратим внимание на глаголы в таких фрагментах. Здесь перед нами – имперфективы (*спорили, стояли, были утомлены*). И только там, где точка зрения явно переходит к автору и становится внешней, глаголы возвращаются в форму аористива (или традиционного прошедшего нарративного времени). Примечательно, что эти предложения односоставные, в них отсутствует подлежащее, что подчеркивает точку зрения, идущую изнутри, в которой дистанция между читателем и персонажами максимально сокращена. Поэтому и отпадает необходимость в подлежащем (можно сравнить предложения несобственно-прямой речи с предложениями авторской речи, и там мы увидим позицию подлежащего замещенной). А если подлежащее и присутствует, то на первый план все равно выходит глагол.

Риторические восклицания также используются Сологубом для передачи несобственно-прямой речи:

Елисавета проснулась, – совсем проснулась. Больно и радостно бьется сердце, – да это же – только сон! Только сон! И в сердце ее сияет ликующая радость...

Во многих примерах присутствует неопределенность: трудно сразу сказать, чей голос мы слышим: автора или персонажей. Возможно, что это не случайное совпадение голосов. Оно подчеркивает совпадение точек зрения. И таким образом подтверждается мысль Барковской о вненаходимости автора и в то же время его постоянном незримом присутствии в тексте. Так, в следующем примере трудно сразу сказать, кому принадлежит выделенное предложение в генеритивном регистре. Оно контрастирует с информативно-описательным регистром в предыдущем предложении, но служит как бы пояснением, почему Елисавета так одевалась. В нем содержится оценочная лексика: *скучна, ограниченность*. Эту оценку можно приписать как автору, так и героине. На авторский голос здесь намекает местоимение «нашей», которое может иметь иллюкутивную направленность, подразумевая обращение к читателю и включая его в свой круг. На голос Елисаветы – условное наклонение во второй части предложения, которое выражает ее желания и надежды. Трудность атрибуции здесь связана еще

и с тем, что речь персонажей в диалогах и монологах стилистически часто идентична речи автора, о чем уже говорилось. Можно сказать, что несобственно-прямая здесь тоже несет на себе отпечаток авторского модуса.

Елисавета оделась мальчиком. Она любила это делать и часто одевалась так. Скучна однолинейность нашей жизни, – хоть переодеванием обмануть бы ограниченность нашей природы!

Елисавета надела белую матроску с синим воротником, синие короткие панталоны, выше колен обнажившие ее прекрасные, стройные, загорелые ноги, надела шапочку, взяла удочку, пошла на реку.

В следующем отрывке НПР тоже характеризуется неопределенностью атрибуции. Если первые предложения еще можно приписать персонажам (*Точно сон. Да и то, явь или сон?*), то в следующих предложениях уже просвечивает голос автора.

Предложение «Сладкий сон, горький ли сон, – о, жизнь, быстрым видением проносящаяся!» представляет собой риторическое восклицание в генеритивном регистре, что характерно для авторской речи в «Творимой легенде». Но в последнем выражении происходит слишком резкий переход к явной речи автора – предложение *«Прошло три дня»* в информативно-повествовательном регистре. Причем меняется не только регистр, но и стилистический тон предложения. Наверняка автор осознавал резкость такого перехода и осуществил его намеренно, стараясь обозначить границы речи персонажей и слов автора.

<...> Странная нападала на сестер забывчивость, — понемногу забывалась обстановка, подробности тонули. Разговаривая об этом, они часто ошибались и поправляли одна другую. Точно сон был. Да и то, – явь или сон? И где границы? Сладкий сон, горький ли сон, – о, жизнь, быстрым видением проносящаяся!

Прошло три дня.

Приведем еще несколько примеров НПР разных персонажей.

НПР Петра Матова:

<...> Тихое безмолвие вечера, столь родное ему, говорило ему без слов, но внятно, что строй его души слишком тих и слаб для Елисаветы, такой сильной, прямой и простой.

В нем была маленькая дерзость, – и не было великих дерзновений. Он только верил в Христа, в Антихриста, в свою любовь, в ее равнодушие, – он только верил! Он только искал истины и не мог творить, – ни бога из небытия вызвать, ни дьявола из диалектических схем, ни побеждающей любви из случайных волнений, ни побеждающей ненависти из упрямых «нет». И он любил Елисавету! Любил давно, любовью ревнивою и бессильною.

Любил! Какая грусть! Весенняя истома, и радость утренней прохлады, – далекий звон, – слезы на глазах, – и она улыбнется, – пройдет, – милая! Какая грусть! Такое все темное в мире, – и любовь, и равнодушие.

Вдруг совсем близко Петр увидел Триродова.

В данном фрагменте мы видим сначала косвенную речь неодушевленного субъекта: «Тихое безмолвие вечера <...> говорило ему без слов, что...» В этой речи «овнешвляются» подсознательные мысли Петра. Следующее предложение в генеритивном регистре («В нем была маленькая дерзость, – и не было великих дерзновений») балансирует между НПР героя и авторской оценкой. Далее НПР выражается риторическими восклицаниями. Кроме того, разрушаются синтаксические связи, синтагматические связи сдвигаются в сторону парадигматических: назывные предложения (*весенняя истома, радость утренней прохлады, слезы на глазах, далекий звон; Какая грусть!*), анафоры (*любил*), параллелизм конструкций, разнообразные повторы. В момент наивысшей взволнованности героя картинки начинают соединяться по принципу монтажа, что подчеркивается особой пунктуацией – тире, там, где оно орфографически не оправдано (между однородными членами предложения, между частями сложносочиненного предложения). Это тире как бы еще сильнее отделяет каждую картинку от остальных, подчеркивает ассоциативность связи этих образов. Ослабленность синтагматических связей проявляется и в дистанцировании

обособленного определения от определяемого слова (эмфаза «и она улыбнется, — пройдет, — милая!»).

НПР Триродова:

Триродов понял, что он полюбил Елисавету. Он знал это чувство – сладкую и мучительную влюбленность. Опять оно пришло и снова расцветило ярко весь мир. А на что он, этот мир, широкий и вечно недоступный, полный воспоминаниями о пережитом, — о пережитых? Но полюбить ее, полюбить Елисавету, – это и значит – полюбить и принять мир, весь мир.

Смущало Триродова это чувство. К недоумениям прошлого, еще не сбытого с плеч, – и настоящего, начатого по странному наитию и еще не взвешенного, – присоединялось недоумение будущего, новой и неожиданной связи.

И самая любовь – не средство ли осуществлять мечты?

Вначале Триродов хотел задавить в себе эту новую влюбленность и забыть Елисавету. Он пытался удалиться от Рамеевых, не бывать у них, – но с каждым днем все более влюблялся.

Встречаются и необычные формы НПР, например, собирательного субъекта речи, толпы. Причем стилистически они отличаются от НПР персонажей, которым симпатизирует автор, в них нет возвышенного тона, они имитируют разговорную речь (оксюморонная конструкция «немножко слишком скоро», восклицание «ну что ж!», однородные члены с выделительной частицей «так»). Эта речь полемична, в ней сталкиваются разные точки зрения: о преждевременности брака, и тут же – уступительное «ну что ж!», допускающее такую возможность. Границы НПР здесь очень четко маркированы, речь легко вычленяется из текста:

Высокие и знатные гости смотрели издали на беседу влюбленных, несколько более долгую, чем следовало бы. Ни для кого не было в этом ничего неожиданного. Это была приличная, одобренная, предначертанная любовь. Немножко слишком скоро, – ну что ж! Королева Ортруда так еще молода,

так наивна, принц Танкред так очарователен. Судьба молодых людей была окончательно решена в эти дни.

Еще один пример, в котором выражена НПП обеих сестер сразу – Елисаветы и Елены:

<...> Но еще долго сестры кружились нагие, и входили в воду, и лежали на траве в тени. Приятно было чувствовать красоту, гибкость и ловкость своих тел в этом окружении тел нагих, сильных и стройных.

Можно сказать, что у Сологуба довольно часто фрагменты нейтрального повествования объединяются с несобственно-прямой речью, переходя к осложненным формам таковой.

Развитие форм повествования привело к появлению **осложненных форм несобственно-прямой речи**. Как отмечает Кожевникова, «осложненная несобственно-прямая речь – одна из устойчивых черт современной прозы» [Кожевникова 1994: 146].

К таким формам Кожевникова относит, например, диалогизацию внутренней речи, в том числе **цитирование и самоцитирование**. Внутренняя речь представляет собой диалог персонажа с самим собой либо диалог с отсутствующим собеседником [Кожевникова 1994: 135].

Возможны такие случаи, когда во внутренней речи одного персонажа отражаются реплики другого. «Цитирование и самоцитирование размыкают внутреннюю речь, и таким образом устанавливается связь между разными сценами» [Кожевникова 1994: 148].

Приведем интересный пример осложненной несобственно-прямой речи:

<...> Оно омрачалось только все учащавшимися с течением времени приступами странной слабости Танкреда и его непонятного равнодушия к ласкам молодой жены.

Милые женичины, как сладостны ваши ласки! как широк и разнообразен круг ваших очаровательных слабостей и несовершенств! От одной к другой бежал бы неумоимо и к прежним подругам не забывал бы вернуться, – но так мало, так мало у человека сил! Сорок поколений предков, необузданно

ласкавших жен, любовниц, пленниц, рабынь, служанок и случайных очаровательниц, как мало, как мало вы оставили сил вашему наследнику!

В данном фрагменте мы видим несобственно-прямую речь, которая приближается к цитации. По форме это НПР принца Танкреда, но по функции (ирония) – это цитация.

4) Несобственно-авторское повествование

Еще одна разновидность форм повествования – несобственно-авторское повествование, которое представляет собой речь автора с вкраплениями чужого слова. Если раньше обновление форм художественной речи связывалось с развитием сказа, то теперь оно связывается с развитием несобственно-авторского повествования [Кожевникова 1994: 207]. В несобственно-авторском повествовании «чужое слово в большей или меньшей степени оторвано от ситуации речи» [Кожевникова 1994: 206]. Этот тип повествования долгое время существовал «...в виде отдельных вкраплений, передававших точку зрения второстепенных персонажей. В современной прозе несобственно-авторское повествование приобретает самостоятельность и превращается в устойчивое средство передачи точек зрения центральных персонажей – вне зависимости от их социального облика и характера речи» [Кожевникова 1994: 245].

Цитирование речи персонажа в речи повествователя – самая ранняя и самая простая форма несобственно-авторского повествования. При этом «слово связывает не только прямую речь и повествование, но и субъектные планы разных персонажей» [Кожевникова 1994: 207]. Кожевникова в «Типах повествования» описывает и такие случаи: «Слово героя стремится приобрести самостоятельность и распространиться на более или менее распространенный отрезок текста, замещая авторское слово» [Кожевникова 1994: 207].

Главное отличие несобственно-авторского повествования от НПР в том, что в целом высказывания, в которые делаются вкрапления, исходят от лица повествователя, а не от лица персонажа. Еще одно отличие – возникновение двухголосия при цитировании [Падучева 1996: 360]. «Цитата осознается только

там, где голос персонажа накладывается на уже проявившего себя повествователя» [Падучева 1996: 361].

Рассмотрим эпизод, когда Триродов приезжает на службу в церковь и заходит в церковную лавку.

В одной из этих лавок были крестики очень разные по величине, виду и материалу, – золотые, серебряные и только позолоченные и посеребренные, – из дерева пальмовые, кипарисовые и липовые, – из уральских цветных камней, яшмы, малахита, кварца, горного хрусталя, топаза и аметиста, – с цепочками и без цепочек; иконы и иконки, писанные на дереве монастырскими иконописцами, в ризах и без риз, и резные из черного блестящего дерева, привезенные из Иерусалима; медальоны с образками; библии, евангелия, псалтири, часословы, молитвословы, жития святых, история обители сей и ее олеографические виды, с разных мест снятые; открытки с видами обители; книжки религиозного и наставительного характера; свечи восковые разных величин, желтые и посветлее, простые и обвитые фольгой; ладан в кусках и в зернах; масло лампадное галлипольское простое для возжигания в лампадах и оно же освященное от мощей, для врачевания недугов, в малых запечатанных сургучом стеклянных сосудах; лампы разных величин, на цепочках и на медных подставочках, что привинчиваются под киоту; картинки на темы из библейской и церковной истории, лубочные и цинкографические; четки из дерева разных цветов из цветных камней, из стекла и из бус; пояски плетеные и вязаные; посохи священнические и много иных подобных предметов.

В нем очень подробно перечисляются предметы, продающиеся там. Однородные члены предложения, существительные и прилагательные, довольно плотным рядом нанизываются друг на друга. Читатель как будто бы имеет дело со «списком». Такое перечисление напоминает выкрики торговцев, рекламирующих свой товар, или список инвентаря, что позволяет предположить, что здесь мы также имеем дело с разновидностью цитации. То есть очевидно, что это не авторская речь, а пародия на речь торговцев, что создает иронический эффект и служит проявлением точки зрения Триродова – пространственной (скольжение

взглядом по этим предметам) и идеологической (отношение к церкви). Через точку зрения персонажа проявляется авторская точка зрения, его негативная оценка религии, утратившей свою истинную духовность и превратившейся в культ. Синтаксическая структура данного предложения, подчеркнутый синтагматический синтаксис как будто бы имитирует физическую загроможденность церковной лавки, ощущение удушающей тесноты. Кроме синтагматичности, синтаксис обладает здесь такой характеристикой, как «выработанность». «Выработанный» синтаксис часто проявляет себя как стилизация под иные функциональные разновидности языка» [Сидорова, Липгарт 2018: 67]. Такой синтаксис демонстрирует «спланированность высказывания и его организацию в соответствии с подчеркнуто выраженными конструктивными принципами, отражающими художественную интенцию автора» [Сидорова, Липгарт 2018: 66]. Перечисление однородных членов в анализируемом предложении более характерно для официально-делового или научного стиля, потому что в нем есть стремление к точности и конкретизации, даже излишней, нарочитой; терминообразность и инвертированность (прилагательные в постпозиции к существительным, как в названиях растений или животных – *масло лампадное галлипольское простое*), указание характеристик и функций предметов: *для возжигания в лампадах, для врачевания недугов*; обособленные определения, согласованные и несогласованные; придаточное с союзным словом «что» в функции союзного слова «который» (особая конструкция «*..на медных подставочках, что привинчиваются под киоту...*») и т.д. Происходит стилизация под эти виды стилей.

Рассматривая этот же фрагмент, Львова вспоминает подобные описания вещей у Гоголя. Они построены по принципу градации и выражают сатирическое отношение автора: «...нарастание эмоционального настроения идет обратно пропорционально масштабности вещных феноменов, значительности описываемого предмета. Вещь в монастыре предстает как единственный инструмент мироустройства, пустоты души и духа заполняются вещами» [Львова 2000: 119].

Обратимся еще к нескольким примерам использования чужой речи в авторской:

*Правительственные войска сосредоточились наконец вблизи главного республиканского лагеря. Солдатам было разъяснено, что **перед ними коварный внутренний враг, который дерзко посягает на целостность государства и желает заменить законную власть властью незаконного произвола. Этот враг убивает верных слуг правительства. Он припас ружья и пушки против верных, храбрых солдат. Из-за этого внутреннего врага солдатам приходится нести труды и подвергаться опасностям военного положения.***

Эти внушения озлобляли против инсургентов значительную часть солдатской молодежи.

В данном фрагменте цитация совмещена с косвенной речью, которая вводится с помощью односоставного безличного предложения: «Солдатам было разъяснено...». Эта безличная форма с самого начала создает ощущение отчужденности, которое далее усиливается. Возросшая концентрация оценочной лексики, доходящей порой до клише, подчеркивает наличие чужого голоса, звучащего здесь: *коварный враг, дерзко посягает, незаконный произвол, верные слуги, храбрые солдаты, приходится нести труды, подвергаться опасностям.* «Было разъяснено», «внушения» подключают еще один голос, голос автора, и в результате возникает столкновение разных точек зрения. Разъяснения о «враге» – это работа Танкреда и его лагеря, в то время как читатель, видя происходящее вместе с автором изнутри, понимает, что это вовсе не враг. Таким образом Сологуб иронично показывает нечестные способы управления народом.

В следующем отрывке цитация тоже вводится через косвенную речь:

*<...> В декрете выражалась уверенность королевы Ортруды в том, что ученые и знаменитые члены комиссии оправдают ожидания страны и доверие королевы **быстрым и внимательным исполнением порученного им столь важного, ответственного дела.***

<...> Казалось невозможным, чтобы такое блестящее собрание людей науки не оказало действительной помощи и защиты бедным, простым людям.

Цитируются слова Ортруды из декрета, но из-за преувеличенности положительной оценки (*быстрым, внимательным, важного, ответственного*) и в контексте всей главы, в которой сатирически описывается отправление группы ученых на Драгонеру, чтобы потушить вулкан, отрывок воспринимается пародийно. Двухголосие отрывка подчеркивает бессмысленность мероприятия, самообман, которым является вера в то, что ученые спасут жителей острова.

Цитация в следующем отрывке, представляющая собой стилистически выбивающуюся из авторской речи вставку, является выражением иронии, направленной против церкви. Это слова, которые могли бы звучать во время службы. Упоминание далее сборщиков и звона монет усиливает цитатный характер фразы, потому что создается резкий, пародийный контраст с ее возвышенной формой и содержанием.

Под конец обедни потянулся ряд гладких монахов, генералов, купец – церковный староста и две дамы, нарядные, в черном и кислые, все с кружками и с тарелками для сбора пожертвований. В алтаре в это время совершалось святейшее Таинство, – наитием движущего миры Духа отдельные частицы холодного вещества приобщались Единой Вселенской Жизни и претворялись в истинное Тело и в истинную Кровь, предлагаемые верным и верующим. А в толпе пробирались сборщики и мешали молиться. И звенели монеты, падая одна на другую.

В следующем примере цитация тоже дана в косвенной речи. То, что это цитирование речи другого персонажа (в данном случае епископа Пелагия), становится понятно по стилистической и эмоциональной окрашенности высказывания: *«чаша его долготерпения истоцилась»*. Это выражение, связанное с христианством, поэтому закономерно, что его произносит священнослужитель. В них представлена не точка зрения автора, а точка зрения отца Пелагия.

Звучание двух голосов одновременно придает высказыванию иронический оттенок.

Летом Триродов и Елисавета венчались в церкви около села Просяные Поляны. Их венчал священник Закрасин.

Он говорил не то грустно, не то радостно:

— Последнюю свадьбу венчаю.

*Ему приходилось «снять сан», — епископ Пелагий объявил ему, что **чаша его долготерпения истощилась.***

Приведем еще примеры цитации:

*Пламенная лилась речь, — **о вере, о чуде, о чаемом и неизбежном преобразении мира посредством чуда, о победе над оковами времени и над самой смертью.***

*А когда оставалась одна с Петром, смотрела на него влюбленно-испуганными глазами, вся внешне-розовая, вся трепетная ожиданием, и каждым вздохом нежной груди под легкую тканью платья, и всю жизнь знойной плоти повторяла все то же несказанное **люблю, люблю, люблю.***

Кожевникова пишет: «Рассказ о персонаже ориентируется на словоупотребление этого персонажа, мотивировки поступков, мнения, самохарактеристики выражены в формах речи, ему свойственных» [Кожевникова 1994: 217]. «Отголоски речи персонажей проникают в повествование, минуя ситуацию речи и указание на принадлежность персонажу, чужое слово не вычленяется из речи повествователя и угадывается лишь благодаря своей специфичности» [Кожевникова 1994: 219].

В следующие отрывки чужое слово проникает в виде грубых, просторечных, ругательных слов:

*Вокруг усадьбы Триродова **зашиныряли** сыщики. Они принимали разные **личины** и старались быть хитрыми и незаметными, но никого не могли*

обмануть. **Скудные разумом**, они исполняли свои **темные** обязанности без вдохновения, **скудно, серо, тускло**.

Еще один фрагмент, в который исподволь проникает чужое слово:

Уже собирался урядник войти в кухню и поговорить с кем-нибудь о том, за чем его сюда послали. Вдруг он увидел молоденькую девушку, здешнюю учительницу Зинаиду. Она неторопливо шла по двору в белой с голубым, короткой, до колен, одежде.

<...> Невинная открытость невинного тела возбудила, конечно, в **полупьяном идиоте гнусные** чувства. Да и могло ли в наши **темные** дни быть иначе? <....> Строгая нравственность всех этих людей навязана им извне. Она не выдерживает никаких искушений и обольщений. Они это знают и опасливо бегут от соблазна. А втайне тешат свое скудное воображение **погаными** картинками уличного, **закоулочного развратца**, дешевого, регламентированного и почти безопасного для их **здоровьишка** и для блага их **семьишек**.

Урядник, увидевши молодую девушку, так легко одетую, **погано** заухмылялся. Грязная **похоть** заиграла в его **грубом** теле под **неряшливою, пропотелою** одеждою. Он поманил к себе Зинаиду **корявым, грязным** пальцем. По-идиотски **зареготал**. Сдвинул на затылок **порыжелую** шапку.

Молодая девушка подошла к уряднику легкою, свободно поступью. Так ходят царевны свободных стран и милых, увенчанные белыми цветами нагие девственницы, царевны стран, о которых не знает наш век, слишком парижский.

Урядникдохнул на Зинаиду махоркою, водкою и луком и заговорил, **погано** **осклабясь**, так что зелень и желтизна его **кривых** зубов полезли наружу:

<...>

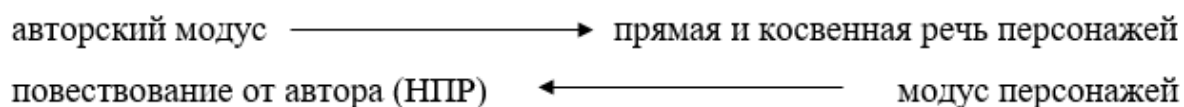
Зинаида простодушно дивилась его красным, грязным рукам, его красному, возбужденно-потному лицу, его **загвазданным** глиною тяжелым **сапожищам**, всем этим внешним приметам **уродства** бедной, грубой жизни.

<...> Он залился тонким, **резко-ржущим** смехом и уже готовился начать **наступательно-любезные** действия, – поднял **растопыренную** коричневую длань и указательным перстом с черною каймою на желтом, толстом ногте

прицелился, где бы ему ткнуть, **щекотнуть** или **колупнуть** раскрасавицу девицу голоногую, голорукую.

Проникновение чужого слова происходит здесь на разных языковых уровнях: на словообразовательном (специфические суффиксы: *развратца*, *здоровьишка*, *семьишек*, *сапожищам*, **щекотнуть**, **колупнуть**), на лексическом (*зареготал*, *загвазданным*). Также наблюдается высокая концентрация оценочной лексики, слов с негативной семантикой, которые обычно присутствуют в речи отрицательных персонажей. Они же и сопутствуют им на протяжении всего текста. С помощью слова Сологуб пытается изобразить точку зрения урядника. Так же происходит и в других отрывках, где в авторское слово вклиниваются чужие слова, и их трудно отнести к прямой, к несобственно-прямой речи или к цитации.

Можно сказать, что «Творимая легенда» – это борьба двух словесных стихий: высокой, чистой, свободной, воздушной и тяжелой, грязной, затхлой. Слово у Сологуба становится не просто «изображающим», а «изображенным». Субъективность не переходит полностью к персонажам или к автору, а перераспределяется по формам речи. Прямая речь и речь от автора как бы меняются местами. Так, прямая речь положительных героев служит для выражения идей Сологуба, а повествование от автора превращается в несобственно-прямую речь, выражающую внутренний мир персонажей. Таким образом, все произведение оказывается пронизано субъективностью, что также способствует его лиризации. Подобное распределение субъектных модусов по формам речи можно изобразить в виде следующей схемы, в которой авторский модус переходит в прямую и косвенную речь персонажей, а модус персонажей – в повествование от автора (НПР):



Наравне с прямой и несобственно-прямой речью встречаются нетрадиционные и осложненные формы – цитация и речь неодушевленных объектов – предметов, мифических существ, объектов природы. Все эти формы речи позволяют непрямым образом выразить модус автора или кого-то из персонажей, придать внешнюю мотивацию внутренним решениям героев, тем самым «остраняя» повествование. Кроме того, это служит созданию эффекта «мистической иронии», которая является синтезом Лирики и Иронии. С помощью этого приема создается двоемирие, сосуществование реального и фантастического миров. Цитация служит для столкновения нескольких точек зрения, для осуществления полемики со взглядами, противоположными идеям самого автора.

Речь положительных персонажей стилистически сближается с речью автора, они становятся трансляторами его идей, тем самым утрачивая свою языковую индивидуальность. Они даже приобретают сходство с некими схемами, масками. Неодушевленные объекты, напротив, оживляются, наделяются словом. Об этой особенности романа Сологуба писала Грякалова: «...из-за редукции причинно-следственных связей и их необязательности персонажи все в большей степени утрачивают свою соотнесенность с реальностью и полноту психологических черт, позволяющих говорить о них как о “характерах”, и постепенно превращаются в “носителей” идей, тем, “точек зрения”, в “голоса” из хора определенной социальной общности. Происходит деперсонализация характеров – явление уже известное символистской прозе, игнорирующей характер как важнейший компонент традиционных реалистических жанров и превращающей своих персонажей либо в “персонажи-символы”, либо в “куклы”, “марионетки”, “маски”, подчиняющиеся внеположенной им силе и существующие по законам гротескной театральности (романы Ф. Сологуба)» [Грякалова 1998: 29]. А предметный мир изображается с «подчеркнутой экспрессивностью, орнаментальностью, демонстративными антропоморфными

проекциями, что позволяет говорить об антропоморфизации физического мира» [Грякалова 1998: 29]. То же самое отмечалось нами в другом романе Ф. Сологуба – «Мелком бесе», в котором мир людей омертвляется, наделяется чертами неодушевленных предметов (люди превращаются в карточные фигуры), а мир карт – одушевляется, что проявляется в особенностях метафоризации в романе [Киреева (Наумова) 2013].

Таким образом, формы повествования в «Творимой легенде» отражают общие тенденции в прозе рубежа XIX – XX вв., отмеченные Кожевниковой, но в то же время имеют свои индивидуальные особенности. В них так же проявляется субъективизация и лиризация повествования. Кроме того, наблюдается соотношение между типами повествования и типами синтаксической прозы: можно заметить, что **несобственно-прямая речь чаще всего встречается там, где мы имеем дело с парадигматическим (поэтическим) синтаксисом**, что закономерно. Ведь фрагменты, в которых происходит парадигматизация синтаксиса, погружают нас во внутренний мир героев, в их переживания и характеризуются высокой эмоциональной напряженностью и взволнованностью.

3.5. Выводы по главе 3

1. Синтаксические особенности «Творимой легенды» (разрозненность, фрагментарность, инверсия, параллелизм конструкций, препозиция определения и его дистантное расположение по отношению к определяемому слову) играют большую роль в лиризации повествования.

2. В «Творимой легенде» синтаксический тип поэмы не является постоянным параметром стиля автора. Происходит переключение с синтагматического типа на парадигматический в зависимости от авторского замысла. Использование того или иного типа прозы становится частью авторских тактик. Смена синтагматического типа на парадигматический происходит в моменты наивысшего эмоционального напряжения, при переходе во внутреннюю сферу персонажей (сон Елисаветы, встреча Кирши, сына Триродова, с умершей

матерью, описание любви Афры к королеве Ортруде, ожидание Елисаветой встречи с возлюбленным – Триродовым и т.д.) Связность текста ослабевает, на первый план выходит ассоциативный принцип, активизируются назывные, парцеллированные конструкции и т.д. Это, наравне с другими факторами, способствует лиризации повествования в трилогии.

3. Большую роль в композиции трилогии играют пейзажи. Они перекликаются между собой, способствуя контрапунктной организации произведения. К тому же они создают определенный ритм, что является одной из черт орнаментальной прозы.

4. В рассмотренных пейзажных фрагментах доминирует репродуктивно-описательный регистр, выраженный имперфективными предикатами (*открывала, были дики и красивы, доносился* и т.д.). Он сочетается с репродуктивно-повествовательным, информативным и генеритивным регистром. Точка зрения наблюдателя сначала динамична, перемещается по ходу движения. Затем она переходит в статичную: взгляд субъектов наблюдения скользит по вертикали и горизонтали. Уже в начале произведения закладывается модус персонажей и полирегистровость. Полирегистровость – это характерная черта сологубовских пейзажей.

5. Пейзаж в «Творимой легенде» тесно слит с внутренним миром героев. В пейзаже часто выражается перцептивный модус персонажей (пейзаж дается от их лица) и психологический план. Описания природы зависят от чувств и мыслей героев.

6. В начальных пейзажных фрагментах первой и второй части в миниатюре реализовано несколько общих принципов построения «Творимой легенды» – перемещение как движущий компонент сюжета, связь перемещения с пейзажем (а значит, и большая роль модусного плана в произведении, окрашивающая внешний мир в тона оценки и восприятия персонажей), модусная неопределенность, прием контрапункта в организации композиции, полирегистровость. В этих фрагментах содержатся зачатки не только структурных, но и ведущих идейных принципов произведения: непостижимость и

загадочность окружающего мира, победа человека над хаосом природного, животного начала; преобразование старого мира и создание нового, гармоничного, в котором природа будет облагорожена человеческим разумом.

7. Согласно философской концепции Ф. Сологуба, воплощенной в «Творимой легенде», в мире существует два начала – Лирика и Ирония. Синтез этих начал – «мистическая ирония», наиболее гармоничный взгляд на мир, к которому приходят герои Сологуба – Триродов и Елисавета. Противопоставление этих начал нашло отражение в лиризации и иронизации языка трилогии.

8. Лиризация в «Творимой легенде» проявляется в темпоральной проблематизации, неопределенности локуса, господстве модуса и модусной проблематизации, регистровой неоднородности, внимании к парадигматическим связям, главенстве языка. Иронизация – в использовании слова в смысле, противоположном буквальному, цитировании, аллюзиях, совмещении разностилевой лексики – возвышенной и разговорной, активном использовании глаголов среднего рода и неопределенно-личных конструкций.

9. «Творимая легенда» как бы распадается на две части – милое сердцу автора, Лирическое, и Ироническое, презираемое и высмеиваемое автором. Эти тональности, особенно после первой главы, резко сменяют друг друга, что влияет на выбор языковых средств.

10. В XX веке происходит перераспределение типов повествования между автором и действующими лицами. Происходит смещение в сторону субъектного плана персонажей. При этом модус автора переходит в прямую и косвенную речь персонажей, а модус персонажей – в повествование от автора (несобственно-прямую речь). Это отражается и в «Творимой легенде».

В трилогии представлены все возможные типы повествования: прямая и косвенная речь, НПР, несобственно-авторская и различные осложненные формы этих видов речи, в том числе такой нетрадиционный тип, как прямая речь неодушевленных объектов. При этом прямая речь положительных персонажей – это выражение точки зрения автора, а в авторской речи выражаются мысли, чувства и точка зрения персонажей (несобственно-прямая речь).

Переход к НПП часто соответствует переходу к парадигматическому типу прозы, и таким образом теория о типах повествования Н.А. Кожевниковой взаимодействует с теорией синтаксических типов прозы Н.Д. Арутюновой.

Заключение

В своем труде «Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма» И.Г. Минералова рассуждает о прозе и поэзии и делится наблюдением, что обычная проза легче поддается анализу, потому что исследователь всегда может опереться на цитаты. С поэзией все не так: «...критик зачастую не может прибегнуть к цитатам. Он оказывается перед текстом, где идеи крайне трудно отделить друг от друга, вообще – логически переформулировать. Выраженные неполно, перемешанные, слившиеся воедино, переходящие одна в другую и даже текстуально не выраженные, а лишь подразумеваемые – таковы идеи, выражаемые средствами стихотворной поэзии, абсолютно господствовавшей как тип поэзии в русской литературе до Серебряного века» [Минералова 2004: 185]. Можно сказать, что поэтизированная проза унаследовала это свойство поэзии, поэтому она не всегда легко поддается анализу, а если и поддается, то это лишь частично приближает к ее пониманию. Тем не менее представляется, что использованная нами методика позволила решить поставленные во введении задачи и обосновать следующие выводы:

1. Трилогия Федора Сологуба «Творимая легенда» совмещает в себе черты всех тех явлений, которые принято называть неклассической, орнаментальной, парадигматической прозой, прозой поэта и т.д. Двоемирие, которое лежит в основе философии символистов, проявило себя на уровне поэтики в контрапунктной и лейтмотивной организации сюжета и композиции, в антиномичности идей и образов, а также в особом ритме. Этот ритм пронизывает все стороны произведения, от фонетического уровня до текстового. Ритмически чередуются различные сцены, идеи, образы, а на уровне языка – слова, синтаксические конструкции и целые регистровые блоки. Язык трилогии тоже стал выражением идеи двойственности. Более всего это проявилось в поэтизации (лиризации) повествования и смещении субъектного плана в сторону плана персонажей.

2. Поэтизация прозы – это глубинный процесс, единичные примеры которого находят еще в древнерусской литературе. Но в полную силу этот процесс развернулся в начале XX века, во время синтеза различных видов искусств с литературой и внутрилитературного синтеза. Эта поэтизация проявила себя на разных уровнях: от фонетического до текстового. В центре нашего внимания оказался грамматический уровень. Одной из ярких особенностей «Творимой легенды» является обилие сложных прилагательных, в частности колоративов. Многие из них являются результатом синестезии и объединяют в себе восприятие мира с помощью разных органов чувств. Также они становятся носителями субъектного модуса персонажей, выражая их перцептивную точку зрения, как, например, восприятие мира посредством цветовых определений является маркером сознания королевы Ортруды, которая была художницей. Уже единицы допредикативного уровня в «Творимой легенды» передают сложность, зыбкость, противоречивость и двойственность изображаемого мира, соединение реального и идеального.

3. Заглавие произведения также встраивается в идею двойственности и в игру модусами. Оно служит входом в текст, организующим столкновение точек зрения на одно и то же событие, задающим неопределенность интерпретационного модуса, а это – один из способов лиризации текста средствами коммуникативно-грамматического уровня. Кроме того, такими средствами, встречающимися в тексте, являются: темпоральная проблематизация, неопределенность локуса, господство модуса и модусная проблематизация, регистровая неоднородность, внимание к парадигматическим связям, главенство языка.

4. Лиризуется не весь текст, а лишь особые фрагменты: сны, видения, моменты наивысшей взволнованности, моменты встречи с потусторонним или с миром мечты. Другие фрагменты, связанные с миром обывателей и скучной, тусклой обыденности, напротив, выдержаны в иронической, даже в сатирической тональности. Языковой план трилогии тоже организуется противопоставлением двух бытийных начал – Лирики и Иронии. Их синтез в «мистическую иронию» выражается в том, что в реальность постоянно прорывается фантастический план.

Его присутствие всегда ощущается, даже когда не заявляет о себе. И это тоже проявляется в языке, в переходах от одной тональности к другой, в смешении этих двух тональностей.

5. Особый вклад в лиризацию текста вносит его синтаксис. Рубленость, фрагментарность, ослабленность причинно-следственных связей, перемещение центра тяжести с глагола на существительное служит такой парадигматизации. Она тоже имеет место в моменты высокой взволнованности персонажей или тогда, когда происходят какие-то значимые события. Интересно, что прозу Сологуба нельзя однозначно назвать только парадигматической. Он в равной мере владеет обоими синтаксическими типами прозы – синтагматическим и парадигматическим. У него это разделение является не фиксированным стилистическим параметром, а частью авторских тактик. Различные части «Творимой легенды» могут быть расположены между этими двумя полюсами в разной степени удаленности от них.

6. Важной характеристикой текста является соотношение речи автора и персонажей. В «Творимой легенде» мы наблюдаем интересное перераспределение этих типов повествования. На первый взгляд, происходит смещение субъективности в сторону субъективности героев. Но при ближайшем рассмотрении все оказывается не так просто. Прямая речь персонажей в «Творимой легенде» является выражением авторских идей, а речь автора – выражением внутреннего мира героев (несобственно-прямая речь). Таким образом, модус автора переходит в речь героев, а модус персонажей – в речь, которая формально кажется авторской. Авторская субъективность сохраняется, но она находит другие формы выражения. В результате весь текст оказывается пронизанным личностным началом – идеями, оценками автора и сознанием, чувствами персонажей. Точка зрения персонажей часто проявляется при описании пейзажей. Сологуб использует не только прием столкновения точек зрения разных воспринимающих субъектов, но и столкновения точек зрения одного субъекта в разное время и в разных состояниях (как, например, при описании

дорожного пейзажа глазами Мануеля Парладо). Все это тоже способствует лиризации повествования.

Здесь же стоит отметить связь типов повествования с типами прозы: часто переход к несобственно-прямой речи оказывается связан с переходом к парадигматическому типу. Высказывания, тесно связанные с внутренней сферой персонажей, чаще всего парцеллируются, лишаются явных показателей связи и связываются друг с другом по ассоциативному принципу, минуя логические переходы.

7. В трилогии присутствует такой нетрадиционный тип повествования, как речь неодушевленных объектов, которая является выражением то авторского модуса, то модуса персонажей, то способом создания эффекта «мистической иронии».

8. Особый ритм текста образуется повтором пейзажных сцен, в чем воплощается принцип контрапункта. Анализ начальных пейзажных фрагментов двух первых глав показал, что они зеркально отражают друг друга. Обе сцены организованы передвижением героев в пространстве. В обеих сценах большую роль играет перцептивный модус героев. Сходны даже типы предикатов. Принципиальное отличие же их заключается в различных направлениях, по которым перемещаются герои: если сестры Рамеевы идут вверх, то королева Ортруда – вниз, что имеет определенное символическое значение.

Таким образом, регистровый ритм текста, прием точки зрения, проявляющий себя на разных уровнях, активизация несобственно-прямой речи – все это на грамматическом уровне поэтизирует текст. Причем поэтизированная проза сочетается в трилогии Сологуба с традиционной и ее появление часто бывает обусловлено определенными художественными задачами. Такая стилистическая неоднородность служит для выражения идеи двоемирия, противопоставления двух начал.

«Творимая легенда» явилась сначала непонятым романом, в котором только некоторые критики разглядели новаторство и эксперимент. На наш взгляд, эта трилогия Сологуба стала значимым произведением для истории русской литературы XX века, повлиявшим на многих писателей, в том числе на М.

Булгакова и В. Набокова. Конкретизируя жанровое определение произведения, можно было сказать, что «Творимая легенда» – это не просто роман, а «лирический метароман» и «роман и романе», так как лирическое начало, внутренний мир героев и стоящий за ним внутренний мир автора пронизывает все произведение. «Творимая легенда» – это, прежде всего, изложение философских взглядов писателя, его мировоззренческой и творческой концепции, это роман о процессе творчества, о том, как миф и поэзия возникают из повседневной жизни.

В качестве перспектив дальнейшего изучения можно наметить проявление «ритма» на уровне лексики, исследование частотности употребления тех или иных слов и их распределение по тексту и изучение морфологических форм и синтаксических конструкций. Более глубокого изучения требуют типы предикатов, темпоральность, односоставные предложения, инвертированные конструкции. Также интересно было бы провести более детальный анализ сцен, в которых создается ощущение страха и неопределенности, и выявить их синтаксические особенности.

Предложенная методика лингвистического анализа «гибридного» прозаического художественного текста может быть применена к другим аналогичным произведениям русской художественной прозы, не ограничиваясь эпохой начала XX века.

Библиография

- 1) Андреев В.В. Язык произведений З.Н. Гиппиус. К истории изучения [Электронный ресурс] // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2009. Вып. 3. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/yazyk-proizvedeniy-z-n-gippius-k-istorii-izucheniya> (дата обращения: 10.03.2017).
- 2) Анненский И. Бальмонт-лирик [Электронный ресурс] // Книга отражений. 1906. Режим доступа: http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0330-1.shtml (дата обращения: 30.03.2017).
- 3) Арутюнова Н.Д. О синтаксических типах прозы // Общее и романское языкознание. М., 1972. С. 189-200.
- 4) Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века: Сборник: Авториз. пер. с англ. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Универс», 1993. 368 с.
- 5) Бахтин М.М. Язык в художественной литературе // Собр. соч.: В 7 тт. М., 1997. Т. 5. 306 с.
- 6) Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. 528 с.
- 7) Белый А. Мастерство Гоголя. Общ. ред., сост., послесл. и коммент. Л.А. Сугай. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2013. 559 с. Том 9. Собрание сочинений в 14 томах.
- 8) Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург: Изд-во Екат. госуд. ун-та, 1996. 286 с.
- 9) Барковская Н.В. Типы повествования и их анализ // Филологический класс. 2004. №11. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/typy-povestvovaniya-i-ih-analiz> (дата обращения: 18.05.2019).
- 10) Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990. 541 с.
- 11) Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. СПб: Азбука-классика, 2001. 512 с.
- 12) Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). М., 1997. – С. 345-346.

- 13) Быдина И.В. Идиостиль Ф. Сологуба в когнитивно-коммуникативном аспекте [Электронный ресурс] // Вестник Томского государственного университета. С. 69-73. 2007. Вып. 2. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/idiostil-fyodora-sologuba-v-kognitivno-kommunikativnom-aspekte> (дата обращения: 30.03.2017).
- 14) Выготский Л.С. Мышление и речь. Изд. 5, испр. М.: Издательство «Лабиринт», 1999. 352 с.
- 15) Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. М., 1996. 352 с.
- 16) Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.
- 17) Гиппиус З. Проза поэта. 1906 (электронный ресурс). Режим доступа: <https://gippius.com/doc/articles/proza-poeta.html> (дата обращения: 30.03.2017).
- 18) Глинкина Н.А. Роман Ф. Сологуба «Творимая легенда»: 10.01.01 Глинкина, Наталья Алексеевна Роман Ф. Сологуба «Творимая легенда» (Проблема художественного синтеза жизнеподобия и условности): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ульяновск, 2003. 150 с. РГБ ОД, 61:04-10/490
- 19) Гофман В. Язык символистов // Литературное наследство. М., 1937. Т. 27/28. С. 54-106.
- 20) Грякалова Н.Ю. Бессюжетная проза Б. Пильняка 1910 – 1920-х годов (Генезис и повествовательные особенности) // Русская литература. 1998, № 4.
- 21) Дубова М.А. Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века: 10.01.01 Дубова, Марина Анатольевна Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века (проза В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Москва, 2005. 397 с. РГБ ОД, 71:06-10/145
- 22) Евдокимова Л.В. Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф. Сологуба. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Волгоград: ВГПИ, 1996.
- 23) Ермакова О.П. Ирония и ее роль в жизни языка. М.: Флинта, 2011. 88 с.

- 24) Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения – М.: Наука, 2000. 247 с.
- 25) Зими́на Н.Ю. Формирование русской орнаментальной прозы как особой разновидности словесного искусства (об истоках русской орнаментальной прозы) // Вестник ИрГТУ. 2012. №3 (62). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-russkoy-ornamentalnoy-prozy-kak-osoboy-raznovidnosti-slovesnogo-iskusstva-ob-istokah-russkoy-ornamentalnoy-prozy> (дата обращения: 18.05.2019).
- 26) Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998. 524 с.
- 27) Золотова Г.А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. М., 1973. 352 с.
- 28) Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М., 1982. 368 с.
- 29) Золотова Г.А. Синтаксический словарь. М., 1988. 440 с.
- 30) Золотова Г.А. Композиция и грамматика // Язык как творчество. М., 1996. С. 284-296.
- 31) Зубкова Т.А. Латинизмы в исторической прозе В.Я. Брюсова. Автореф. дис. канд. филол. наук [Электронный ресурс]. Москва, 2000. 32 с. Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/latinizmy-v-istoricheskoy-proze-v-ya-bryusova> (дата обращения: 30.03.2017).
- 32) Измайлов А.А. У Ф. К. Сологуба (Интервью) // Сологуб Ф. Творимая легенда. Кн. 2. М., «Художественная литература», 1991. (Забытая книга).
- 33) Ильев С.П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев: «Лыбидь», 1991. 168 с.
- 34) Келдыш В.А. (отв. ред.) Русская литература рубежа веков (1890-е - начало 1920-х). Книга 1. В 2 книгах. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. 960 с.
- 35) Киреева (Наумова) Е.В. Когнитивные модели концепта игральные карты и их воплощение в романе Ф. Сологуба Мелкий бес // Язык и репрезентация культурных кодов: материалы и доклады международной научной

- конференции молодых ученых. Изд-во Самарский университет Самара, 2013. С. 49-51.
- 36) Киреева Е.В. От сложных прилагательных к замыслу автора: (на материале трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда») / Е. В. Киреева // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2018. № 2. С. 96-102.
- 37) Киреева Е.В. Лингвистические особенности пейзажных фрагментов в трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» / Е. В. Киреева // Мир русского слова. 2018. № 1. С. 64-72.
- 38) Киреева Е.В. К вопросу о синтаксических типах художественной прозы (на материале трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда») // Litera. 2019. № 5. С. 1-8.
- 39) Киреева Е.В. Между Лирикой и Иронией: языковые средства лиризации и иронизации повествования в трилогии Федора Сологуба «Творимая легенда» // Мир науки, культуры, образования. 2019. № 5 (78). С. 450-453.
- 40) Климас Р.И. Сопоставительный анализ актуализированных лексиконов поэтов Серебряного века: З. Гиппиус, М. Кузмин, Н. Клюев, В. Хлебников, И. Северянин. Автореф. дис. канд. филол. наук [Электронный ресурс]. Курск, 2002. Режим доступа: <http://www.dslib.net/russkij-jazyk/sopostavitelnyj-analiz-aktualizirovannyh-leksikonov-pojetov-serebrjanogo-veka-z.html> (дата обращения: 30.03.2017).
- 41) Кожевникова Н.А. Формирование содержания и синтаксис художественного текста // Синтаксис и стилистика. М., 1976. С. 301-315.
- 42) Кожевникова Н.А. О соотношении речи автора и персонажей // Языковые процессы современной русской художественной литературы. М., 1977. С. 7-98.
- 43) Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе. М., 1994. 333 с.
- 44) Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986. 254 с.

- 45) Кожевникова Н.А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35, № 1. С. 55-66.
- 46) Кожевникова Н.А. Избранные работы по языку художественной литературы. М.: Знак, 2009. 896 с.
- 47) Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.: Наука, 1986. 253 с.
- 48) Кожевникова Н.А. Язык Андрея Белого, 1992. М.: Институт русского языка РАН, 1992. 256 с.
- 49) Кожина Н.А. Заглавие художественного произведения: Структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX – XX вв.). Автореф. дис. канд. филол. наук. М, 1986. 22 с.
- 50) Колобаева Л.А. Русский символизм. М., 2000. 277 с.
- 51) Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. 236 с.
- 52) Корнеева Т.А. Сложные адъективные новообразования в языке поэзии русских символистов: диссертация ... кандидата филологических наук. [Электронный ресурс]. Казань, 2001. 218 с.: ил. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/slozhnye-adektivnye-novoobrazovaniya-v-yazyke-poezii-russkikh-simvolistov> (дата обращения: 10.03.2017).
- 53) Кочетова И.В. Регулятивный потенциал цветоименований в поэтическом дискурсе Серебряного века: на материале лирики А. Белого, Н. Гумилева, И. Северянина. Автореф. дис. канд. филол. наук [Электронный ресурс]. Томск, 2010. 26 с. Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/regulyativnyy-potentsial-tsvetonaimenovaniy-v-poeticheskom-diskurse-serebryanogo-veka> (дата обращения: 10.03.2017).
- 54) Крылова И.А., Тулякова Н.А. Слово «Легенда» в речевом употреблении и в словарном отражении: заимствование, функционирование, идеология // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2017. № 45. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/slovo-legenda-v-rechevom-upotreblenii-i-v>

обращения: 18.05.2019).

- 55) Купина Н.А., Николина Н.А. Филологический анализ художественного текста. 2-е изд., стереотип. М.: ФЛИНТА: Наука, 2011. 408 с.
- 56) Лопутько О.П. Место В.Я. Брюсова в развитии русского литературного языка конца XIX – первой четверти XX веков: диссертация ... кандидата филологических наук. Москва, 1987. 238 с.
- 57) Львова М.А. «Творимая легенда» Ф. Сологуба: 10.01.01 Львова, Марина Альфредовна «Творимая легенда» Ф. Сологуба: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ярославль, 2000. 181 с. РГБ ОД, 61:01-10/419-9
- 58) Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма: учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2004. 272 с.
- 59) Минц З.Г. Поэтика русского символизма. Блок и русский символизм. СПб, 2004. 480 с.
- 60) Моисеева О.П. Жанровые особенности романа Ф. Сологуба «Творимая легенда»: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Одесса, 2000. 20 с.: ил.
- 61) Молоканова Л. Лингвистические основы метапоэтики А. Белого (статья на сайте конференции) [Электронный ресурс]. 2009. Режим доступа: <http://conf.stavsu.ru/conf.asp?ReportId=837> (дата обращения: 30.03.2017).
- 62) Мукина О.Г. Синестезия в русской поэзии XIX-XX веков // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2011. С. 173-175. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinesteziya-v-russkoy-poezii-xix-xx-vekov> (дата обращения: 31.10.2017).
- 63) Неженец Н.И. Русские символисты. М.: Знание, серия «Литература», 1992. 64 с. (Новое в жизни, науке, технике).
- 64) Никульцева В.В. К вопросу о словотворчестве К. Бальмонта // Пушкинские чтения. Вып. № XVII, 2012. С. 381-386.
- 65) Падучева Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива. М., 2010. 480 с.

- 66) Плотникова Л.И., Ульяненко Ж.И. Индивидуально-авторские новообразования поэтов-символистов: семантико-деривационный и функциональный аспекты [Электронный ресурс] // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета, 2010. Вып. №2. Т.4. С. 38-40. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/individualno-avtorskie-novoobrazovaniya-poetov-simvolistov-semantiko-derivatsionnyy-i-funktsionalnyy-aspekty> (дата обращения: 10.03.2017).
- 67) Погосян Р.Г. Концепт «судьба» и его языковое выражение в поэтическом тексте Ф. Сологуба: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Пятигорск, 2005. 195 с. РГБ ОД, 61:06-10/93.
- 68) Пospelов Г.Н. Теория литературы: Учебник для ун-тов. М.: Высш. школа, 1978. 351 с.
- 69) Походня С.И. Языковые виды и средства реализации иронии. Киев: Наукова думка, 1989. 126 с.
- 70) Проблемы неклассической прозы / Сост. и ред. Скорospelова Е.Б. М.: ТЕИС, 2003. 300 с.
- 71) Рублева Н.И. «Творимая легенда» Федора Сологуба как явление русского неореализма: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Вологда, 2002. 209 с. РГБ ОД, 61:02-10/636-4
- 72) Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. Москва: Языки славянской культуры, 2002. 552 с.
- 73) Сатретдинова А. Х. Синестезия как основной стилеобразующий элемент поэтического текста серебряного века // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. 2012. № 27. С. 392-395. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinesteziya-kak-osnovnoy-stileobrazuyuschiy-element-poeticheskogo-teksta-serebryanogo-veka> (дата обращения: 31.10.2017).
- 74) Сидорова М.Ю. Функционально-семантические свойства прилагательных как основание для их классификации // Русистика сегодня. 1994, № 2.

- 75) Сидорова М.Ю. Звуковой компонент мировосприятия в изобразительном тексте // Семантика языковых единиц. Материалы 5-ой международной конференции. М., 1996 Т. 2. С. 200-202.
- 76) Сидорова М.Ю. Модели слухового восприятия: опыт интегрального подхода // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе. Тверь, 1996. С. 100-103.
- 77) Сидорова М.Ю. О средствах формирования коммуникативных типов речи (репродуктивный регистр) // Вестник МГУ. Филология. 1997, № 6. С. 7-19.
- 78) Сидорова М.Ю. Грамматика художественного текста. Центр М, 2001. 400 с.
- 79) Сидорова М.Ю. К развитию четырехступенчатой модели анализа текста // Gramatyka a tekst. Под ред. Henryk Fontański, Jolanta Lubocha-Kruglik. Изд. Oficyna Wydawnicza WW Katowice, 2014. Т.4. С. 6-29.
- 80) Сидорова М.Ю. Поле зрения и звука в репродуктивном пространстве текста // Вопросы русского языкознания. М., 2000.
- 81) Сидорова М.Ю., Липгарт А.А. Грамматика современной русской поэзии: линеаризация и синтаксические техники // МИРС. 2018. №3. С. 52-71. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/grammatika-sovremennoy-russkoy-poezii-linearizatsiya-i-sintaksicheskie-tehniki> (дата обращения: 01.02.2019).
- 82) Силард Л. Вклад символизма в развитие русской литературы // Studia Slavica. Vol. XXX. Budapest, 1984. С. 185-208.
- 83) Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX века (В.Брюсов, Ф.Сологуб, А.Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984.
- 84) Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века: от А.Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. 358 с.
- 85) Снежко Н.И. Символы-концепты в пространстве поэтического текста. Автореф. дис. канд. филол. наук [Электронный ресурс]. Краснодар, 2006. Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/simvoly-kontsepty-v-prostranstve-poeticheskogo-teksta> (дата обращения: 30.03.2017).

- 86) Сологуб Ф.Я. Книга совершенного самоутверждения. 1907. Режим доступа: <https://www.fsologub.ru/text/ya-kniga-sovershennogo-samoutverzheniya.html> (дата обращения: 30.03.2017).
- 87) Сысоева А.В. Роман Ф. Сологуба «Творимая легенда»: история текста и принципы издания: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.08 / Сысоева Анастасия Владимировна; [Место защиты: ГОУВПО «Российский государственный педагогический университет»]. Санкт-Петербург, 2011. 177 с.: ил. РГБ ОД, 61 12-10/683
- 88) Сысоева А.В. Ироническое переосмысление образов мировой литературы в романе Федора Сологуба «Королева Ортруда» (второй части трилогии «Творимая легенда»). Режим доступа: <http://www.kresttsy.ru/node/432> (дата обращения: 01.02.2019).
- 89) Уртминцева М. Словарь русской литературы. Нижний Новгород: «Три богатыря» и «Братья славяне», 1997. 560 с.
- 90) Успенский Б.А. Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы). М.: Искусство, 1970. 256 с.
- 91) Фадеева Т.М. Структурные особенности окказиональных сложных эпитетов [Электронный ресурс] // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2011. Вып. 6-2. С. 680-683. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/strukturnye-osobennosti-okkazionalnyh-slozhnyh-epitetov> (дата обращения: 06.04.2017).
- 92) Хализев В.Е. Теория литературы 4-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.
- 93) Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм \ Пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха. СПб.: «Академический проект», 1999. 512 с.
- 94) Хромова С.А. Индивидуально-авторское словотворчество в его отношении к языковому словообразовательному стандарту (на материале произведений К. Бальмонта и И. Северянина) Автореф. дис. канд. филол. наук [Электронный ресурс]. Саратов, 2007. 20 с. Режим

- доступа: <http://www.dissercat.com/content/individualno-avtorskoe-slovotvorchestvo-v-ego-otnoshenii-k-yazykovomu-slovoobrazovatelnomu-s> (дата обращения: 30.03.2017).
- 95) Черепанова М.А. «Творимая легенда» Ф. Сологуба в критических отзывах начала XX века». 2009. Режим доступа: http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/13_3/ (дата обращения: 30.03.2017).
- 96) Чернейко Л.О. Как рождается смысл: смысловая структура художественного текста и лингвистические принципы ее моделирования: учеб. пособие по спецкурсу для студентов. М.: Гнозис, 2017. 208 с.
- 97) Чернейко Л.О. «Вероятностный мир» языковой личности (применительно к анализу художественного текста) // Вопросы психолингвистики. 2020. №3 (45). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/veroyatnostnyy-mir-yazykovoy-lichnosti-primenitelno-k-analizu-hudozhestvennogo-teksta>
- 98) Черных Н.Д. Лексическая структура поэтического языка литераторов Серебряного века: опыт сопоставления. Автореф. дис. канд. филол. наук. Саранск, 2005 [Электронный ресурс]. 22 с. Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/leksicheskaya-struktura-poeticheskogo-yazyka-literatorov-serebryanogo-veka-opyt-sopostavleniya> (дата обращения: 30.03.2017).
- 99) Чумирова В.Е. Тактические приемы моделирования пространства в художественном тексте: автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.
- 100) Чумирова В.Е. Роль перцептивного модуса в тактике моделирования художественного пространства // Вопросы русского языкознания. Грамматика и текст. М., 2011. Вып. XIV. С. 541-553.
- 101) Чумирова В.Е. Субъект в пейзажных фрагментах художественной прозы // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста. М.: УРСС, 2002. С. 46-47.
- 102) Шведова Н.Ю. (гл. ред.). Русская грамматика. Т. 1. Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология. М.:

- Наука, 1980. 789 с. Режим доступа: <http://rusgram.narod.ru/1490-1515.html> (дата обращения: 22.05.2019).
- 103) Шкловский В. Жили-были. М., «Советский писатель», 1966. 484 с.
- 104) Шмид В.М. Нарратология: Языки славянской культуры. Москва, 2008. 312 с.
- 105) Штайн К.Э., Петренко Д.И. Синкретичные явления в поэзии А.Блока [Электронный ресурс] // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, 2016. Вып. № 1 (33). Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/sinkretichnye-yavleniya-v-poezii-a-bloka> (дата обращения: 30.03.2017).
- 106) Connolly J.W. The Role of Duality in Sologub's «Tvorimaja legenda». Die Welt der Slawen, Jahrgang XIX / XX, 1974-1975. P. 25-36.
- 107) Denisoff N. Fedor Sologub. 1863-1927. Paris, 1981.
- 108) Dienes I. Creative Imagination in Fedor Sologub's «Tvorimaja legenda». Die Welt der Slawen Jahrgang XXIII, 1, 1978, N.F. II, 1. P. 176-186.
- 109) Holthusen J. Fedor Sologub. Roman-Trilogie. Mouton & Co. Gravenhage. 1960.
- 110) Louw W.E. Irony in the Text or Insincerity in the Writer? The Diagnostic Potential of Semantic Prosodies // Text and Technology: In Honour of John Sinclair / Eds. M. Baker, G. Francis & E. Tognini-Bonelli. Amsterdam, 1993. P. 152-176.
- 111) Louw W.E. The Role of Corpora in Critical Literary Appreciation, in A. Wichmann, Fligelstone, S., McEnery, T. and Knowles, G. (eds) Teaching and Language Corpora, 1997. P. 240-52.
- 112) Louw W.E. & Milojkovic M. Semantic Prosody // The Cambridge Handbook of Stylistics / Eds. P. Stockwell & S. Whiteley. Cambridge, 2014. P. 260-283.
- 113) Masing-Delic I. Abolishing Death: A Salvation Myth of Russian Twentieth Century Literature, Irene. Stanford University Press, 1992. 363 p.
- 114) Milojkovic M. Semantic prosody and subtext as universal, collocation-based instrumentation for meaning and literary worlds. Режим

доступа: https://events.spbu.ru/eventsContent/files/corpling/corpora2011/Milojkovic_47.pdf (дата обращения: 20.05.2019).

115) Rabinowitz S. J. Sologub's literary Children: Key to a Symbolists Prose. Columbus, Ohio, 1980. P. 63.

116) Short M., Leech G. «Style in fiction», 2007. 425 с.

Словари:

- 1) Большой энциклопедический словарь. Языкознание // Ярцева В.Н. 1998. 685 с.
- 2) Засорина Л.Н. и др. Частотный словарь русского языка. М.: Русский язык, 1977. 934 с.
- 3) Кукушкина О.В. и др. Частотный грамматико-семантический словарь языка художественных произведений А.П. Чехова. М., 2012. 571 с.
- 4) Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. Справочное издание. Апресян В.Ю., Апресян Ю.Д., Бабаева Е.Э. и др. 2-е изд., испр. и доп. Школа «Языки славянской культуры». М., 2003. С. 202.
- 5) Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. 4-е изд. М., 1997. 944 с.
- 6) Тамарченко Н.Д. Поэтика. Словарь актуальных терминов. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
- 7) Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1994.

Источники:

Сологуб Ф. Творимая легенда. В 2 тт. М.: Художественная литература, 1991. 494 с. + 302 с.

