

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Кучерявых Юлия Николаевна

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ А.Т. АВЕРЧЕНКО:
ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ И СТРУКТУРНО-
СЕМАНТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ РЕАЛИЗАЦИИ

10.02.19 – Теория языка

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических
наук, доцент Малевинский С.О.

Краснодар 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1 ЯЗЫКОВАЯ ИГРА КАК СПОСОБ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ РЕЧЕВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	13
1.1. Осмысление феномена языковой игры в зарубежной и отечественной науке.....	19
1.2. Формы языковой игры в различных текстах.....	29
1.3. Структурно-семантические особенности организации иронической оценочности и ее репрезентация в художественной прозе.....	48
1.4. Использование лингвокультурного типажа в качестве речевой маски.....	57
1.5. Прагматика языковой игры.....	64
Выводы по главе 1.....	74
ГЛАВА 2 ИРОНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.Т. АВЕРЧЕНКО.....	79
2.1. Ирония как средство создания комического эффекта в текстах А.Т. Аверченко.....	80
2.2. Ирония как средство языковой игры при создании лингвотипажа «русский обыватель».....	114
Выводы по главе 2.....	118
ГЛАВА 3 СЕМАНТИЧЕСКАЯ И СИНТАКСИЧЕСКАЯ АППЛИКАЦИЯ РЕЧЕВЫХ ЕДИНИЦ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В ТЕКСТАХ А.Т. АВЕРЧЕНКО.....	121
3.1. Особенности функционирования каламбура как элемента языковой игры в прозе А.Т. Аверченко.....	122
3.2. Синтаксическая аппликация в художественной прозе А.Т. Аверченко.....	130
3.3. Семантическая аппликация как способ создания экспрессии в художественном тексте А.Т. Аверченко.....	136

3.4. Семантическая аппликация как форма языковой игры лингвокультурного типажа «чудаковатого интеллигента-неудачника» ...	170
Выводы по главе 3.....	178
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	183
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ.....	186
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	187

ВВЕДЕНИЕ

Каждое литературное произведение имеет свой набор лексических категорий. Преобладание определенной лексики определяет уникальную сочетаемость этих категорий в тексте. Л.А. Исаева отмечает: «На уровне речи, в текстах, мы имеем дело с конкретными сочетаниями слов, которые объединяют в себе синтаксическую модель и реализующее ее лексическое наполнение, вместе входящие в структуры высказывания» [Исаева 2009, с. 96], а намеренное нарушение лексической сочетаемости является определенным ее изменением, которое и привлекает внимание читателя – исследователя.

По мнению Л.А. Новикова, «необычность, нестандартность художественных форм отражает диалектику смыслов, взаимодействия рациональных и эмоциональных элементов значения слова» [Новиков 2001, с. 51], которые формируют определенные системы, основанные на грамматических, словообразовательных связях или семантических отношениях. Каждый элемент занимает определенное место в структуре языка и характеризуется свойственной только ему ценностью.

Таким образом, в художественном произведении значимым является не только прямое значение слова, но и его коннотации, которые и производят на читателя эмоциональное воздействие.

Языковая игра, прежде всего, создание смешного в тексте, может строиться на противоречии в сфере означаемого или означающего. Эта возможность проявляется в употреблении какого-либо слова в переносном значении, различных пресуппозициях, изменении коннотаций значений или синтаксической структуры текста.

Попытка рассмотреть особенности формирования и функционирования языковой игры (далее – ЯИ) в произведениях Аркадия Тимофеевича Аверченко и стремление изучить приемы создания ЯИ и

комических эффектов на различных уровнях языка важны для более полного и целостного восприятия художественных произведений писателя.

Актуальность темы исследования. Языкознание как наука формировалось на протяжении веков, однако особую роль в его развитии сыграли последние столетия, обогатившие теорию языка множеством оригинальных идей, научных результатов, методов анализа различных явлений языковой действительности.

В рамках антропоцентрического направления современной лингвистики феномен языковой игры привлекает внимание многих исследователей, формируются различные подходы к ее пониманию, и возникает множество определений и трактовок этого явления.

Взгляд на язык с точки зрения его функциональности в процессе языковой игры связан с исследовательской деятельностью Л. Витгенштейна, Н. Винера, фон Неймана, А. Греймаса, С. Аттардо, Дж. Лакоффа, Ю.Н. Караулова, И.С. Горелова, Е.А. Земской, В. Санникова, О.К. Ирисхановой и других ученых. Основываясь на понятии языковой игры, например, были достигнуты значительные результаты в изучении текстовой и речетворческой деятельности, развитии речевых жанров.

Языковая игра является сложным многоплановым и многоуровневым явлением, что затрудняет ее исчерпывающее определение. Тем не менее, в ситуациях, когда говорящий становится «человеком играющим» (термин Й. Хейзинга), феномен языковой игры может быть обусловлен, во-первых, необходимостью выражения добавочного смысла, основанного на творческом использовании в речи знания языка. Во-вторых, преднамеренным для этой цели применением языковых средств без нарушения нормы или с обязательно осознанным отступлением от нее. В-третьих, феномен языковой игры основан и на обращении к прецедентным словам и текстам, фоновым знаниям как автора, так и читателя.

Проявление эмоций человеком сопряжено со спецификой восприятия им реальности, воплощенной в тексте литературного произведения, феномен

которого, по мнению Л.А. Исаевой, состоит в наличии имплицитной и эксплицитной информации, формирующей полисемантическую, которая вытекает из взаимодействия многих кодов [Исаева 1996]. Вследствие этого художественное произведение дает возможность автору продемонстрировать свое отношение к действительности, организуя высказывание с ориентацией на адресата, обусловленной содержанием произведения.

Объектом исследования являются разноструктурные языковые единицы, с помощью которых осуществляется языковая игра в художественных произведениях А.Т. Аверченко.

Предметом исследования выступает языковая игра, ее приемы, формы, виды и функции языковой игры как отражения индивидуально-речевого стиля Аркадия Аверченко.

Языковым материалом исследования послужили тексты произведений Аркадия Тимофеевича Аверченко, из которых методом сплошной выборки мы отобрали порядка 500 примеров языковой игры.

Поставленная в работе **цель** – выявление особенностей формирования и функционирования языковой игры в произведениях Аркадия Тимофеевича Аверченко – определила **ряд задач**, из которых наиболее приоритетными являются:

- рассмотрение понятия «языковая игра» в теории языка и современной лингвистике;
- исследование средств, способов и приемов создания языковой игры на различных уровнях языка художественных текстов писателя;
- исследование приемов и типов иронической оценочности в произведениях А.Т. Аверченко;
- выявление взаимосвязи между лингвокультурным типажом и персонажем прозы А.Т. Аверченко;
- изучение использования приемов ЯИ как проявления речевых склонностей героев художественного текста;

– анализ приемов языковой игры как средства коммуникативной организации высказывания лингвокультурного типажа.

Решение данных задач опиралось на общенаучную методологию и частнонаучные методы лингвистических исследований. Общенаучную методологию представляет антропоцентрическая парадигма, определяющая для выполнения задач исследования в качестве центрального прагматический подход.

Методологически исследование базируется на понимании языковой игры как «творческого, свободного отношения к форме речи, неканонического употребления языка, позволяющего говорящему реализовать способности к языковому творчеству и выделить себя как языковую личность» [Гридина 1996, с. 9]. Важной для данной трактовки термина является связь языковой игры и языковой личности, в частности речевой деятельности, в которой обнаруживаются намерения участников коммуникации проявить собственные речевые компетенции; в то же время речевая деятельность направлена на интерпретацию реципиентом негласно принятых правил (игрового кода) общения с целью подчеркнуть парадокс между стандартными формой и содержанием знака, а также новой ассоциативной обработкой языкового знания. Осознанное нарушение стереотипности и значимости норм для носителей языка является основой для формирования и функционирования ЯИ, а также восприятия ее приемов, средств, сценариев и тактик построения. Поэтому правила языковой игры выводимы только при опоре на языковой стереотип. Между тем явления языковой игры могут быть рассмотрены в пространстве креативного мышления автора в рамках целого текста. В связи с этим актуально исследование целей и способов создания языковой игры на нескольких языковых уровнях, ключевых для восприятия авторского замысла художественных произведений.

Одной из задач Аркадия Аверченко как автора, без сомнения, является стремление передать свой личный опыт, воздействуя на читателя. Поэтому

исследование явления языковой игры в художественном тексте не может быть осуществлено без учета прагматической составляющей речи. Данный принцип влияет на формирование двух подходов к изучению феномена языковой игры: независимо от конкретной реализации ЯИ в коммуникативной сфере (например, Норман 2006); и, напротив, с учетом использования ЯИ в определенных сферах общения, таких как художественная литература и разговорная речь. Данный подход ярче всего представлен в исследованиях В.Я. Проппа (2002), согласно которому авторы текста, очевидно, в большинстве случаев сознательно применяют язык в качестве основы для эксперимента, и вместе с тем как экспериментальную «лабораторию», в которой язык выступает в качестве уникальной реальности, обладающей широким спектром возможностей – подвижностью, изменчивостью, избыточностью. Такой подход к языку представлен в творчестве писателей, где мы имеем дело не просто с данной через язык реальностью, но наблюдаем авторскую попытку воздействия на нее одним из доступных автору способов – импровизацией. Таким образом, именно изучение такого аспекта языка как воздействие позволяет различать формы языковой игры, встречающиеся в писательском творчестве. Прагматика текста наиболее четко выявляется при учете его интенциональности, то есть тех установок, с которыми подходит писатель к созданию своего произведения.

Теоретические основания исследования составляют идеи, концепции различных ученых, изложенные в трудах отечественных и зарубежных авторов по теории языковой игры в различных ее аспектах (Й. Хейзинга, Э. Берн, Л. Витгенштейн, Н. Винер, Дж. фон Нейман, А. Греймас, С. Агтардо, Ю.Н. Караулов, Н.Д. Арутюнова, Т.А. Гридина, И.Н. Горелов, К.Ф. Седов, Е.А. Земская, М.А. Китайгородская, Н.Н. Розанова, Г.Ф. Рахимкулова, Б.Ю. Норман, В.З. Санников, Н.А. Николина и др.); по теории иронии (В.Д. Вишневская, В.В. Дементьев, Ж. Женетт, Ю.В. Каменская, Б.А. Ларин, Т.Г. Винокур, С.И. Походня, Л.В. Самыгина,

М.А. Пчелинцева, Ю.М. Скребнев, О.П. Ермакова, О.Е. Вороничев и др.); по теории языковой личности (С.Г. Воркачев, Ю.Н. Караулов, М.В. Шпильман, В.И. Карасик, С.О. Малевинский и др.); по лингвокультурологии и теории лингвокультурных типажей (В.И. Карасик, О.А. Дмитриева, М.В. Мироненко, Т.В. Старцева, О.В. Лутовинова, Е.М. Дубровская и др.).

Научная новизна работы заключается в 1) применении комплексного подхода к феномену языковой игры в художественных произведениях А.Т. Аверченко; 2) изучении иронии как одной из наиболее продуктивных форм языковой игры, реализующейся собственно языковыми средствами и с учетом экстралингвистических факторов интерпретации в текстах А.Т. Аверченко; 3) расширении, уточнении и дополнении типологии форм семантической аппликации в текстах А.Т. Аверченко; 4) описании игрового и коммуникативного поведения персонажа художественного текста А.Т. Аверченко, репрезентирующего определенный лингвокультурный типаж; 5) новым выводным знанием является выявление речевых склонностей, реализуемых в речи конкретного лингвокультурный типажа.

Научно-теоретическая значимость диссертационного исследования состоит в дальнейшей разработке феномена языковой игры как основополагающего фактора формирования пространства художественного произведения, включающего в себя выделение не только приемов и способов языковой игры в тексте как таковых, но и особенностей их реализации в текстах А.Т. Аверченко.

Практическая значимость диссертации. Результаты проведенного исследования могут быть применены в теоретических и практических курсах по лингвистическому анализу текста, теории текста, при чтении спецкурсов и спецсеминаров, посвященных проблемам идиостиля писателя, а также при подготовке лекционных и практических занятий по языкознанию, стилистике, русской литературе, лингвокультурологии.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Речевые склонности к языковой игре являются прагматической основой создания лингвокультурного типажа, репрезентированного в персонаже художественного текста, а также структурно-семантической реализацией его коммуникативно-игрового поведения.

2. Языковая игра является базовым смысловым компонентом художественного текста А.Т. Аверченко, что обуславливает специфику ее употребления и своеобразие средств ее создания, использование которых определяется креативными установками автора.

3. В тексте произведений А.Т. Аверченко обнаруживаются многие разновидности языковой игры, наиболее частотными из которых являются каламбур, ирония, семантическая аппликация. Данные виды ЯИ выступают характерной чертой индивидуально-авторского стиля языковой личности писателя.

4. Специфика языковой игры в персонажной речи лингвокультурного типажа создается согласно ролевым предписаниям, целевым коммуникативным установкам, а также в соответствии с его индивидуально-личностными речевыми склонностями и намерениями.

5. Языковая игра, представляющая собой в тексте творческое, свободное отношение к форме речи, может быть представлена рядом приемов и типов семантической аппликации языковых единиц. С помощью семантической аппликации у А.Т. Аверченко демонстрируется языковая рефлексия персонажа на те или иные события, а также представляются игровые особенности лингвокультурного типажа, воплощенного в речи героя.

6. Ирония как средство ЯИ в процессе функционирования на различных уровнях языковой системы формирует двуплановость оценочности содержания, понимание которой учитывает собственно лингвистический и экстралингвистический аспекты интерпретации подтекста высказывания. Различение нерелексивной и релексивной иронической

оценочности – важнейшая составляющая многих художественных произведений А.Т. Аверченко.

Методы и приемы исследования обусловлены спецификой объекта, языкового материала и соотносятся с его целью и задачами. Методологическими основаниями являются: постулат о деятельностном характере языка, постулат об антропоцентричности языка, а также системный подход, основанный на принципе рассмотрения текста как целостности в единстве всех его взаимосвязей. С целью комплексного исследования ЯИ в прозе А.Т. Аверченко применяются лингвокультурологический, лингвопрагматический подходы; методы сплошной выборки, частотного и контекстуального анализа, интерпретативный метод, метод семантического анализа и метод обобщения.

Апробация работы. Основные положения работы и промежуточные результаты исследования были представлены в виде публикаций и выступлений на заседаниях кафедры общего и славяно-русского языкознания ФГБОУ ВО «КубГУ» (2014 – 2018), на 11-й, 12-й, 15-й межвузовских научно-практических конференциях молодых ученых «Актуальные проблемы современного языкознания и литературоведения» (Краснодар 2012, 2013, 2016); X (юбилейном) Международном научном симпозиуме «Русский вектор в мировой литературе: крымский контекст» (Саки, 15 – 19 сентября 2011 г.); X Международной научно-практической конференции «Актуальные направления научных исследований: от теории к практике» (Чебоксары, 18 декабря 2016 г.); II Международной научно-практической конференции молодых ученых (докторантов, аспирантов, магистрантов) «Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития» (Краснодар, 8 апреля 2017); VII Международной научной конференции «Семантика и прагматика языковых единиц: история и современность (к 100-летию Таврического университета, к 100-летию кафедры русского, славянского и общего языкознания, к 100-летию кафедры русского языка)» (Симферополь, 22 – 25 октября 2018); XX Международной научно-

практической конференции «World of science: problem and innovations» (Пенза, 30 апреля 2018); I Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Творческая индивидуальность писателя: мир, образ, язык» (Нижний Тагил, 29 февраля 2012); III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Текст как единица филологической интерпретации» (Куйбышев, 25 апреля 2013); IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Текст как единица филологической интерпретации» (Куйбышев, 25 января 2014); V Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Текст как единица филологической интерпретации» (Куйбышев, 27 января 2015).

По теме диссертационного исследования опубликовано 14 работ, в том числе 3 статьи в изданиях из перечня ВАК Минобрнауки РФ (Тамбов 2017, Волгоград 2018, Красноярск 2018).

Объективность и достоверность полученных результатов исследования определяются адекватностью избранных для исследования методов, а также аутентичностью исследовательского материала.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка.

ГЛАВА 1 ЯЗЫКОВАЯ ИГРА КАК СПОСОБ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ РЕЧЕВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В рамках антропоцентрического направления в современной лингвистике феномен языковой игры привлекает внимание многих исследователей, формируются различные подходы к ее пониманию, и возникает множество определений и трактовок этого явления.

Игра как понятие соотносится учеными с различными областями человеческого сознания, является универсальной категорией, встречающейся в различных сферах деятельности человека, и поэтому однозначного толкования не имеет.

Указывая, что игра является неотъемлемым фактором существования всего антропогенного мира, Й. Хейзинга исследует ее элементы во многих сферах жизни. Посредством языка, считает он, вещи возвышаются до уровня речетворящего духа, который переходит из вещественного в ментальное, где абстрактное выражение – это речевой образ или игра слов [Хейзинга 2011, с.7]. Так человек творит свое выражение бытия – «второй, вымышленный мир рядом с миром природы, представляющий собой некое игровое поле и на этом основании имеющий много общего с игрой» [там же, с. 12]. В конечном итоге игра определяется автором как свободная деятельность, которая развивается согласно конкретным правилам, и которая тем не менее осознается вне понятия правды и вне повседневной жизни; при этом она овладевает играющим и не преследует материального интереса.

По словам Э. Берна, игра имеет скрытые мотивы и выигрыш [Берн 1998, с. 37]. Как и любому явлению, игре свойственны определенные характеристики, признаки, отличающие ее от других категорий. Отметим некоторые компоненты толкования понятия «игра», представляющиеся важными для исследования языковой игры: коллективность,

структурируемость, занимательность, удовольствие, скрытые мотивы, возможное наличие выигрыша.

Широкая трактовка ЯИ относится к учению Л. Витгенштейна, согласно которому ЯИ считается любое высказывание или осуществление какого-либо ситуативно обусловленного действия.

Как отмечает Л. Витгенштейн, «по ходу игры» мы устанавливаем правила и меняем их [Витгенштейн 1994]. Данные условия подчеркивают важность бессознательных процессов в текстовой деятельности субъектов общения, с одной стороны, и лежащие в основе этой деятельности фоновые знания, с другой. Поэтому ЯИ соотносится со всеми сферами жизни человека, в которых она существует, например, в виде шутки. ЯИ – способ создания комического средствами языка, поэтому первостепенным в данном явлении становится нестандартность, креативность выражения содержания явления. Следовательно, и процесс текстовой деятельности требует выделения нескольких классов или форм языка, в которых обозначенные основные понятия игры проявляются различным образом, в первую очередь – «противные стороны», которые «играют» друг против друга.

Одним из ключевых подходов является различение двух (как минимум) форм игры, в том числе и языковой, Норбертом Винером. В этой форме языковой игры, по мнению Н. Винера, речь – совместная игра говорящего и слушающего против, во-первых, естественных сил, влияющих на человека, вызывающих беспорядок и, во-вторых, тенденции природы к энтропии [Винер 1958, с. 100]. Во второй форме языковой игры появляется элемент манипуляции – сознание собственной речи и цели, чтобы видоизменить и даже исказить смысл высказывания [там же, с. 101]. Таким образом, во втором случае к обычной ситуации борьбы с энтропией (хаосом) добавляется факт «злой воли».

Поэтому первый класс языковых игр соответствует принципу Кооперации, восходящему к максимам коммуникации Грайса (качество, количество, отношение или релевантность и манера речи), опирающемуся на

элементарные правила общения и этикета, которые призваны «минимизировать энтропические свойства коммуникации на естественном языке» [Формановская 2007, с. 96 – 98], что по теории Грайса соответствует соблюдению постулатов истины, полноты, контекстной релевантности, прозрачности [Грайс 1985].

Напротив, во второй форме языковой игры, где автор по определению осознает свою собственную речь, неизмеримо возрастает роль дискурсивной рефлексии, особенно в плане порождения текста.

Итак, целью языковых игр, отмеченных Н. Винером, являются: передача информации (цель первой разновидности игры) и навязывание своей воли противной стороне (манипулирование) (цель второго вида языковой игры).

В концепции Л. Витгенштейна основанием для выбора языкового знака являются правила языковой игры, связанные с традициями, привычками и социальными устоями общества, то есть речь говорящего строится на основе норм, закрепленных в языке.

Языковая игра позволяет определить пределы нормы, отметить многие незамеченные особенности и закономерности развития и функционирования языка, обусловленные активным воздействием на слово, использованием его свойств: расчленяемости, способности к сплетению, изменению значения в словосочетании, что отражает языковую изменчивость и потенциальную возможность придания слову желаемой формы, сохраняя «свежесть» восприятия действительности [Левин, Строчков 1991, с. 78].

Таким образом, языковая игра – бесконечный процесс, в котором автор осознанно использует язык как материал, над которым производится эксперимент, что особенно ярко проявляется в писательском творчестве, где, импровизируя, происходит активное воздействие на реальность через язык и речь.

Французский лингвист, представитель школ постструктурализма и семиотики А.А. Греймас полагает, что слияние лингвистических единиц

создает унифицированное прочтение, которое затем уступает место второму прочтению, а их соответствие восстанавливается при помощи нарушающего элемента – ... шутки [Греймас 2004, с. 99 – 146]. Артур Кёстлер объясняет противоречие сопоставления идей тем, что мы, следуя одному образу мысли, не замечаем другой, просматривающийся на заднем плане при подходе к перекрёстку, где два пути могут пересекаться [Кестлер 2004, с. 96]. Использованная А. Кестлером фигура речи позволила показать, что мы способны реинтерпретировать (переосмысливать) появившиеся противоречия, превращая их в шутки.

Появление в лингвистике таких понятий, как пресуппозиции, речевые акты, возможные миры, концепты, стратегии и тактики прагматики, дискурсивный анализ, теория игр (в том числе языковых) расширили наши знания о речевых возможностях носителей языка. А учитывая то, что вербально шутка является текстом, она забавна в силу своей семантической организации, следовательно, семантика, синтактика и прагматика – это наиболее интересные, с точки зрения исследования юмора, области лингвистики.

Другой подход связан с изучением языковой игры применительно к конкретным коммуникативным сферам: разговорная речь, художественная литература. В.Я. Пропп пишет, что комизм языкового характера – это, во-первых, единство языка и содержания произведения: «Если любую комедию или любую юмореску, – отмечает он, – пересказать «своими словами», они не покажутся смешными» [Пропп 2002, с. 146 – 173]. Во-вторых, комический эффект, содержащийся в речи автора и персонажа, должен стать результатом работы сознания читателя. В-третьих, комический эффект в литературном произведении должен создаваться согласно или вопреки нормам собственно русского языка [там же]. Следовательно, формами проявления комического являются юмор, ирония, сатира и сарказм. Так, используя каламбур, эвфемизацию речи, игру на утверждении или отрицании чего-либо, пресуппозицию, зевгму, иронию, буквализацию метафоры, расширение

компонентного состава фразеологизмов, автор может продемонстрировать неоднозначное видение описываемой им ситуации в литературном произведении.

Вместе с тем, именно прагматический аспект исследования языка позволяет дифференцировать различные формы языковой игры в художественном творчестве писателя. Прагматика текста наиболее четко выявляется при учете его интенциональности, то есть тех установок, с которыми подходит к созданию своего произведения писатель.

Понятие языковой игры в современной научно-учебной литературе неоднозначно и является «доказательством «размытости» человеческих понятий» [Вежбицкая 1996, с. 212]. Поэтому при анализе специфики, способов и средств создания языковой игры важным является выбор и значимость терминов, используемых в научном исследовании.

Классифицируя явления языковой игры, исследователи опираются на используемые языковые средства, взаимодействующие друг с другом на различных уровнях языка, и ориентируются на создание эстетического, чаще всего комического эффекта в художественном произведении.

По утверждению Л. Витгенштейна, языковые игры – результат мысленного эксперимента, не имеющего реального аналога и служащего только средством выявления и узнавания присутствующего в языке или тексте имплицитного смысла. В чем, по сути, ученый видит и предназначение "игр" вообще и даже тех, которые имеют вполне реальные речевые аналоги [Витгенштейн 1994, с. 20]. Языковая игра предполагает некоторую языковую неправильность (или необычность, нестандартность), которую автор осознает и намеренно допускает для достижения определенных им целей.

Идейной основой языковой игры является древнерусская смеховая культура, отличающаяся снижающим и очищающим типом смеха. Д.С. Лихачев отмечает, что древнерусский смех имеет универсальный характер, «поскольку несет правдивую информацию о мире и совмещает

разрушительное и созидательное начала: осмеивая устройство человеческого общества, отвергая социальные законы и социальное неравенство, смех строит мир антикультуры» [Лихачев 1984, с. 3].

Разновидностью собственно языковой игры Древней Руси было балагурство, по утверждению Дмитрия Лихачева, умевшее отметить смешное в повседневном и самом обычном, способное рифмовать слова и изменять их форму до неузнаваемости, выдумывая остроты и каламбуры [там же], то есть осмысливающее произносимые слова, снижая значимость явления через его осмеяние. Важная черта балагурства – двойственность создаваемого смехового мира: «смех показывает в высоком – низкое, в духовном – материальное, в торжественном – будничное» [там же, с. 35]. В настоящее время, по мнению исследователей, балагурство – «ряд конкретных приемов и способов языковой игры, связанных только с формой обыгрываемых единиц» [Земская 1983, с. 172 – 214]. В работах современных лингвистов значимым становится подход, при котором языковая игра понимается как осознанное нарушение нормы. По мнению Е.А. Земской, языковой игрой можно назвать явления, «когда говорящий «играет» с формой речи, когда свободное отношение к форме речи получает эстетическое задание» [Земская 1983, с. 172], поэтому ЯИ целенаправленна и рассчитана на достижение определенного эффекта у читателя.

Т.А. Гридина, исследуя эффект языковой игры, утверждает, что он имеет следующие факторы: 1) ЯИ порождает иные средства выражения «определенного содержания или объективирует новое содержание при сохранении или изменении старой формы» [Гридина 1996, с. 19] (лексический уровень языка – Ю.К.); 2) языковая игра объясняется нестандартным или «аномальным употреблением и комбинацией языковых средств» [там же] (синтаксический уровень – Ю.К.); 4) апелляция к языковой компетенции слушающих [там же] (пресуппозиции – Ю.К.). Поэтому нестандартное употребление языка дает возможность говорящему

реализовать свои способности в языкотворчестве и выделить себя как человека играющего, языковую личность, способную творить.

И.Н. Горелов и К.Ф. Седов полагают, что в речевой коммуникации творчество проявляется в виде языковой игры «...как феномене, содержанием которого выступает установка на форму речи, стремление добиться в высказывании эффектов, сходных с эффектами художественной словесности» [Горелов, Седов 1997, 138 – 139]. Подобный речевой креатив имеет характер балагурства, каламбура, шутки на смеховых гранях речевой деятельности человека. Поэтому цель игры, по мнению ученых, «доставить удовольствие людям, которые принимают в ней участие» [там же, с.138], а игра, как форма речевого поведения человека, позволяет языковой личности развивать лингвокреативные (творческие) способности и формировать свой индивидуально-авторский стиль, реализуемый в тексте.

1.1. Осмысление феномена языковой игры в зарубежной и отечественной науке

В настоящее время существует многообразие трактовок феномена языковой игры (далее – ЯИ), которые чаще всего представлены двумя подходами к ее изучению: с точки зрения плана выражения и с точки зрения плана содержания.

В процессе речетворчества, привлекая интерес адресата неожиданными трактовками, обыгрыванием значений лексических единиц или преобразованием их формы, для достижения определенного эффекта у слушающего, говорящий может переходить на позиции человека играющего (термин Й. Хейзинга). Следовательно, можно различать широкое и узкое понимание языковой игры. Широкое толкование относится к концепции Л. Витгенштейна, согласно которой языковой игрой считается любое

высказывание или осуществление какого-либо ситуативно обусловленного действия. В.П. Руднев, опираясь на идеи Л. Витгенштейна, утверждает, что речевая деятельность вообще состоит из речевых актов или действий, а ЯИ – «форма самой жизни, где не только язык, а сама реальность, которую мы воспринимаем только через призму языка, является совокупностью языковых игр» [Руднев 1997, с. 380].

Узкое понимание языковой игры реализуется в анализе диалогов, авторских ремарок как фрагментов литературного произведения, с целью выявления заложенных в них коммуникативных функций и прагматических установок.

По мнению Е.А. Земской, М.В. Китайгородской, Н.Н. Розановой, языковая игра делится на следующие группы: балагурство, не связанное с содержанием речи, и остроловие, наоборот, направленное на выражение мысли говорящего с образной, экспрессивной передачей содержания высказывания [Земская 1983].

По утверждению О.Ю. Коноваловой, языковая игра – аномалия, которая характерна для речи образованных людей, владеющих нормой, чувствующих грань между ею и аномалией и получающих эстетическое удовольствие от преднамеренных ее нарушений [Коновалова 2008, с. 13].

Языковая игра является сложным многоплановым и многоуровневым явлением, что затрудняет ее непротиворечивое и исчерпывающее определение [Николина 2000, с. 551]. Тем не менее, в ситуациях, когда говорящий переходит на позиции человека играющего, феномен языковой игры может быть обусловлен, во-первых, выражением добавочного смысла, креативным использованием в речи знания языка. Поэтому предпосылка языковой игры – «асимметрия языкового знака, стремление прежней формы приобретать новые значения и тенденция прежних значений выражаться посредством новых форм» [Коновалова 2008, с. 15]. Во-вторых, преднамеренным использованием языковых средств без нарушения нормы или осознанным отступлением от нее. ЯИ – лингвистический код, который «высвечивает и развивает творческую

способность говорящих, резко очерчивает языковые границы нормы и антинормы» [там же, с. 15], а также формирует тенденции к дальнейшему изменению и развитию языковой системы. В-третьих, обращением к прецедентным текстам и фоновым знаниям, как автора, так и читателя. Адресат и адресант получают эстетическое удовольствие от игры: говорящий – от своего остроумия и умения шутить, а слушающий, которому часто требуются дополнительные энциклопедические знания, – «от умения отгадать неразрешимую, на первый взгляд, лингвистическую загадку» [там же].

В основе нашего исследования лежит понимание языковой игры как «творческого, свободного отношения к форме речи, неканонического употребления языка, позволяющего говорящему реализовать способности к языковому творчеству и выделить себя как языковую личность» [Гридина 1996, с. 9]. Важной для данной трактовки термина является связь ЯИ с «речедеятельностной активностью языковой личности» [Сковородников, 2003, с. 797]. Важной для данной трактовки термина является связь языковой игры и языковой личности, в частности речевой деятельности, в которой обнаруживаются намерения участников коммуникации проявить собственные речевые компетенции; в то же время речевая деятельность направлена на интерпретацию реципиентом негласно принятых правил (игрового кода) общения с целью подчеркнуть парадокс между стандартными формой и содержанием знака, а также новой ассоциативной обработкой языкового знания.

Являясь разновидностью лингвокреативного подхода к языковым единицам, цель ЯИ – использование лингвистических приемов, подчеркивающих парадокс между стандартными формой и значением знака, а также «новой ассоциативной обработкой того или иного вида языкового знания» [Гридина 2002, с. 26]. Осознанное нарушение стереотипности и значимости норм для носителей языка является основой для формирования и функционирования ЯИ, а также восприятия ее приемов, средств, сценариев и тактик построения. Поэтому правила языковой игры «выводимы только при

опоре на языковой стереотип, который преодолевается использованием лингвистических приемов» [Перфильева 2002, с. 77]. Между тем явления языковой игры могут быть рассмотрены как в пространстве креативного мышления автора, так и в рамках целого текста.

Функционально в прозе ЯИ становится «знаком непринужденного ведения речи и моделирует неофициальность повествования» [Сковородников 2003, с. 800]. Данное положение создает особый тип повествователя, который «вытесняет субъективно-речевой план персонажа, заменяя его субъектно-речевым планом повествователя» [Николина 2000, с. 560]. Проявление интертекстуальных связей возможно, как на уровне словотворчества, так и с помощью трансформаций фрагментов прецедентных текстов, а также благодаря «игре на нарративном стереотипе – отступлении от повествовательной нормы, сформированной реалистической традицией» [там же].

По данным «Большого лингвистического словаря», языковой игрой является, во-первых, тип речевого поведения говорящих, основу которого составляет преднамеренное (сознательное, продуманное) нарушение системных отношений языка, то есть на деструкции речевой нормы с целью создания неканонических языковых форм и структур, приобретающих в результате этой деструкции экспрессивное значение и способность вызывать у слушателя/читателя эстетический и, в целом, стилистический эффект. Во-вторых, особая форма лингвокреативной деятельности, допускающая свободное использование разнообразных языковых приемов. В-третьих, сознательное отступление говорящего от языковой нормы, нетрадиционное использование языкового знака, некоторая языковая неправильность (или необычность), осознаваемая и намеренно допускаемая говорящим (пишущим) с целью создания остроумных высказываний, комического эффекта [Стариченок 2008, с. 721]. Поэтому ЯИ соотносится со всеми сферами жизни человека, в которых она «существует в виде ходячей шутки или просто отзвучий, до газетного фельетона, ораторской

речи и поэтического произведения» [Береговская 1999, с. 159 – 160]. Исследователем выделяются дополнительные формы языковой игры, связанные со структурной организацией целого текста. Такими принципами, по ее мнению, являются: речевое построение, ориентированное на определенную букву/звук, морфему, синтаксическую структуру, функционально-стилистическую принадлежность, сочетаемость, темо-рематический баланс, прагматику; перенос логического ударения, отраженный в пунктуации, или взаимозаменяемость отдельных частей... [там же, с. 178 –179]. Таким образом, ЯИ – способ создания комического средствами языка, поэтому первостепенным в данном явлении становится нестандартность, креативность выражения содержания явления.

Установка говорящего на свободное отношение к форме и норме речи получает эстетическое задание, выраженное в «незатейливой шутке, удачной остроте, каламбуре, разных видах тропов» [Земская 1983, с. 172], ориентированных на создание комического эффекта в разговорной речи. Однако, по утверждению Е.А. Земской, М.В. Китайгородской и Н.Н. Розановой, комизм не единственная функция языковой игры в речи, потому что языковая игра может использоваться и как реализация эмотивной (экспрессивной) функции языка; средства смягчения речи; более точной передачи мысли, образной и выразительной передачи сообщения или иметь изобразительный характер [там же, с. 174 – 175]. Соответственно, по мнению ученых, важно различать следующие виды языковой игры: балагурство, не связанное с содержанием речи, и острословие, наоборот, направленное на выражение мысли говорящего с образной, экспрессивной передачей содержания высказывания. Данные варианты ЯИ воплощаются в разнообразных стилистических приемах. Однако, представленное толкование языковой игры и средств ее создания, по мнению В.З. Санникова, является обширным, основанным на знании системы единиц языка, его нормы и способов творческой интерпретации этих единиц [Санников 1999]. Поэтому

важным в данном случае становится стремление личности к наибольшей выразительности и яркости речи.

Опираясь на системность структурных элементов понятия языковой игры, представляется возможным разделить такие явления, как ЯИ, игра слов и каламбур (как реализация игры слов). Тогда языковая игра – творческое (креативное), нестандартное (неканоническое, отклоняющееся от нормы) использование любых языковых категорий или единиц для создания остроумных высказываний [Сковородников 2003]. В рамках ЯИ возможно применение речевых масок говорящим для реализации своей коммуникативной стратегии и воплощения замысла речепорождения, а также различение острология и балагурства как видов ЯИ.

Игра слов – «разновидность языковой игры, в которой эффект остроты достигается неканоническим использованием слов и фразеологизмов (трансформации их семантики или состава)» [там же, с. 802]. По нашему мнению, изменяя компонентный состав устойчивых единиц, автор творит уникальную художественную реальность, наполняет ее своими игровыми приемами и способами. Однако, расширяя список приемов создания каламбуров, В.З. Санников отмечает невозможность их формирования на основе псевдосинонимии и псевдоантонимии [Санников 1999]. Игра слов отождествляется с каламбуром, потому что каламбур чаще всего – игра слов, использование полисемии, омонимии или звукового сходства с целью достижения комического эффекта [Леонтьев 1987, с. 145; Ходакова 1997, с. 174 – 175; Макаров, Матвеева 1993, с. 125]. По нашему мнению, немаловажными становятся приемы создания каламбуров, основанные на обыгрывании семантики, как лексических единиц, устойчивых сочетаний, так и синтаксической организации явления.

Поскольку языковая игра, прежде всего, проявляется в речевом общении, то объектами исследования выступают «творящие “эго” автора и реципиента (читателя), а основной проблематикой является порождение и понимание текста (их предпосылки – когнитивные, лингвистические,

мотивационно-психологические)» [Баранов 1997, с. 4], с одной стороны, и те явления, когда свободное отношение к форме речи приобретает эстетическое значение, выраженное в шутке, остроте, каламбуре, тропах. Следовательно, языковая игра – лексико-стилистический прием, средство создания и достижения комических эффектов в художественном тексте, а также форма и способ лингвокреативной деятельности человека.

Реализация приемов языковой игры возможна на всех уровнях языковой системы, межтекстовых связях и логики. Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев рассматривают ЯИ, в которой обыгрываются законы построения логически связного текста [Булыгина 1997], в качестве основы для комического эффекта.

Чаще всего приемы языковой игры ориентированы на создание комического эффекта. И.Н. Горелов, К.Ф. Седов, определяя целью ЯИ именно комизм, утверждают, что феномен речевого общения, содержанием которого выступает установка на форму речи, «стремится добиться в высказывании эффектов, сходных с эффектами художественной словесности, может затрагивать практически все уровни структуры языка» [Горелов 2001, с. 180 – 181]. Представленное положение позволяет различать функционально ограниченную языковую игру и неограниченный категориями смешного стилистический прием. Данные понятия могут пересекаться, но при условии, если стилистический прием используется в «людической (игровой) функции – функции создания нестандартного остроумного высказывания» [Сковородников 2003, с. 802]. Средством комизма также является прием стилового контраста, основанный на «перемещении слов и выражений из одного стиля речи в другой» [Горелов 2001, с. 186 – 187]. При этом успешное использование речевой маски, основанной на ЯИ, предполагает наличие «широкого когнитивного диапазона, языковой и коммуникативной компетенции, актерских способностей, психологического настроения» [Чеботникова 2012]. Таким образом, прием речевой маски прагматически направлен, коммуникативно

обусловлен, допускает одновременную реализацию нескольких образов, уместен и целесообразен в зависимости от ситуации общения и поставленных целей. Поэтому значимым аспектом является морально-этическая регламентация поведения личности, уместность стилистических вариаций игры ЯЛ в разговорной речи.

Важно отметить, что ЯИ может строиться не только на использовании единиц различных уровней. Некоторые ее разновидности затрагивают ролевую или стилевую дифференциацию речевой деятельности. «Особенно часто для подобных целей используется диалектная или просторечная языковая маска» [там же, с. 186 – 187]. Имея прагматическую направленность и установку на успешное достижение своих коммуникативных целей, человек играющий «примеряет» на себя различные роли – маски, изменяя свой речевой образ. Языковая личность (далее – ЯЛ) – носитель элитарной культуры, воплощенная, например, в образе автора и проявляющаяся в персонаже произведения, способна, по нашему мнению, как создавать речевую маску, так и использовать шаблонную, устоявшуюся. По мнению М.В. Шпильман, прием языковой маски может быть реализован ЯЛ, которая 1) владеет высоким искусством слова – автор художественного произведения; 2) демонстрирует хорошее, ремесленное владение языком; 3) обладает интеллигентным языком – языком узкого круга образованных лиц (термин А.А. Шахматова) [Шпильман 2006, с. 106]. Языковая личность, утверждает Т.В. Кочеткова, становится многомерной и способной варьировать свое речевое поведение в зависимости от изменений элементов ситуации общения или их соотношения, а также «умения исполнять разные речевые роли, которые состояются из освоенного «репертуара» языковых средств применительно к ситуации общения» [Кочеткова 1998, с. 12]. Поэтому, на наш взгляд, к важным качествам играющей языковой личности возможно отнести следующие: 1) владение всеми возможностями языка, его уровневой организации, 2) соблюдение языковых, этических и др. норм, 3) умение уместно использовать функциональные стили языка, 4)

мотивированное использование тропов и стилистических фигур в заданной коммуникативной ситуации, 5) намеренное и уместное использование нелитературных форм языка.

Таким образом, уместно считать речевую норму не только соответствующей «определенным вероятностно-статистическим параметрам, но и ролевым (речеповеденческим) стереотипам и законам формальной логики» [Сковородников 2003, с. 801]. Тогда следует признать языковой игрой «намеренное отклонение от речевой нормы, дающее комический эффект (шире – эффект остроты)» [там же]. А играющей языковой личностью ту, которая, владея нормой, способна прагматически существовать в нескольких речевых образах-масках, использовать различные языковые средства и нелитературные варианты языка, отклоняющиеся от нормы, быть готовой «переключать» языковой код, что позволит ей комфортно существовать в заданной коммуникативной среде и следовать своим целевым установкам.

В зависимости от поставленных целей и задач, коммуникативных установок можно выделить виды и функции языковой игры, реализуемые в реальной речи или в художественном тексте.

С точки зрения приемов и функций балагурства и острология, по утверждению Н.А. Николиной и Е.А. Агеевой, языковая игра в художественном тексте не отличается от языковой игры в современной разговорной речи [Николина 2000, с. 553]. В художественной прозе ведущим приемом ЯИ, по мнению исследователей, становится «звуковая организация контекста и высокая степень интертекстуальности произведения» [там же]. Среди способов звукового оформления контекста авторами рассматриваются следующие приемы: аллитерации, повторы-отзвучия, повторы, основанные на сходстве или тождестве лексического или словообразовательного значения, корневые повторы, словотворчество [там же, с. 558 – 561]. Полагаем, что для разговорной речи характерно относительно свободное взаимодействие друг с другом единиц различных языковых уровней, когда

«свободное отношение к форме речи получает эстетическое задание, пусть даже самое скромное» [Земская 1983, с. 172] и становится пространством для реализации творческого потенциала автора. Чаще всего желание вызвать эстетическое наслаждение читателя реализуется в писательской установке на комический эффект, создаваемый языковой игрой.

Т.А. Гридина исследует явление языковой игры с семантической точки зрения как реализацию ассоциативного потенциала слов. Виды и функции языковой игры исследователь подразделяет на три группы: во-первых, лингвистические приемы создания игрового парадокса (отступление от норм литературного языка и их вариативности) [Гридина, 1986, с. 81–199]. Во-вторых, ЯИ, механизмы которой основаны на использовании смыслоразличительного потенциала звуковой формы слова [там же]. В-третьих, морфодеривационные и семантические модели (образование окказионализмов разных типов, преобразования и варьирование содержательной структуры слов) [там же].

В.З. Санников рассматривает феномен языковой игры от целей, мотивов использования и формирования явления до языковой реализации на различных уровнях системы. Для ученого языковая игра, представленная по большей части каламбурами, – вид лингвистического эксперимента и последовательного его рассмотрения на всех языковых уровнях – от фонетики, лексики до синтаксиса к семантике и прагматике [Санников 2002, 2012].

Поскольку упомянутые классификации создания и функционирования языковой игры чаще всего основываются на принадлежности единицы к определенному языковому уровню и опираются на взаимодействие этих языковых аспектов друг с другом, то для нашего исследования является важным различие «приема» (как совокупности способов) и «способа» (состоящего из определенных операций – приемов) ЯИ в художественном тексте. О.Ю. Коновалова, исследуя функционализм языковой игры в современной разговорной речи, определяет эти понятия так: «прием – общий

принцип преобразования формы или значения слова» [Коновалова 2008, с. 48]. Например, рифмовка, фонетические и морфологические деформации, стилевой контраст, нарушение лексической сочетаемости слов, а также окказионализмы, каламбуры, прецедентные тексты и не прямые номинации. «Способ – частный случай, разновидность приема» [там же]. С помощью приемов происходит преобразование игровых элементов, например, лексических единиц, устойчивых сочетаний.

1.2. Формы языковой игры в различных текстах

Языковая игра является одним из способов создания комического эффекта, характеристики персонажа, шуточного настроения, насмешки над кем-либо, непринужденности речи средствами языка. При создании ЯИ важным является не столько содержание, передаваемого сообщения, сколько его выражение и оформление.

Опираясь на классификацию языковой игры, основанную на желании говорящего просто пошутить или же вложить в остроту какой-либо смысл, предложенную исследователями Е.А. Земской, М.В. Китайгородской, Н.Н. Розановой, отметим те игровые приемы различных языковых уровней, которые рассматриваются в нашем диссертационном исследовании:

1. Фонетические деформации слов – осознанное нарушение законов чередования звуков, замена одних другими и перенос ударения [Земская 1983, с. 176 – 178], используемые с целью почудить, разрядить атмосферу. Применяя данный прием, говорящий подчеркивает непринужденность коммуникативной ситуации и не стремится вызвать смех собеседников внутренним преломлением лексических единиц. Наиболее частотны следующие фонетические трансформации облика слов:

а) Метатеза – перестановка звуков или слогов в словах: Тань, можно я съем *бродбутылик* (бутербродик) с *балкаской* (колбаской)? Ну ладно, *бедняжка – бендяжка* моя! [там же, с. 177]. Подобные шуточные «перевертыши» чаще всего встречаются в диалогах друзей и близких людей.

б) Протеза – использование дополнительных вставных звуков или слогов. Например, гласные [и, ы, а] на стыке согласных: «тюлипанчики, пьяный, сыпасибо, *кырысавица*, ужаснулась, параграмма и т.д.» [там же]. Протетические гласные звуки либо уподобляются гласным последующих слогов, либо дополнительные согласные появляются при соединении гласных.

в) Нарушение закона чередования гласных – «разрушение некоторых позиций нейтрализации согласных» [там же, с. 177 – 178]. Так в разговорной речи отсутствие мены на шипящий, сохраняющее орфографический облик слова: изво[зч']ик, по[зж']е и др. На основе данного способа умышленно могут создаваться шуточные наименования: тре[сч]ина вместо тре[щ]ина, клю[тч]ик – клю[ч]ик, ле[дч]ик – летчик (шуточное отношение к приятелю) [там же]. Нередки нарушения норм написания слова: Мегсика, крадкосрочка, брадцы и т.д.

Так совпадение или отличие произношения и написания на конце слова звонкого согласного, происходящие фонетические изменения создают эффект нейтрализации «наизнанку» (термин Е.А. Земской).

г) Замена одних звуков другими или искажение фонетического облика слова осуществляется путем подстановки одного звука вместо другого – каламбурное обыгрывание слова [Земская 1983, с. 179], при котором не происходит переосмысление значения лексических единиц, то есть цель звуковой замены – «сказать, как можно чуднее, необычнее» [там же]. Исследователями отмечаются следующие типы изменения звуков (классификация Е.А. Земской): 1) мена мягкого согласного парным твердым или наоборот (на б[лу]дечко, [ру]мочки; А что ж вы не купили *книгу*? – Я и так купил вам *кыпу* [там же, с. 179]. 2) замена одного согласного другим,

отличным от него по способу образования: – Это какая паста? – Апель[цы]новая [там же]. 3) замена гласного под ударением или безударного: «п[т'У]чка – птичка; – А где это? – В трак[т'О]ре; п[у]стила – пастила, б[а]мажка – бумажка» [там же]. 4) Уподобление гласного предыдущего слога гласному последующего слога [там же], то есть процесс «инструментовки» на определенный звук (термин Е.А. Земской). Например, чуд[ы]са в рыщ[ы]те, м[о]ню – меню.

д) Перенос ударения с одного слога на другой. Создание акцента, который реально не встречается, а придуман с целью развлечься с формой слова: это был не намёк, а нАмек; А второй том АнуЯ у вас? (вместо АнУя).

Нередки сочетания нескольких способов создания шутливой и легкой атмосферы среди участников общения.

2. Приемы речевых масок – «говорить необычно, как кто-нибудь – эти речевые маски всегда под рукой у говорящих» [там же, с. 180], то есть речевая стилизация с учетом лексических и фонетических особенностей речи того, кому подражает говорящий. Применяя этот прием, возможно частичное воспроизведение или стилизация чужой речи, чтобы только подчеркнуть особенности чужой манеры говорить. Комический эффект, таким образом, создается столкновением между конкретной ситуацией общения, контекстом и речевыми особенностями, и склонностями речи тех, кого пародируют, передразнивают или передают сообщение через третьих лиц, сохраняя особенности говорения исконного автора сообщения. Следовательно, речевая маска может становиться «характерологическим средством для изображения человека, слова которого передаются» [там же], поэтому в данном случае маска получает содержательную нагрузку и переходит в сферу острология.

Поскольку речевая маска как средство стилизации и характеристики особенностей речи языковой личности зависит от речевых склонностей и намерений, то необходим учет фонетических, морфологических и синтаксических уровней ее создания и реализации.

а) Использование диалектизмов и просторечий. По мнению М.М. Бахтина, «диалекты становятся как бы целостными образами, законченными типами речи и мышления, как бы языковыми масками» [Бахтин 1972, с. 511]. Включение в речь данных нелитературных форм языка позволяет создать шутливое настроение участникам общения и выступить в качестве характерологического свойства обсуждаемых обстоятельств или людей – «несущественно, какие именно черты диалектов или просторечий используются. Важно, чтобы было необычно и смешно» [Земская 1983, с. 181]. Поэтому говорящий стремится как можно точнее представить своего героя, дать понять его социальный статус и территориальную принадлежность.

б) Фонетические особенности говоров нередко являются средством языковой игры, потому что «дело не в экспрессивности «звука» как такового, а в привлечении звука другой речевой системы на фоне нормальной фонетики данного литературного языка» [Реформатский 1966, с. 121]. Для усиления комического эффекта используются следующие диалектные приемы фонетического уровня (классификация [Земская, 1983]): 1) Якающее произношение общелитературной лексики. Например, Ня знаю; пяльмень. 2) Произношение фрикативного [г]: Ну давай напишем бума[г]у. 3) Произношение [у] вместо [в]: де[у]ка вместо де[в]ка. 4) Употребление [хв] или [к] вместо литературного [ф]: – Кто будет ке[хв]ир?

Играя диалектными элементами, совмещая их, говорящему не важно какому говору принадлежит та или иная характеристика, поэтому важной особенностью становится именно общая установка на комическое и высмеивание речи малообразованного человека.

Нередко элементом языковой игры является использование нелитературного ударения: – Вы ж хозяёва; Что-то холоднО, в том числе в заимствованных лексемах (суприз – сюрприз, транвай – трамвай). Следовательно, возникает «пародийное использование особенностей редких фонетических подсистем» [Земская, 1983] как высшая форма языковой игры

данного уровня, воспроизводящая подсистемы редких слов, например, 1) включение чужеродных для русского языка звуков из французского языка; 2) произношение неударного [о] без редукации; 3) произношение [ш'], [ж'] в некоторых словах (пш[ю]т – пишут, параш[ю]т) [там же]. Поэтому основными способами применения данного приема являются, во-первых, «произношение некоторых заимствованных слов по старым канонам, следование которым было допустимо в XIX – XX веках (пОртфель, кОСтюм)» [там же, с. 188]. Во-вторых, «включение отмеченных фонетических черт в слова, которым такое произношение никогда не было свойственно: вот я сдам в произв[ё]дство сборник; люблю б[э]зм[э]рно; бр[э]д сивой кобылы» [там же]. Так говорящий пародирует псевдокультурное поведение необразованного человека, демонстрирует установку на шутливое использование высоких, сниженных, книжных языковых единиц в разговорной речи.

в) Морфологический уровень языковой шутки характеризуется следующими приемами (классификация [Земская, 1983]): 1) склонение несклоняемых ни по нормам литературного языка, ни по нормам разговорной речи различных частей речи. Например, без пальт[а]; – Куды пОльта вешать?; – Не могу без резюм[ы] (вместо резюм[е]). 2) Использование просторечно-диалектных падежных форм имен существительных: – Овощёв до сих пор нет (овощей); – они в столу. 3) Нелитературные чередования в основах глаголов: – Ты не смогЁешь (вместо сможешь); Все! Ухожю (вместо ухожу). 4) В интеллигентной речи обыгрывание нелитературных причастных форм: – Одних лет сколько *урвато*; Тебе *дадено*. 5) Употребление деепричастия в сказуемой функции, причем обычно в форме, не соответствующей литературным нормам (с суффиксом – мши(сь): Проспам*мшись*; очнум*мшись*). 6) Предлог «об» перед словом, начинающимся с согласного: *об* себе; *об* детях [Земская, 1983].

Итак, на фонетическом и морфологическом уровнях функционирования ЯИ исследователями отмечается смешение названных

приемов, а также создание новых, опираясь на имеющиеся, их взаимопроникновение при создании языковой шутки.

3. Прием стилового контраста – «перемещение слова или выражения из одного стиля речи в другой, что порождает резкий диссонанс, который или свидетельствует о неумении правильно строить свою речь, или используется как средство комизма» [Виноградов 1954, с. 7]. Таким приемом возможно высмеивание или пародирование манеры говорить того, кого высмеивают. Приемы создания стилового контраста (классификация [Земская, 1983]): 1) пародийное употребление канцеляризм, клише в повседневных ситуациях: отразить, осветить, то есть рассказать, сообщить. 2) введение чужеродных слов с указанием источника, а также с изменением литературной формы (на просторечную, устарелую): этот *пожар*, или как говорят пожарные *загорание*; – Ты в *фильму* совсем ушла? 3) использование иностилевой лексики как средства языковой игры. Однако пародирование здесь может и отсутствовать, то есть речевая маска не применяется. Например, Мне попутчики не нужны! – *изрек* он [там же]. Частично данные приемы могут быть совмещены с фонетическим преобразованием слова для создания комического эффекта.

4. Прием построения необычных языковых единиц – слов, словоформ, словосочетаний, – «экспрессивность слова усиливается при наличии контраста в его структуре» [Земская 1983, с. 189], например, между частями слова или наполнением синтаксической модели и их реализации в данном контексте. Нередко говорящие создают окказионализмы по аналогии, усиливая комический эффект или по аналогии с использованием имен лиц, контрастом между планом выражения и содержания, рифмовки.

5. Прием непрямых номинаций строится на основе контраста между способом определения явления и названием самого предмета [там же, с. 196]. Комизм заключается в возникающем эффекте обманутого ожидания между означающим и означаемым. Переносное употребление языковых единиц, содержащее устойчивые ассоциации, эксплицируется контекстом и

разворачивается в сравнении с учетом признака, лежащего в основе метафоры [там же, с. 203]. Данный элемент языковой игры – средство создания иронии, метафоризации, образной характеристики объекта, построения различных аппликативных конструкций.

5.1. Метафоризация как процесс сводится к «присвоению объекту чужих признаков, свойств, состояний, принадлежащих другому классу объектов или аспектов данного класса» [Арутюнова 1978, с. 335]. Таким образом создаваемый семантический сдвиг используется как средство характеристики действия, характера, персонажа, а именно: прием иронического возвеличивания или принижения. Однако в данном случае экспрессивность создается контрастом между прямой номинацией и скрытым, подразумеваемым, смыслом. Чтобы показать ироническое отношение к собеседнику или предмету речи также используется прием наименования чего-либо словом, «имеющим иной денотативный смысл, при этом резко сниженным или резко возвышенным» [Земская 1983, с. 199]. Например, о роскошном доме: «- Это твоя *лачуга?*»; о ленивом сыне: «Я завтра иду в школу к своему *лоботрясу...*» и т.д.

5.2. Столкновение планов выражения и содержания широко используется для создания разнообразных иронических приемов или способов представления чего-либо с двух сторон (классификация [Земская 1983]): 1) наглядное изображение чего-либо по конкретной детали или действию, то есть обозначение процесса через действие, являющееся его частью, – прием метонимической конкретизации. «- Саш, ты поел? *Пожевал?*», «Она просто *качает* девочку» (растит дочь).

2) Обобщение, когда конкретное явление описывается как общее [там же] – прием генерализации. В основе – употребление стилистических языковых средств, не свойственных разговорной речи. Например, «*Младшее поколение овладевает знаниями*» – о том, как ребенок делает уроки» или «- *Приступим к опросу аборигенов*» – о прохожем, идущем навстречу» [там же, с. 200]. Так стилизация позволяет повторить однажды увиденное или

услышанное и передать атмосферу уже состоявшейся коммуникативной ситуации. Метонимический перенос, как основа приема генерализации, становится средством иронии или самоиронии, стилизуя, например, процесс говорения под конкретную изображаемую ситуацию или ее передачу третьими лицами, но с необходимостью сохранности колорита повествования.

3) Литературные ассоциации, метафорические и метонимические обороты представляются как основа для построения перифрастических номинаций, показывающих небезразличное отношение говорящих к форме речи [там же, с. 201]. Данный прием может быть настолько индивидуален, в плане передаваемой информации, насколько адресант обладает фоновыми знаниями, помогающими «зашифровать» исходное значение передаваемого сообщения: «- Ты бы сказала ему? – Зачем? – Чтобы *обтачивать углы, которые из него торчат...*» или «... Если бы удалось *прокопать дырку в Пушкинском музее...* Это было бы хорошо...» (в значении попасть в этот музей вообще) [там же].

4) Прием развертывания общеязыкового образа используется традиционно с метафорой или сравнительным оборотом, подкрепленными аллюзиями к известным произведениям литературы: «- У нас точно крокодил. – *Крокодил, наглотавшийся галош, старых галош...*» [Земская 1983, с. 201].

5) Помимо аллюзий к мировым сокровищам культуры, демонстрирующим интеллектуальный уровень развития и знаний говорящих, разговорной речи свойственны и собственно разговорные сравнения. Данные обороты также индивидуализируют речь, как и фонд фоновых знаний, но не противопоставляют ее речи художественной. «Различия между ними состоит скорее в форме и семантике используемых сравнений, а также в том арсенале, откуда черпается материал для сравнений» [Земская 1983, с. 202]. При этом эти сравнения могут быть для одномоментного использования, то

есть «речь по случаю»: «Когда очки носишь долго, к ним привыкаешь... *как к родному брату...*» или «... Он *дрожит, как спаниель на охоте...*» и т.д.

Поскольку момент случайности подобранной фразы становится ключевым, то создаваемые индивидуальные сравнения могут включать литературные реминисценции.

Спецификой разговорной речи также является возможность использования любых языковых и внеязыковых реалий, средств выразительности, которые необходимы именно в данный момент, следовательно, разговорная неподготовленная речь чаще всего будет окказиональна и наполнена дополнительным содержанием, понимание которого невозможно без владения различными знаниями, помогающими «расшифровать» получаемое сообщение, как и его «зашифровать» на уровне адресанта.

б) Внутренняя связь метафоры и сравнения, реже метонимии, – основа для различных тропов и возможность перехода одного языкового средства в другой. «Переход от метафоры к сравнению наблюдается в тех случаях, когда индивидуальная метафора представляется говорящим малопонятной и нуждается в объяснении. При этом ассоциации кажутся настолько неожиданными и несовместимыми, что это рождает комический эффект» [Земская 1983, с. 202]: «– Еще выступал Он. *Ну этот торт...*» (то есть человек, обладающий внешней красотой) [там же]. Кроме того, нередко в процессе живого общения отмечаются «случаи перехода от сравнения к метафоре. Или к свертыванию сравнения в метафору» [там же]: «– Она такая маленькая... *как мышка...*» [там же].

Употребление слов в переносном значении может быть развернуто в метафорическое сравнение, эксплицируемое контекстом или содержащее устойчивые ассоциации: «Она вообще-то *тихая такая, божья коровка...*» или «–Как-то это было *очень по-кухонному...*» (о ссоре)» [там же]. Метафорические эпитеты могут включать в себя и свернутые сравнения, а переносное значение лексических единиц мотивировано различными

ассоциациями, внутренними и внешними связями структурных элементов высказывания. Именно в таких случаях исследователями наблюдаются соединения нескольких тропов в рамках одного текстового фрагмента, а приемы демегафоризации или деметонимизации, являясь элементами языковой игры, могут использоваться как самостоятельно, так и в сочетании друг с другом. А свертывание и развертывание образа является одним из компонентов семантической или синтаксической аппликаций как компонентов ЯИ.

6. Цитаты из художественных текстов, упоминания общеизвестных фразеологизмов, изречений положены в основу приема цитации как средства выразительности речи, передачи ее легкой и шутливой тональности. Данный прием, согласно классификации [Земская 1983], основывается на «общности апперцепционной базы и культурного опыта говорящих» [там же, с. 204]. Если элементы культурного багажа не совпадают, то говорящий может не достигнуть желаемого стилистического эффекта [там же]. Без обладания фоновыми знаниями говорящего и слушающего невозможно декодирование поступающего шутливого сообщения, а, следовательно, невозможна интерпретация и понимание языковой игры, основанной, например, на приеме семантической аппликации, изменения компонентного состава фразеологических единиц. Цитирование, как правило, сопровождается «переименованием» общеизвестных выражений, вызываемым ситуативным переосмыслением, заменой исходных компонентов на ситуативно необходимые, а также псевдоцитации, то есть «приписывания какого-либо выражения лицу, не имеющему к нему никакого отношения. Комизм создается контрастом между содержанием псевдоцитаты и ореолом, которым окружено имя» [Земская 1983, с. 205]: «*Остановись, Лариса, ты прекрасна*» или «*Большому кораблю море по колено...*». В выборе материала для данного приема приоритетными являются индивидуальные предпочтения говорящего, его энциклопедизм.

7. Каламбуры, по утверждению исследователей, явления многоплановые, поэтому их типы и способы употребления в речи различны: от разговорного и семантически не нагруженного до содержательного, ситуативно-обусловленного с двуплановым осмыслением элементов. Поэтому основой каламбуров как приема языковой игры являются «столкновения» различных языковых элементов, создающих двусмысленность и контраст, используемых единиц [там же, с. 206].

Каламбур имеет широкое применение, а также многообразие способов образования и функционирования на всех уровнях языковой системы. Способы создания каламбуров на фонетическом уровне: игра омонимами, паронимами, другими звуковыми сближениями слов, различных по смыслу. К словообразовательным, лексическим, семантическим относятся каламбуры, основанные на междусловных связях, внутренней форме, «народной» этимологии, совмещении и переосмыслении устойчивых оборотов, употребления слов одновременно в двух значениях, создавая аппликацию этих единиц и т.д., например, «дыры природы» вместо устойчивого «дары природы», «Шампуньского купим или сухонького?» (обыгрывание лексем шампанское и шампунь), «Весь вечер *ежи*лась. *Ёжиха*» [там же].

Особое внимание исследователей вызывают ситуативные каламбуры, специфичные для разговорной речи, основанные на: а) двуплановом осмыслении внутренней формы слова, а приобретаемое значение обусловлено не контекстом, а ситуацией [Земская 1983, с. 209]. Например, «— Буду заниматься *сердцеедством*...» (надкусывая печенье в форме сердца) или «— Я ужасная *распутница*...» (разматывая моток шерстяных ниток) [там же]. Представленные каламбурные варианты подтверждают, что для их понимания необходимо знание ситуации, из-за которой прозвучала именно эта реплика.

Б) Группа каламбуров, основанных на, во-первых, глаголах, обозначающих «ситуативно-актуальные действия, образованных от фамилий: Дубинин стал всех *дубинить*...», «Добиньяка *добиньячу*... [там же]. Во-

вторых, «преобразования слов, создающих звуковое сближение слова-стимула и слова, включенного в каламбур, относящихся к различным смысловым сферам» [там же]. При этом каламбур приобретает оценочность характеризуемого явления: Я сегодня ездил в это *обманное бюро* (вместо обменное) [там же].

Структурно-семантический уровень формирования и функционирования каламбуров, в рамках концепции языковой игры и ее элементов представлен следующими вариантами [Земская 1983]:

а) Междусловное наложение, «когда на конец одного слова накладывается совпадающее с ним начало другого» [Земская 1983, с. 209 – 210]. Например, «*Пьянварь* кончается...» (слияние слов пьяный + январь); «*Профессарайчики...*» (профессор + сарайчик) [там же]. То есть основа каламбура – произносимое, но окказиональное слово.

б) Контаминационные каламбуры, в которых объединяемые автором слова «претерпевают различные деформации: Я сижу в *публитеке...* (публичная + библиотека); И все из-за этого *пузеляжа...* (пузо + фузеляж)» [там же, с. 210].

в) Паронимические сближения также являются основой каламбуров, например, Наш ЖЭК-потрошитель... – соединение аббревиатуры и прозвища персонажа американского триллера создает колоритный образ характеризуемого явления отечественной действительности.

г) Зевгма как прием создания каламбура на синтаксическом уровне – совмещением разных смыслов однотипными конструкциями или однородными рядами в предложении.

Однако в реальной речевой ситуации приемы языковой игры редко функционируют обособленно, потому что при переходе разговора в «шутливую тональность, говорящий или несколько собеседников балагурят и острят совместно, используя различные игровые приемы» [там же, с. 210]. Нередко основой для создания шутки, а также ее фоном, служит именно ситуация речи, общность коммуникантов, их обоюдный интерес в успехе и

легкости беседы. Именно поэтому текст, который «порождает каламбур, может не содержать слова-стимула» [там же], так как ситуация общения известна по умолчанию. Например, при просмотре передачи «Бенефис»: – Тебе не надоела эта *бенемуть*? [там же, с. 211]. Шутливость высказывания выступает реакцией на заданную ситуацию, а не на конкретные слова-реплики.

Таким образом, представлены наиболее типичные приемы и способы создания языковой игры, языковой шутки и т.д. Разговорная речь предполагает непринужденность и свободное отношение к слову, как минимальной единице ЯИ. Поэтому набор элементов языковой игры часто совпадает с приемами комического вообще, характерных как для обычной речи, так и художественной литературы. Описание явлений ЯИ позволяет установить их универсализм для конкретного языка вообще, так и для авторского идиостиля в частности, а также выявить, какие явления осмысляются как эстетически ценные в различные исторические периоды, как они используются в качестве средств художественной выразительности, в чем состоит их сходство и различие употребления в разговорной речи и языке художественной литературы [там же]. Следовательно, языковой комизм обладает определенным механизмом: а) характеристики высмеиваемого или, вообще, б) аспекта креативной деятельности человека играющего. Показательным также является тот, факт, что набор черт ЯИ определенной исторической эпохи будет отличным от другой. Поэтому анализ «полного арсенала» типичных языковых средств при создании речевой игры может быть осуществлен как на примере творчества конкретного автора, как представителя эпохи, так и группы писателей, объединенных общим методом, взглядами на жизнь, историю, социальный статус и другие необходимые критерии отбора.

Общими структурными чертами выявления языковой шутки как элемента языковой игры, по мнению исследователей, становятся: а) народная смеховая культура, учитывающая все сниженное и грубое, изнаночное; б)

содержательная и формальная многоплановость, репрезентированные в каламбурах, не прямых номинациях, дефразеологизации и т.д. Внеязыковая ситуация – полноправный участник коммуникации, культурно и эстетически преломляющий художественную действительность, представленную в разговорной речи.

Основой нашего диссертационного исследования является разработанная В.З. Санниковым классификация каламбуров, учитывающая семантическое значение языковых единиц. Формально, по мнению лингвиста, различаются следующие виды каламбуров: а) на основе многозначности слов; б) по сходству в звучании слов и словосочетаний; в) обыгрывание омонимов [Санников 2002]. Данные приемы подчеркивают, как звуковую, так и лексическую близость языковых элементов.

Ядром семантической классификации каламбуров является смысловая и структурная связь между его элементами. Е.В. Падучева утверждает, что «каламбурное высказывание, допускающее два и более осмысления, которые «имеются в виду», следует признать семантически аномальным» [Падучева 1982, с. 85]. Стремление к яркости выражения смысла посредством нестандартного оформления мысли, на наш взгляд, – основа формирования подтекста высказывания. Поэтому важным является характер семантических связей, заложенный в структуру взаимодействия языковых единиц. В.З. Санников выделяет следующие типы каламбуров, основанные на семантике обыгрываемых слов: 1) «Соседи» ограничиваются «простым суммированием смыслов созвучных слов. Данный тип не обладает богатым добавочным смыслом, слова «мирно сосуществуют» друг с другом» [Санников 2002, с. 499], а внимание уделяется технической сложности каламбура. 2) «Маска» – «резкое столкновение обыгрываемых слов» [там же, 500]. В данном типе каламбура проявляется двуплановость, иносказательность, выраженные в двухчастности его структуры. Отношения между частями каламбуров – «масок»: а) обманутое ожидание, то есть план выражения один, а подтекст противоположен; б) комический шок – «явление

внешне удивительное оказывается естественным и понятным» [Санников, 2002, с. 500]. Представленный вид каламбура, на наш взгляд, может быть элементом при создании семантической аппликации как способа создания ЯИ. 3) «Семья» – совмещение предыдущих типов каламбура: «резкое столкновение обыгрываемых слов друг с другом при условии, что второе значение не отменяет первое» [там же]. Данный тип каламбура, по нашему мнению, становится основой для логического виража, как приема языковой игры.

Названные группы каламбуров создают множественные добавочные смыслы в ЯИ, потому что скрытый подтекст и «яркая оболочка» способны «усыпить» бдительность адресата шутки или насмешки. Поэтому каламбур является «экспериментальной мастерской по выработке и оформлению необычных смыслов» [там же, с. 503]. Что наиболее значимо при исследовании явлений ЯИ в художественном тексте.

8. Совмещение различных приемов языковой игры обусловлено тем, что «в реальной языковой жизни отдельные приемы не функционируют изолированно» [Земская 1983, с. 210]. Поскольку разговорная речь спонтанна и является фоном создания языковой игры [там же, с. 211], чаще всего именно обстановка и ситуация речи становится «общностью апперцепционной базы говорящих» (термин Е.А. Земской). Кроме того, приемы рифмовки, маски, фонетической и морфологической деформации слов приемлемы для балагурства, то есть данные способы создания ЯИ не связаны с передачей содержания речи [там же, с. 175]. Стилистический контраст, контаминации, нарушение законов сочетаемости единиц различных уровней, ирония, реминисценция, перефраз, цитация, каламбуры и т.д. важны при острологии, для которого важна необычная форма, связанная именно с «выражением мысли и экспрессивной передачей содержания высказывания» [там же]. Важным является тот факт, что оба вида комического наблюдаются в художественном тексте и свойственны ЯИ в принципе, то есть они, на наш взгляд, могут взаимодействовать друг с другом, дополняться одно другим.

В различные исторические периоды появляются свои объекты высмеивания и средства создания комического. Выявление механизмов ЯИ и ее закономерностей необходимо для анализа функционирования языковой личности, наделенной определенными культурологическими качествами, ее воплощения в речи героев художественного произведения, как проявлений человека играющего, а также реализации лингвокультурного типажа (далее – ЛК-типаж).

Установка на новизну формы, средств создания языковой игры реализуется на различных уровнях языковой системы и сходна, по нашему мнению, как в реальной разговорной речи, так и в художественных произведениях. Поэтому конкретное наполнение способов ЯИ различно и чаще всего ситуативно обусловлено. Эстетическая ценность обыгрываемого смысла, выражения зависит от речевых способностей, склонностей автора, от уместности и цели использования приемов ЯИ, не без учета внеязыковой ситуации, которая является полноправным участником коммуникации.

В неполных предложениях, по утверждению Е.Н. Рядчиковой, как средства создания комического эффекта «пропущенный член (члены) легко возмещается имеющимися средствами ближайшего контекстного окружения и ситуации» [Рядчикова 1996, с. 10]. Следовательно, по мнению исследователя, в группе неполных предложений следует различать конструкции с синтаксической аппликацией (далее – СА), так как «СА – наложение друг на друга двух фраз, имеющих общий структурный элемент. Конструкции с СА и контекст тесно взаимосвязаны» [там же]. Поэтому аппликативные предложения зависят от структуры текста, способны предопределить коннотации значений языковых единиц и являются одним из ключевых факторов, формирующих подтекст художественного произведения.

Е.Н. Рядчикова отмечает, что имплицитный смысл высказывания вытекает из отдельных реплик, деталей. Но иногда «необходимо знание сопутствующих фактов (в том числе и исторических). То есть в этом случае

подтекст восстанавливается на основе контекста с учетом ситуации, контекста в его широком понимании» [Рядчикова 1996, с. 143]. Становится очевидным, что аппликативные построения, являясь аномалией, так или иначе основаны на элементах языковой игры; сами способны создавать и изменять коннотативность, модальность, подтекстную оценочность говорящим или автором явлений художественной действительности. Поэтому в процессе игры с читателем важны: «эмоциональность, экспрессивность, модальность, коннотативность, суггестивность, контекст, подтекст, пресуппозиция, внутритекстовые связи, внутренняя форма, эстетика, стилистика, языковая игра» [там же].

Если ЯИ предполагает аномалию, авторское преломление действительности, выраженное языковыми и внеязыковыми средствами, воздействие на адресата и взаимодействие с ним различными лингвистическими и экстралингвистическими способами создания эмоционально окрашенных эффектов, то можно утверждать, что СА является элементом создания языковой игры в художественном тексте.

Для языковой игры характерно сотворчество адресата и адресанта на различных языковых и внеязыковых уровнях восприятия и обобщения получаемых сообщений, поэтому значительную часть информации автор передает с помощью изменения семантики языковых единиц. Впервые рассмотренные Е.К. Шадунц явления семантической аппликации (далее – Сема) устойчивых сочетаний (далее – УС) в речевой реализации являются для нашей научной работы одними из основных при рассмотрении особенностей языковой игры как способа формирования и функционирования лингвотипажа, воплощенного в персонажах художественных произведений.

Поскольку явления семантической аппликации на сегодняшний день – малоисследованный вопрос в лингвистике, то в нашей диссертационной работе мы опираемся на определение Сема и классификацию ее приемов, разработанную Е.К. Шадунц.

Исследователем выделяются следующие типы СемА: 1) СемА двух или более устойчивых речеобразований (далее – УР); 2) добавление или замена морфа в каком-либо из элементов УР; 3) замена одного или нескольких компонентов УР; 4) контекстная СемА: а) апплицирование деструктурированного и неполностью вербализованного, но пресуппозиционно осознаваемого УР с другими элементами контекста, в котором «рассеяны» его части; б) апплицирование прямого значения единиц УР с идиоматизированным значением, которое дополняется коннотативными оттенками, вносимыми контекстом; при этом контекст способствует одновременной реализации номинативного и фразеологически связанного значений УР; 5) добавление к известному УР уточняющего слова, словосочетания, оборота; 6) включение в состав УР, внутрь его структуры слова, словосочетания, оборота, каких-либо распространителей; 7) СемА с предпосылками на фонетическом уровне: а) апплицирование, основанное на использовании имплицитной паронимии; б) наложение смыслов УР и самостоятельного слова, имеющего с каким-либо из его компонентов совпадающую часть в звуковом строе; 8) интертекстуальная СемА; 9) «доигрывание» автором действия, ситуации, образа, заложенных в микроконтексте УР и включение в контекст результатов данного процесса. При «доигрывании» основным принципом создания аппликативной конструкции становится актуализация образной основы УР [Шадунц 1997]. Поскольку все языковые уровни могут быть творчески изменены писателем, постольку лингвокреативное авторское мышление направлено на создание многоуровневого текста с присущими ему особенностями и характеристиками. Играя языковыми единицами различных уровней, писатель творит свою действительность, невозможную без использования индивидуально-авторских преобразований как общеупотребительной лексики, так и устойчивых сочетаний, фразеологических единиц, афоризмов и т.д.

Одним из элементов в процессе достижения «многослойности» текста является семантическая аппликация (СемА) как «применение с определенной прагматической целью в литературной речи приема наложения смыслов в одной синтаксической структуре (предложении или сложном синтаксическом целом) за счет апплицирования устойчивых сочетаний друг с другом и \ или с другими элементами контекста – как собственно лингвистического, так и экстралингвистического (контекста культуры)» [там же, с. 3 – 4].

Авторская прагматическая установка при «наложении» смыслов друг на друга требует использования «именно единиц идиоматического уровня, устойчивых речеобразований (УР), различного рода реминисценций, устойчивых сочетаний (УС), речевых штампов и клише, перифраз и т.д...» [Шадунц 1997, с. 81]. На пресуппозиционно подразумеваемый и воспроизводимый смысл накладывается дополнительная или новая авторская семантическая характеристика, связанная с «фоновыми знаниями и вызывающая достаточно стандартный набор первичных ассоциаций в сознании представителей конкретной языковой культуры» [там же].

Процесс семантической аппликации сопоставим с явлением синтаксической аппликации как способа творческого преобразования и формирования художественной авторской речи. Однако определяющим элементом для СемА является семантика единиц, участвующих в апплицировании; смысловая воспроизводимость и «коннотативная память УР; наложение смыслов реализуется в единой синтаксической конструкции, как правило, в одном предложении» [Шадунц 1997, с. 115]. Отметим, что для всех видов аппликации важным является «наложение» языковых разноуровневых компонентов друг на друга необходимое для успешной реализации авторского замысла и экспрессивности произведения.

СемА – один из способов создания языковой игры в художественном произведении. Структурно СемА основана на авторских установках и «коннотативно-смысловых преобразованиях различных типов устойчивых сочетаний в речевой реализации» [Шадунц 1997, с. 7], что создает игровой

эффект взаимодействия между автором и читателем-интерпретатором, необходимый для глубинного понимания смысла текста.

Итак, в художественной речи, как и любой другой, слово, словосочетание, предложение являются инструментом творчества. Но главное отличие художественного стиля в том, что субъект речи, не отождествляющийся с реальным ее производителем, формирует условность художественной речи, дает возможность ее стилизации и создания подтекста, в который могут быть включены дополнительные фоновые знания [Солганик 2010, с. 30]. Поэтому важен автор как творец, формирующий текстовую реальность, отношение к персонажу, проявляющиеся имплицитно или эксплицитно в ремарках, различных отступлениях, комментариях поступков, эмоций героев. Образ самого героя художественного текста, способного совершать речевое действие, играть со словом, но не знать к чему его это приведет в условно созданной действительности произведения, в которой он воплощен. Речь автора – повествование о явлениях, характерах, поступках персонажей и их оценка, а речь героя – способ его индивидуализации, реализованный через выбор лексики, строение предложений, интонации, реализованные в монологах, диалогах, косвенной речи и их взаимодействии в языковой игре.

1.3. Структурно-семантические особенности организации иронической оценочности и ее репрезентация в художественной прозе

Языковая игра в художественном произведении может быть представлена незатейливой шуткой, каламбуром, различными видами тропов и стилистических фигур. Следовательно, тропы, основанные на переносном значении слов, среди которых различаются: сравнения, метафоры, перифразы, олицетворения, эпитеты, аллегории, гиперболы, литоты, ирония

и т.д., в силу своей не нормативности могут быть средствами ЯИ как формы и способа лингвокреативной деятельности человека. Но наибольший исследовательский интерес вызывает ирония, так как в творчестве Аркадия Аверченко является значимым структурно-семантическим компонентом, а также элементом смысловой организации текста.

Гуманитарная парадигма знания обладает широким спектром интерпретаций понимания иронии, при этом каждая наука вносит свои корректировки и дополнения в толкование этого явления.

Феномен иронии в лингвистике традиционно базируется на ее изучении как тропа или стилистической фигуры. М.В. Ломоносов соотносит иронию с «тропами предложений» и определяет ее через то, «что сказываем, противное разумеем» [Ломоносов 1952, с. 347]. Данная трактовка основана на осмыслении явления иронии, описанного в античных риториках как приема воздействия на слушателя. Д.Э. Розенталь и М.А. Теленкова определяют иронию как троп, «состоящий в употреблении слова в смысле обратном буквальному с целью насмешки» [Розенталь 2003, с. 155]. Уточняя представленное определение, О.С. Ахманова констатирует: «с целью тонкой или скрытой насмешки; насмешка, нарочито облеченная в форму положительной характеристики или восхваления» [Ахманова 2004, с. 185]. Особенностью иронии является двойной смысл, в котором истинным является не прямой, а противоположный, подразумеваемый, а чем больше противоречие между ними, тем сильнее ирония [Литературная энциклопедия 2001, с. 316]. Собственно ирония, или антифразис, по мнению исследователей (Вишневская 2002; Дементьев 2000; Женетт 1998; Каменская, 2001; Масленникова 1999 и др.), не ограничивается только противопоставлением элементов друг другу.

Под влиянием контекста, приобретаемые иронические смыслы могут сталкиваться друг с другом, «наслаиваться», создавая оппозицию «смысл 1 – смысл 2», а также выполнять роль речевых масок, необходимых для

реализации собственных целей, например, персонажа произведения или для дальнейшего развития сюжета.

Ирония важна в эстетической и художественной системах произведений, потому что всегда является «средством реализации субъективно-оценочной модальности, представляет собой художественную форму авторской оценочной позиции» [Петрова 2011, с. 25]. Возрастающая роль иронии в тексте подчеркивается Ч. Гликсбергом, который утверждает, что можно говорить об особом ироническом видении мира вообще [Glücksberg 1969]. В более широком смысле ирония способна придавать художественному произведению особую окраску, «своеобразно раскрывая неудовлетворенность автора окружающим миром» [Петрова 2011, с. 26]. Полагаем, что данный прием – средство противопоставления себя как личности окружающей действительности, обусловленный желанием отвлечься и «возвыситься» над часто негативной реальностью. Поэтому, как утверждает Б.А. Ларин, нельзя не учитывать эстетический объект, то есть «помимо реального и логического содержания речи – весь ее психический эффект и главным образом именно обертоны смысла» [Ларин 1923, с. 19].

Ирония как сложное культурологическое явление, необходимое для раскрытия ценности предметов и явлений, рассматривается как способ комического восприятия и интерпретации окружающего мира и событий, в нем происходящих. Данный подход, по мнению О.Г. Петровой, репрезентирует ее как эстетическую категорию, рассматриваемую в стилистике и лингвистике текста, а также позволяет анализировать иронию как стилистический прием, не ограничиваясь изучением языковых единиц только в частном, контекстном проявлении [Петрова 2011]. Однако ирония как способ авторского мировоззрения предполагает такой уровень анализа текста, который бы позволял «рассматривать ее как текстовую категорию, индуцирующую имплицитные смыслы, связанные со способностью личности автора оценивать явления действительности» [там же, с. 27]. На текстовом уровне для представленного явления важны такие категории: когезия,

ретроспекция, проспекция, подтекст, модальность, ассоциативная ирония с её подвидом – цитационной [там же].

Сложные формы иронии, основанные на значимой роли подтекста в их создании и функционировании, позволяют утверждать, что особое место в идейно-образной структуре текста принадлежит создаваемому ироническому смыслу, то есть «значению такого предложения, высказывания, предикативно-релятивного комплекса, текста в целом» [Походня 1989, с. 97], в котором отрицательная модальность находится в отношениях противоречия, содержащихся в подтексте, и противопоставлении с эксплицитно выраженным содержанием, которое создается «несоответствием традиционно и ситуативно обозначающего (узуального иokkaзионального, прямого и переносного значений языковых единиц)» [там же]. Данное утверждение дает возможность включить в область исследования как подтекст, так и текст в широком понимании [Петрова 2011], обусловленный интенциями автора выразить свое отношение к событиям косвенно, подменяя исходную отрицательную модальность желаемой.

Особенностью иронии также является «экспликация имплицитными средствами особого мировоззрения и выражение критического отношения автора к тому или иному предмету или явлению» [Самыгина 2017, с. 7]. Поэтому для интерпретации и исследования иронии важными становятся художественный текст, намерения говорящего, образ автора, персонажа, реализующие языковую личность в конкретной речевой ситуации.

Однако, по мнению Л.В. Самыгиной, при изучении художественного текста ирония редко является предметом особого научного интереса, хотя «актуальность такого направления исследовательских усилий, особенно анализ когнитивной природы иронии и её языковых аспектов, не вызывает сомнения» [Самыгина 2017, с. 4]. Эстетические установки языковой личности, воплощенные в речевых склонностях и умениях автора или персонажа произведения, становятся актуальными проблемами идиостиля, его компонентов, в том числе и иронии как средства их репрезентации.

Очевидно, что для современной лингвистики одной из сфер исследования иронии является текст художественного произведения, в котором «максимально полно представлены средства иронического смыслообразования» [там же]. Ироническое выражение, как известно, сталкивает и «переплетает» друг с другом противоположные значения в рамках одной синтагмы, семантика которой «манифестируется с помощью иронии и может быть квалифицирована более или менее однозначно только с помощью контекста, являющегося эксплицитным или имплицитным» [там же, с. 6]. Поэтому ирония, являясь не только стилистическим приемом, но и способом мышления или эстетической категорией, становится значимым изменяющимся феноменом современной лингвистической парадигмы знания.

Современное изучение иронии, как явления языковой и внеязыковой действительности, имеет несколько направлений:

1. В рамках исследования элементарной, «бытовой», иронии ключевым является упрощение ее классического понимания и определения, в которых «акцентируется противоположность буквального и действительного, знака и смысла» [Самыгина 2017, с. 8]. Для иронии в художественном тексте, в свою очередь, важны: «расстояние между референтной ситуацией и той ситуацией, к которой нас через импликацию отсылает говорящий» [Кагановская 1994, с. 161], а также наличие информации, «непосредственно противоположной данной, а двойственность этой информации – своеобразное наложение и переплетение смыслов» [там же, с. 197]. Резкое противопоставление одного смысла другому становится менее важным, а «переплетение» значений формирует новую текстовую реальность, создающую определенный комический эффект.

2. Ирония – эстетическая и языковая категория. Ю.В. Каменская утверждает, что необходимо различать два понятия: иронии как техники, стилистического приема и иронии как результата применения ряда стилистических приемов [Каменская 2001 с. 31]. Поэтому ирония находится «вне поля чисто лингвистического исследования» [Кагановская 1994, с. 197]

и предполагает собственно и несобственно лингвистические средства представления.

3. Собственно лингвистическое исследование иронии не как риторического тропа, а как маркера преднамеренного несоответствия, буквального и скрытого смыслов, заложенных в насмешке или шутке. «Декодирование импликации такого рода требует учета не только стилистических средств, но и фоновых знаний реципиентов, а также исследования более широкого контекста» [Сергиенко 1994, с. 159]. Для интерпретации иронии становится важным учет вертикального контекста, прецедентных единиц, формирующих коммуникативную ситуацию в целом, но при этом исследователи утверждают, что ирония «не имеет собственных формальных средств выражения, но для ее актуализации используются средства различных уровней языковой системы» [Каменская 2001, с. 7]. Ирония, становясь сознательной и продуманной мистификацией, реализуется в непосредственном общении, например, с помощью речевых масок или авторских ремарок, отражающих мнение писателя. Таким образом, «ирония – это такая агрессия, в которой говорящий не может быть уличен, поскольку она не содержит формального противоречия с постулатом сотрудничества» [Дементьев 2000, с. 20].

Данные утверждения позволяют различать следующие средства создания иронии в художественном тексте, а также в разговорной речи: а) паралингвистические и б) лингвистические, к которым В.М. Пивоев относит: иронические эпитеты, неологизмы и архаизмы, смешение стилей, сказовые формы; специфические средства, характерные для художественных произведений (ремарки, кавычки, курсив, цитация и т.д.) [Пивоев 2002, с. 67]. Лексические, лексико-семантические, морфологические, структурные, синтаксические, стилистические, текстовые – собственно лингвистические способы создания иронии [Вишневская 2002]. Так же ирония – частный случай энантиосемии и антифразиса [Ермакова 2002], способствующий смягчению, уменьшению негативного оттенка в комическом эффекте.

Несомненным, по утверждению ученых, является тот факт, что «текстовый и интертекстуальный уровни реализации сложных смыслов иронии всё же являются в этом процессе основными» [Самыгина 2017, с. 10], а, значит, «выражаясь в языке, ирония носит преимущественно текстовый характер, размер текста при этом не ограничен: от короткого восклицания до объемного романа» [Ермакова 2002, с. 30]. Анализ иронии только на текстовом уровне становится недостаточным: «необходимы знание литературного и культурного контекста, так называемые прецедентные знания, интертекстуальные соотнесения. Лишь в этом случае ирония будет воспринята и интерпретирована адресатом» [Самыгина 2017, с. 10 – 11]. Поскольку одним из необходимых условий иронии, по утверждению У. Гиссмана, является её оценочная составляющая, постольку «сигналы иронии не представляют собой отдельный класс особых языковых сигналов, они могут быть использованы и в других целях» [Gießmann 1977]. Поэтому интертекстуальный характер представленного явления имеет особый культурологический статус, позволяющий утверждать, что ирония в определенной ситуации может быть маской лингвокультурного типажа, воплощенного в образе героя художественного текста.

4. Ирония – элемент языковой игры, особенностью которого является то, что «лишь один из участников этой «игры» играет по собственному желанию, а другой (или другие) являются лишь его объектом. О том, что с ними «играют», они узнают *post factum*. А могут и не узнать, если ирония остается у субъекта во внутренней речи» [Ермакова 2011, с. 30].

Традиционно, по мнению ученых (Л.М. Грановской, М.А. Пчелинцевой, Ю.М. Скребнева, О.П. Ермаковой), оценка реализуется двумя способами: рефлексивным и нерефлексивным, функционирующим на семантическом уровне языка [Пчелинцева 2010]. Среди них по цели различаются некомические, реализующиеся «в формах метаязыкового комментария, метаязыковой интерпретации и имплицитных рефлексивов, в которых отсутствует вербально выраженный автокомментарий» [Пчелинцева

2006, с. 67 – 72] и комические рефлексивы, представленные с помощью иронии и языковой игры. Иронии, по мнению О.П. Ермаковой, как разновидности комической рефлексии присущи следующие приемы: ироническое употребление слов положительной и отрицательной оценки [Ермакова 2011], а также, как утверждает М.А. Пчелинцева, приемы абсурдного вывода или утверждения абсурда в качестве известной истины; иронической маски, преуменьшающей или скрывающей отрицательную характеристику; иронического поощрения, подразумеваемого обратный процесс; двойное наименование одних и тех же людей, предметов, явлений; отрицание явной негативной характеристики и приём иронического сравнения [Пчелинцева 2010].

Однако преднамеренность и целевые установки иронии способствуют использованию определенной иронической маски говорящим, которая зависит от характера насмешки. Наиболее часто, по мысли О.П. Ермаковой, встречаются следующие речевые маски:

1. Маска невежды.
2. Маска дурака.
3. Маска наивного, доверчивого человека.
4. Маска подлого или злобного человека.
5. Маска глупо восторженного человека.
6. Маска скептика (сомневающегося).

7. Маска глубокомысленного человека и многие другие [Ермакова 2011, с. 31]. Поскольку каждое выделенное качество граничит с другим не менее ярким, то представленные маски легко могут взаимодействовать и сочетаться друг с другом: «в художественной речи автор может менять маски, особенно на протяжении большого текста, а часто маска бывает двуликой или даже многоликой» [там же]. Поэтому в каждой новой маске степень высмеиваемого качества различна, потому ирония либо тонкая, либо очевидная. Главная задача писателя – создание картины жизни общества, описываемой эпохи, поэтому герой «сознательно или неосознанно играет

жизненные или театральные роли, раскрывающие возможности данного типа человека» [Петрова 2009, с. 74]. Поэтому в глубинной структуре иронии, воплощенной как в речевой маске, так и собственно языковыми средствами, полагаем, стоит сильная языковая личность или «собирательный образ умного, часто интеллектуального, язвительного и отнюдь не всегда веселого человека» [Ермакова 2011, с. 33]. Таким образом, в художественном тексте ирония зависит от воли автора, его эстетических взглядов и предпочтений, а также речевых склонностей к языковой игре, что отражается в выборе, соотношении лингвистических и экстралингвистических средств ее создания.

Итак, ирония – важнейшая категория семантического, смыслового пространства и формальной организации текста.

Ирония в широком смысле – стилистический прием, реализующийся собственно языковыми средствами. Узкое значение определяется созданным ироническим смыслом, экстралингвистическими факторами, а также учетом речевых особенностей и склонностей языковой личности, взаимосвязь которых формирует подтекст и содержательное единство текста. Поэтому ирония – часть идиостиля автора, компонент его мировоззрения [Орлов 2005, с. 5], существующий в двух разновидностях: в качестве приема или текстообразующей категории. Выделенные типы исследуемого явления соотносятся с различными языковыми и внеязыковыми средствами их реализации.

Характер и способы создания иронии напрямую зависят от личности автора: его социального статуса, политических убеждений, эстетических взглядов, этических представлений, что «отражается в соотношении иронии, выраженной только языковыми средствами, и иронии, выраженной преимущественно экстралингвистическими средствами» [Петрова 2009, с. 74]. Поэтому различение способов представления иронии важно для понимания мотивов и целей ее применения для создания комического языковой личностью.

Ирония как элемент общения героев художественного произведения, основанный на речевых склонностях и коммуникативных навыках как автора-повествователя, так и придуманного им персонажа, взаимодействии языковой и внеязыковой информации, формирующей подтекст высказывания, становится элементом языковой игры, результатом которого является иронический эффект воздействия на адресата. Заложённая алогичность, абсурдность в столкновении высмеиваемых явлений обеспечивает разнообразие форм и средств иронии, целевых установок, намерений, масок иронизирующих и получаемого иронического смысла, эксплицируемого получателем сообщения.

1.4. Использование лингвокультурного типажа в качестве речевой маски

В рамках изучения национальных характеров, отраженных в языковом сознании, рассматривается такое понятие, как лингвокультурный типаж (далее ЛК-типаж). Данное исследовательское направление на сегодняшний день является одним из востребованных в лингвистической науке и включает следующие подходы к анализу: лингвоконцептологический, лингвокультурологический и лингвоперсонологический.

Рассмотрение лингвокультурного типажа в качестве особого вида концепта, учитывая его образно-понятийные качества, важно для лингвоконцептологии (см. работы [Карасик, Дмитриева 2005], [Мироненко 2005], [Дмитриева 2007], [Щеглова 2010], [Старцева 2012], [Чеботарев 2015] и др.).

Исследователи отмечают, что ЛК-типаж – разновидность культурного концепта, который, по определению В.И. Карасика, является сложным ментальным образованием, в составе которого выделяются понятийный, образный и ценностный компоненты» [Карасик 2006, с. 17]. Тогда

«культурный концепт как квант переживаемого знания воплощается в языковых единицах, разворачивается в определенном дискурсе и живет в сознании языковой личности» [там же]. Поэтому, как утверждает ученый, ЛК-типаж способен акцентировать внимание на культурно-диагностической значимости типизируемой личности для понимания соответствующей культуры и изучения этой личности с позиций лингвистики» [Карасик 2005, с. 22], учитывая «обозначения, выражения и описания концепта, воплощенного в языке» [там же]. Однако, по нашему мнению, концепт не является «квантом знания», а напротив, это «сложный комплекс самих знаний, мнений, оценок, ассоциируемых со словарным значением слова» [Малевинский 2017]. Таким образом, концепт наполняется понятийным значением лексической единицы, дополненной культурологическим комментарием.

В.И. Карасик утверждает, что ЛК-типаж, как типизируемая личность «представителя определенной этносоциальной группы, узнаваем по специфическим характеристикам вербального и невербального поведения и выводимой ценностной ориентации» [Карасик 2002, с. 310]. Поэтому лингвокультурный типаж, при концептологическом подходе к его анализу, должен иметь следующие качества:

- а) широкая узнаваемость и ассоциативность,
- б) хрестоматийность,
- в) символичность,
- г) типичность,
- д) прецедентность [Дмитриева 2007].

Таким образом, типизируемая языковая личность обладает совокупностью устойчивых и узнаваемых образно-понятийных признаков носителей той или иной культуры. Когнитивный уровень восприятия действительности, а также структурная гибкость лингвокультурного типажа, основанная на его аккумулятивной природе, позволяют данному явлению увеличивать содержание «путем персонификации в конкретных языковых

личностях, а также модифицироваться в зависимости от культурно-социальной среды, исторической эпохи своего существования» [Старцева 2012]. Рассматривая ЛК-типажи в рамках определенной лингвокультуры в качестве ее концептов, полагаем, важно выявлять базовые ценности представителей данной культуры, а также черты национального характера, то есть первостепенные образно-понятийные признаки ЛК-типажа.

В рамках культурологического подхода к исследованию языковой личности (далее – ЯЛ) данный феномен может быть рассмотрен с позиции коммуникативного поведения, в основу которого заложены базовые характеристики культуры общества, которому принадлежит носитель языка (см. работы [Лутовинова 2009], [Карасик 2009], [Мурзинова 2009], [Чекаева 2012]). Следовательно, лингвокультурный типаж – проявление ЯЛ, с поведенческой точки зрения, как особого типа лингвокультурных концептов, «важнейшие характеристики которого состоят в типизируемости определенной личности, значимости этой личности для лингвокультуры, возможности ее как фактического, так и фикционального существования, ее упрощенной и карикатурной репрезентации» [Дмитриева 2007, с. 3]. Поскольку, на наш взгляд, концепт ассоциируется с понятийным содержанием, а языковая личность представляет собой реализацию речевых и целевых коммуникативных установок конкретного человека или персонажа, то ЛК-типаж как лингвокультурологическая единица обладает образно-оценочной характеристикой.

Таким образом, важными в концептологии и лингвокультурологии для исследования данной единицы являются типологические особенности речевого поведения ЯЛ, а также культурный контекст ее формирования и развития.

Как известно, языковая личность, рассмотренная в аспекте культурологической типизированности, находится в «пространстве культуры, отраженной в языке, в формах общественного сознания на разных уровнях (научном, бытовом и др.), в поведенческих стереотипах и нормах, в

предметах материальной культуры и т.д.» [Гвоздева 2009, с. 46]. Значит, ЛК-типаж имеет как минимум 2 аспекта (по классификации [Гвоздева 2009]): 1) является частью национальной культуры, то есть ее отражением; 2) сам формирует эту культуру, ее особенности [там же]. Поэтому ЛК-типаж социален – «связан с жизнью людей в обществе, их отношениями в обществе или к обществу» [Ушаков 2008, с. 996] и индивидуален – «свойственен данному индивидууму, отличный от других, личный» [там же, с. 308]. По нашему мнению, важными для функционирования лингвотипажа являются речевые (деятельностные) склонности языковой личности, формирующие индивидуально-поведенческий речевой стиль. Речевыми склонностями, по мнению С.О. Малевинского, являются «свойственные людям предпочтения по отношению к тем или иным формам и аспектам сознательной деятельности, к использованию в ней определенных приемов и средств ее осуществления» [Малевинский 2017, с. 125], то есть «внутренние предрасположенности человека к предпочитаемым им видам, формам, аспектам речевой деятельности, включая выбор тем для обсуждения, речевых жанров, формы проявления эмоциональной экспрессии, средства художественной образности...» [там же, с. 126]. Таким образом, под влиянием конкретных социально-исторических ситуаций, индивидуально-личностных особенностей ЯЛ, ЛК-типаж представляется нам совокупностью базовых культурных ценностей, черт национального характера, приоритетов поведения, зависящих от определенной ситуации.

Значимым объектом исследования лингвоперсонологии как науки о языковой личности является теория лингвокультурных типажей, коммуникативное поведение национальной языковой личности, воплощенное в персонажной речи.

Понятие «языковая личность», являясь синтетическим и имея междисциплинарный характер, в лингвистике трактуется по-разному, в зависимости от взглядов и теорий, рассматриваемых исследователями. Учеными-лингвистами традиционно различаются следующие типы языковой

личности: а) языковая, мыслительная, речевая и коммуникативная [Пузырев 1996]; б) языковая, речевая, коммуникативная» личности и «человек говорящий [Красных 1999]; в) словарная и модельная ЯЛ [Карасик 2009]; г) этносемантическая [Воркачев 1997, 2001]. Данные трактовки ориентированы на антропоцентрическое направление языкознания. Поэтому значимой становится ЯЛ, представляющая отдельного человека – носителя индивидуального речевого стиля и коммуникативных намерений.

Поскольку, как утверждает Й. Хейзинга, «культура рождается из игры и имеет характер игры» [Хейзенга 2011], то есть оба явления соотносятся друг с другом, то важным становится человек играющий, наделенный индивидуальными речевыми склонностями, особенностями речевого стиля, манерой поведения, как творец преломленной действительности. Лингвокультурный типаж, в свою очередь, является характеристикой языковой личности, ее коммуникативного или игрового поведения, речевых склонностей и особенностей, реализуемых в конкретной ситуации и с заданной целью. Полагаем, что необходимо отграничить понятие ЛК-типажа от смежных явлений, использующихся в процессе анализа языковой личности. Такими основными определениями в данном исследовании являются персонаж, амплуа, роль, имидж и речевой портрет, которые становятся компонентами лингвотипажа, формируют его основные характеристики и качества.

Основой диссертационного исследования являются произведения А.Т. Аверченко, в которых ЛК-типаж воплощается и конкретизируется в персонаже – действующем лице художественного текста, наделенном автором, определенными поведенческими, портретными, психологическими чертами, стирая грань между фикцией и реально существующим человеком. Следовательно, персонаж аккумулирует характеристики, присущие языковой личности в целом. Поэтому, по нашему мнению, является типажом или функционально-типизируемой личностью.

Поведение лингвокультурного типажа, воплощенного в конкретном персонаже, строится в соответствии с ролевыми предписаниями и целевыми установками. Роль, в свою очередь, – «модель, шаблон поведения, ожидаемого от человека в определенных социальных обстоятельствах» [Андреева 2006, с. 69]. В основе совершаемых речевых поступков персонажей – общая схема поведения, основанная на шаблоне ожидаемых действий, поэтому типаж включает в себя как поведенческие (ролевые), так и индивидуальные речевые особенности личности, а значит, типаж – ситуативно индивидуализированная роль – основа поступков героя.

В основе понятия «амплуа», принятого в театральной сфере для обозначения специализации актера в соответствии с его психофизическими данными, находится «освоенная им, наделенная эмоциональными переживаниями и узнаваемая зрителями очеловеченная роль (в то время как роль есть маска, заданный извне шаблон поведения)» [Карасик 2009]. Поэтому каждому амплуа соответствуют узнаваемые, типичные собирательные образы и определенная линия их поведения. Поскольку, по утверждению В.И. Карасика, амплуа представляет собой роль, то есть ситуативную маску, постольку в нем отражается субъективное восприятие и личностная репрезентация не без учета экстралингвистических или культурных факторов, создающих то самое узнавание и стандарт.

По мнению Е.М. Дубровской, понятия «лингвокультурный типаж» и «амплуа» объединяются по «принципу типизируемости применительно к образам людей и различаются по признакам сознательного эмоционально окрашенного выбора и сферы поведения» [Дубровская 2017, с. 22]. Таким образом, автор констатирует, что амплуа обладает маркированностью, эмоциональной окраской, а типаж, наоборот, – нейтрален и чаще всего отражает фактическое положение дел, зависящее от социального распределения ролей, тогда амплуа становится личностно окрашенной презентацией роли [там же]. На наш взгляд, амплуа, воплощенное в персонаже художественного произведения, – индивидуально-эмоциональная

окраска ЛК-типажа, а маска – средство сокрытия истинных намерений, чувств и взглядов на события.

Для осознанного создания мнения окружающих о себе и формирования определенного образа, отличного от реальной личности, персонаж проецирует публике свой имидж. Ключевая особенность этого явления – моделирующая функция, формирующая систему ценностей [Карасик 2009]. Поэтому имиджем герой, играя, проявляет портретные черты (маски), требующиеся от него в данной ситуации, а также скрывающие собственное истинное мнение и отношение к происходящему. Однако, по утверждению О.В. Лутовиновой, если в лингвокультурном типаже гиперболизируется одна из его характеристик, то он, типаж, постепенно превратится в имидж [Лутовинова 2009, с. 226]. Полагаем, что имидж может являться компонентом, реализующим ЛК-типаж и наделяющим его конкретными поведенческими ситуативно обусловленными особенностями, проявление и реализация которых необходима в данный момент для создания образа.

Коммуникативное поведение языковой личности персонажа может проявляться через речевое портретирование. К его структуре относится сознательный выбор тем, языковых единиц и конструкций, жанров, вербальных или невербальных средств, ролей, масок, которые создают «речевой портрет» персонажа, понимаемый в современной лингвистике, как «систематическое описание воплощенной в речи языковой личности определенной социальной общности» [Крысин 2003, с. 91]. Поскольку ЛК-типаж проявляется через речевой портрет, вне зависимости от того, кем он был выполнен, то речевое портретирование типажа – продуктивный приём исследования, если изучаемый типаж, по мнению В.И. Карасика, не относится к исторической архаике и допускает изучение посредством наблюдения [Карасик 2005]. Полагаем, что речевое портретирование в художественном тексте разнонаправленно: от характеристики самого говорящего до характеристики говорящим собеседника, например, используя

авторские ремарки и отступления, комментарии других героев поведения одного из участников коммуникации, мнение персонажа о себе.

Таким образом, основные направления исследования ЛК-типажа – лингвокогнитивное, лингвокультурологические и лингвоперсонологическое. Соотношение явления «лингвокультурный типаж» с одной из названных наук, по нашему мнению, мотивировано конкретизацией того или иного качества, проявляющегося в ЛК-типаже, воплощенного, в свою очередь, в конкретной ЯЛ.

Опираясь на то, что лингвотипаж, как и языковая личность, – динамичное явление, требующее комплексного анализа с учетом различных факторов его проявления, базовым для нашего исследования становится лингвоперсонологический подход.

ЛК-типаж является культурно значимой типизируемой языковой личностью, обладающей набором средств и компонентов, используя которые она проявляет определенные типичные качества, зависящие от предлагаемых обстоятельств, а также характеристик базового концепта, заложенного в данном явлении, воплощенном в языке и раскрывающем свои особенности в языковой игре.

1.5. Прагматика языковой игры

Важной особенностью лингвистики как науки является взаимозависимость субъекта и объекта речи, потому что исследователь и сам язык находятся в неразрывной связи друг с другом. Поэтому возникновение идеи языковой личности предполагает отказ изучать язык исключительно в системно-структурном плане, что создает условия для перехода к антропологической лингвистике (то есть к изучению лингвистических особенностей в связи с человеком и его деятельностью).

В современной филологии термин «лингвистическая прагматика» понимается как: 1) аспект, выделяющий и исследующий единицы языка в их отношении к тому лицу или лицам, которые пользуются языком [Ахманова 1969, с. 17]; 2) раздел языкознания, изучающий функционирование языковых образований в речи – отношение между говорящим, высказыванием и контекстом в аспекте человеческой деятельности [Стариченок 2008, с. 462]. 3) самостоятельная научная область, комплекс языковедческих дисциплин, в понимании Ч. Морриса, «учение об отношении знаков к их интерпретаторам» [цит. по Арутюнова 1985, с. 16]. То есть прагматика рассматривается как раздел семиотики, изучающий поведение знаков в процессе коммуникации. В состав прагматики, по мнению Ю.Н. Караулова, входят следующие компоненты: пресуппозиция, элементы метаязыковой рефлексии, разного рода оценки и предпочтения, прецедентные тексты, способы аргументации, планы и программы поведения [Караулов 2003]. Поэтому прагматика не может не учитывать формально-семантические структуры, которым она должна найти прагматическое объяснение.

Таким образом, лингвистическая прагматика, расширяя диапазон перспективных исследуемых явлений, включает в себя взаимодействие следующих наук: языкознания, риторики, семантики, психологии, стилистики, теории литературы и многих других.

Полагаем, что ни один из аспектов, формирующих текстовое пространство, не может функционировать отдельно от другого. По утверждению Л.Н. Новикова, например, синтактика невозможна без семантики знаков, так как синтаксические правила должны быть понятны, а «понимание» относится к области прагматики. Семантика как интерпретация содержания знаков рассматривается во взаимосвязи с синтактикой, изучающей отношения между знаками и их сочетаниями, и прагматикой, рассматривающей отношения субъекта к употребляемым знакам, а также воздействие знаков на того, кто их использует [Новиков 2001, с. 401]. Прагматичность художественного текста может быть рассмотрена

исследователями как эстетическое системное свойство, отражающее его коммуникативную природу.

Эстетически обусловленной прагматичностью текста Н.С. Болотнова называет «способность вызывать эстетический эффект, предусмотренный интенцией автора, его коммуникативной стратегией и эстетическим отношением к действительности» [Болотнова 2007, с. 242]. Поэтому прагматический уровень произведения включает в себя собственно лингвистические и экстралингвистические факторы, такие как экспрессивность, неоднозначность интерпретации, модальность, окказиональность, ситуативная обусловленность, пресуппозиционный компонент, системно-структурная и эмоционально-оценочная организация языковых средств, создающих определенный стилистический и прагматический эффект в художественном произведении.

Когда автор создает текст, он обычно выражает эксплицитно только самое необходимое, а значительная часть информации остается "за кадром", то есть имплицитна, формируя подтекст. В лингвистике такие «скрытые послышки, заключающиеся в высказываниях», называются пресуппозициями [Норман 2006, с. 8]. Поэтому для интерпретации высказывания необходимо принимать во внимание и его пресуппозицию как необходимое условие существования речевого акта, поскольку таким образом «мы можем выразить не только то, о чем не хотим говорить прямо, но и то..., что вообще не может быть полно и точно выражено эксплицитно» [Хоанг 1985, с. 399]. Полагаем, что пресуппозиция выявляется в контексте, ситуативно обусловлена, содержит фоновые знания о мире, как автора высказывания, так и получателя сообщения, то есть пресуппозиция не выражена эксплицитно, а является имплицитным компонентом, формирующим семантику высказывания и его прагматическую направленность.

При установке на языковую игру прагматическое восприятие слова «обусловлено его неканоническим употреблением, а сила произведенного эффекта связана с оригинальностью преобразования знака» [Гридина 1996, с.

17], творческим (или лингвокреативным) мышлением как автора, так и читателя. Т.А. Гридина выделяет следующие особенности лингвокреативного (творческого) мышления: 1) оперирование единицами языка на основе ассоциативных сближений и способности создавать новое на основе имеющихся языковых элементов и внеязыкового опыта; 2) реализация потенциала языка в области конструирования и варьирования языковых форм и значений, учитывая закон аналогии и свойство асимметрии языкового знака; 3) тенденция к нарушению языкового стандарта речевой деятельности как коллективной, так и индивидуальной [там же, с. 24]. Поскольку языковая игра является проявлением творческого мышления человека, лингвокреативными способностями порождения и восприятия текста должны обладать и автор, и читатель. По мнению О.Ю. Коноваловой, умение преднамеренно использовать языковую игру начинается с «осознания своей или чужой речевой ошибки, а затем дальнейшего сознательного повторения этой ошибки или создания по данному образцу другой нестандартной единицы» [Коновалова 2008, с.10]. Итак, языковая игра может быть успешно реализована, если «предопределена уровнем лингвистической компетенции говорящего, сознательно отклоняющегося от нормы или стандарта и слушающего, способного это отклонение осознать» [там же, с. 10]. Кроме того, языковая система позволяет говорящему творчески использовать имеющиеся ресурсы и создавать нечто свое оригинальное. Обнаружение новых смыслов у слов, добавочных оттенков значений языковых единиц, игра с их сочетаемостью, необычностью форм, осознанное нарушение языковой нормы позволяют «вникнуть в природу самого канона (формы), а через него – в природу вещей» [Арутюнова 1988, с. 303] и по-иному взглянуть на действительность.

Коммуникативная направленность текста отражена в особенном употреблении языковых единиц, их соотношении с различными системными связями. По мнению Л.А. Исаевой, феномен художественного текста определяется наличием имплицитной информации, основанной на

взаимодействии многих кодов, приводящей к формированию многозначности художественного текста, отличающегося от текстов другого типа своей полисемантической [Исаева 1996, с. 155]. Возникновение скрытой информации связано с существованием в тесной взаимосвязи друг с другом языковых единиц в художественном тексте; созданный особый контекст способствует появлению многозначности и многоплановости, созданию дополнительных авторских значений и коннотаций устойчивых речевых единиц. При этом, «принципиально важным для характера выражаемых скрытых смыслов оказывается не структурная сложность-простота единицы, но характер совмещаемых в ней отношений» [Исаева 1996 с. 155]. Следовательно, комическое, речевые средства его создания и выражения заслуживают особого исследовательского внимания. По мнению Г.А. Хайрутдинова, воспринимая словесные формы комизма, необходимо учитывать фактор неожиданности, «обусловленный переходом с привычного, автоматического режима использования элементов языка на процесс их креативной актуализации. Пониманию юмористического произведения во многом способствуют определенные ожидания, особый эмоциональный настрой, интеллектуальная готовность на мгновенное изменение фокуса внимания» [Хайрутдинов 2003, с. 135]. В юмористических произведениях всегда присутствует второй план содержания. Языковая игра, прежде всего, – создание смешного в тексте, может строиться на противоречии в сфере означаемого или означающего. Эта возможность проявляется в употреблении какого-либо слова не в прямом, а переносном значении, различных пресуппозициях, «вертикальном контексте», коннотациях значений.

Эмоции в силу своей субъективности выражаются с помощью различных речевых средств и проявляются на различных уровнях языка. Е.А. Васильева отмечает, что, описывая внутреннее пространство текста или состояние героя, необходимо основание, лежащее в рамках объективной реальности [Васильева 2005, с. 62], где органы чувств соответствуют

определенной сфере восприятия и являются связующим звеном, «выводящим внутренние эмоциональные состояния и переживания на языковой уровень, где особое место занимают метафорические описания на основе чувственных ассоциаций, вызванных той или иной эмоцией» [там же]. Художественный текст позволяет автору максимально точно выразить свое отношение к действительности, организовать высказывание, ориентированное на адресата (то есть читателя) и обусловленное содержанием произведения.

Вопрос о том, что есть комическое и смешное, в чем их отличие интересовал античную и средневековую философию и эстетику. Причины возникновения комического и результата его восприятия – смеха осмысливались еще в античной культуре. В философии Платона причиной смеха была неверная самооценка, заблуждение людей. Аристотель и Цицерон полагали, что допущенная ошибка, безобразие и балагурство – причина возникновения смеха. [Аристотель 1956, с. 146]. Анализируя жанр комедии, Аристотель писал, что «комедия – это воспроизведение худших людей, но не во всей их порочности, а в смешном виде» [Аристотель 2000, с. 32], поэтому смешное – частица безобразного, ошибка или уродство, которые не причиняют вреда, например, комическая маска – «нечто безобразное и уродливое, но без страдания» [там же]. Поэтому противоречие «ошибочного» первого впечатления и «уродства», которое оказывается «безвредным» при «втором» рассмотрении, порождают произвольную смеховую реакцию.

В лингвистике под «комическим», по утверждению Б.О. Дземидок, подразумеваются как естественные события и их взаимоотношения, взаимопересечения, так и определенный вид творчества, суть которого сводится к «сознательному конструированию некой системы явлений или понятий, а также системы слов с целью вызывать эффект комического» [Дземидок 1974 с. 7]. Так именно единицы различных уровней языка могут использоваться авторами в языковой игре, в том числе и создании комических эффектов. Полагаем, что в создании комического используются как средства содержательного уровня, так и грамматические. Это позволяет

считать семантику, синтактику и прагматику наиболее важными, с точки зрения исследования юмора, областями лингвистики. При этом средства создания комического могут быть фонетические, лексические, фразеологические и грамматические (морфологические и синтаксические) языковые ресурсы. Важной при выборе языковых и речевых средств является авторская позиция писателя: его индивидуальная эмоциональность, восприимчивость действительности выражается в речевой экспрессивности произведений. Поэтому экспрессия является характерной чертой авторского стиля писателя.

По мнению А.Д. Кошелева, «комическим не может быть явление, вызывающее смех в силу физических или физиологических причин. Комическое связано с интеллектуальными процессами воспринимающего объект человека» [Кошелев 2013, с. 58]. Для обоснования данной трактовки исследователь указывает на важность взаимоотношений между участниками комической ситуации: во-первых, эти отношения личностно нейтральны: в ситуации смеха нет места ни ненависти, ни любви. Во-вторых, комизм ситуации может понять только тот, кто хорошо знает ее комического участника. В-третьих, совершенно не важно, какое (отрицательное или положительное) событие, случившееся с человеком, сделало его комическим персонажем. В-четвертых, комизм персонажей служит "громоотводом" для нашего агрессивного потенциала, накопившегося в процессе общения с людьми нашего окружения. В-пятых, вызывает у смеющегося радостное облегчение от такой разрядки [Кошелев 2013, с. 57 – 58]. Следовательно, комическое – высшая форма проявления смешного, направленная на «уточнение и разъяснение отмеченного Аристотелем противоречия: "ощущаемый абсурд", "видимая нелепость", "отклонение от нормы"» [Кошелев 2013, с. 52]. Поэтому описание эмоций человека обусловлено языковыми закономерностями и особенностями восприятия им действительности.

Под комическим вообще Б.О. Дземидок понимает любое явление, отклоняющееся от нормы и этим своим отклонением вызывающее смех [Дземидок 1974, с.78]. Значит, в основе комического эффекта заложено противоречие «в неожиданных обновлениях словесных сцеплений» [Будагов 1946, с. 240]. По мнению А.А. Щербины, «причина комического эффекта заключена в принципе контрастности (отдаленности сталкиваемых понятий)» [Щербина 1958, с. 35]. Чем более неоднородными являются «сталкиваемые» явления действительности, тем неожиданнее будет комическая развязка. Однако М. Эстман отмечает, что «шутка только тогда оказывается удачной, когда партнеры коммуникации расположены шутить, иначе шутка может не только обидеть, но и вызвать неприятие» [Eastman 1922, с. 255]. Поэтому удачное использование языковой игры в речи способствует достижению успеха при реализации творческого замысла автора.

В.З. Санников, выделяя языковую шутку, замечает, что ее целью является создание комического эффекта. «Языковая шутка имеет определенность, смысловую и грамматическую законченность, автономность в структуре текста» [Санников 2002, с. 15]. Значит, главным в ЯИ становится креативность авторского мышления, способного преломлять содержание речи, таким образом, чтобы каждая новая творимая речевая маска являлась автономной и указывала на конкретный высмеиваемый недостаток или ситуацию. При этом в комическом заключено противоречие, отклонение от нормы или стандарта, то есть аномалия между явлениями действительности, а комический эффект появляется при неожиданном понимании человеком этого противоречия, поэтому создание и восприятие комического зависит от лингвистических, физиологических, психологических факторов. А чувство юмора, в свою очередь, способно обеспечить верное понимание и интерпретацию услышанной шутки, которая неразрывно связана с языковой игрой и эстетическими категориями комического и смешного.

Читательское понимание текста предполагает использование некоего фонда общих энциклопедических знаний, по выражению Н.Д. Арутюновой,

«предварительного договора» автора и читателя. Как нам кажется, следует обращать внимание на внешние ассоциативные связи, которые проявляются при рассмотрении текста во взаимодействии с текстами-предшественниками, историей, культурологией и в литературном процессе в целом. Логика рассуждения, выбор оппозиций, определение точек пересечения разных линий на «горизонтальной» и «вертикальной» плоскостях текста отражают субъективность восприятия произведения читателем-интерпретатором.

Аллюзии к культуре, формирующиеся взаимодействием топонимов, этнонимов, антропонимов друг с другом, вступая в различные отношения с элементами действительности, способны образовывать окказиональные связи, сочетания которых в художественном контексте могут создавать новые необычные значения, толкования. В.А. Маслова утверждает, что главное в лингвокультурологии – это изучение культурной семантики языковых знаков, формирующихся на стыке и при взаимодействии двух кодов: языка и культуры, в сознании личности, являющейся одновременно языковой и культурной, только тогда «языковые знаки способны выполнять функцию «языка культуры», что выражается в способности языка отображать культурно-национальную ментальность его носителей» [Маслова 2001, с. 29]. Учитывая точку зрения ученого, полагаем, что в поэтике А.Т. Аверченко культурно-обусловленная деталь становится значимым образно-смысловым элементом.

Итак, сфера эмоционального относится к речи, но средство ее выражения – языковая система. Экспрессия в языке проявляется либо с помощью собственно языковых, либо несобственно языковых и внеязыковых (экстралингвистических) средств языка, при этом весьма значимой является авторская позиция писателя.

Понятие «языковая игра» в современной теории языка неоднозначно и представляется одним из ярких примеров «размытости» человеческих понятий (термин А. Вежбицкой). Одной из ключевых функций языковой игры является развитие лингвокреативных способностей языковой личности

как автора, так и читателя, потому что смысл высказывания и скрытого в нем игрового компонента может быть раскрыт, например, при анализе пресуппозиций. Лингвопрагматический аспект исследования связан с пониманием речи как деятельности, а языковой игры как особого употребления языка, нарушающего каноны и подчеркивающего индивидуальность языковой личности, творящей текст. Следовательно, синтезируя положения различных наук, антропоцентрическая парадигма в лингвистике делает языковую личность центром филологического научного исследования, поскольку она проявляется на всех уровнях речи: в лексике, тексте, прагматике, коммуникации, а интерпретируя высказывания, важно учитывать его прагматические особенности, а также фоновые знания адресата и адресанта.

Выводы по главе 1

Антропоцентрическое изучение языкового сознания личности, учитывая ее речевые склонности к языковой игре как одну из важнейших характеристик, позволяет исследователям рассматривать специфику функционирования речевых единиц по-новому.

Понятие «языковой игры» в современной лингвистике неоднозначно, однако одной из его ключевых функций является развитие лингвокреативных способностей языковой личности как автора, так читателя, потому что скрытый (дополнительный) игровой смысл высказывания может быть эксплицирован при анализе подтекста. Поэтому обращение к проблеме изучения феномена языковой игры в рамках лингвопрагматического аспекта исследования связано с пониманием речи как деятельности, а языковой игры – как особого употребления языка, осознанно нарушающего каноны и подчеркивающего индивидуальность языковой «играющей» личности.

Репрезентация языковой игры в художественном произведении имеет индивидуальные особенности, речевые склонности, целевые установки, коммуникативные задачи, способы и приемы ее создания, которые влияют на структурно-семантическую организацию отдельного высказывания и литературного текста в целом. Автор обычно выражает эксплицитно только самое необходимое, а значительную часть информации «скрывает», формируя подтекст, способствующий созданию индивидуально-авторских значений и дополнительных коннотаций, трансформациям синтаксических конструкций. Экспликация новых смыслов и добавочных оттенков значений языковых единиц, игра с их сочетаемостью, осознанное нарушение языковых норм позволяют по-иному взглянуть на действительность и дифференцировать различные формы и приемы языковой игры в художественном творчестве писателя.

Систематизируя явления языковой игры, исследователи опираются на используемые языковые средства говорящим, «Homo ludens» (термин Й. Хейзинга), и ориентируются на создание эстетического (комического) эффекта в художественном произведении. Поэтому различаются широкое и узкое понимание языковой игры как способа создания комического средствами языка, где первостепенными становятся нестандартность и креативность выражения содержания явления.

Играющей языковой личностью можно назвать ту, которая, владея нормами, способна осознанно от них отступать, прагматически существовать в нескольких речевых образах-масках, использовать различные языковые средства, отклоняющиеся от нормы, позволяющие ей комфортно существовать в заданной коммуникативной среде и следовать своим целевым установкам. Кроме того, в ЯИ важно содержание передаваемого сообщения, его выражение и оформление, зависящие от речевых способностей, склонностей автора, от уместности и цели использования приемов ЯИ, не без учета внеязыковой ситуации, которая является полноправным участником коммуникации.

Выявление механизмов ЯИ и ее закономерностей необходимо для анализа функционирования языковой личности, наделенной определенными культурнообусловленными качествами, воплощенными в речи героев художественного произведения, как репрезентации человека играющего, а также реализации лингвокультурного типажа.

Поскольку языковая игра, прежде всего, проявляется в коммуникации, а значительную часть информации автор передает с помощью изменения семантики языковых единиц, то важными для нашего исследования становятся ирония, каламбур, явления семантической аппликации устойчивых сочетаний, как особенностей языковой игры, а также способа формирования и функционирования лингвотипажа, воплощенного в персонаже художественного произведения.

Таким образом, слово, словосочетание, предложение являются инструментами писательского творчества, играя которыми, он творит свою действительность, невозможную без индивидуально-авторских преобразований, как общеупотребительной лексики, так и устойчивых сочетаний, фразеологических единиц, афоризмов и т.д. Языковая игра может быть рассмотрена как лексико-стилистический прием, средство создания и достижения комических эффектов в художественном тексте, а также ЯИ – форма и способ лингвокреативной деятельности человека.

Важнейшей формой языковой игры является ирония как языковая и внеязыковая действительность, которая включает в себя несколько направлений: от анализа «бытовой» иронии до непосредственно лингвистического аспекта ее исследования – как компонента языковой игры, специфической чертой которого является то, что только один из участников играет осознанно и по собственному желанию, а второй – всего лишь объект, который узнает об игре только *post factum* или не узнает вообще.

Полагаем, что ирония – средство противопоставления себя как личности окружающей действительности, обусловленное желанием отвлечься или «возвыситься» над негативной реальностью. Данный подход репрезентирует ее как эстетическую категорию, рассматриваемую в стилистике и лингвистике текста, а также позволяет анализировать иронию как стилистический прием, исследование которого не ограничивается изучением языковых единиц в частном, контекстном проявлении. Ирония, становясь сознательной и продуманной мистификацией, является не только стилистическим приемом, но и категорией семантического, формального пространства текста.

Реляционная оценочность, выражающая положительное или отрицательное отношение к объекту, как нам представляется, – основная цель использования иронических средств и способов, среди которых различаются рефлексивные и нерефлексивные способы создания оценки. Алогичность и абсурдность высмеиваемых явлений создают дополнительные

скрытые смыслы и обеспечивают разнообразие форм, средств и приемов иронии, эксплицируемых получателем сообщения.

Таким образом, в художественном тексте ирония зависит от воли автора, его речевых склонностей к иронизированию и языковой игре, что отражается в соотношении лингвистических и экстралингвистических средств создания и репрезентации оценочности.

В юмористических произведениях всегда присутствует второй «скрытый» план содержания, являющийся основой создания смешного в тексте, основанного на противоречии между означаемым и означающим. Поэтому экспрессия в языке проявляется с помощью собственно языковых, несобственно языковых и внеязыковых (экстралингвистических) средств языка.

Исследуя национальные характеры, отраженные в языковом сознании, рассматривается такое понятие, как лингвокультурный типаж. Данное исследовательское направление на сегодняшний день является одним из востребованных в лингвистической науке и включает следующие подходы к анализу: лингвокультурологический, лингвоконцептологический, лингвоперсонологический.

По нашему мнению, важными для функционирования лингвотипажа являются речевые склонности играющей языковой личности, формирующие индивидуально-поведенческий речевой стиль.

Опираясь на то, что лингвотипаж – динамичное явление, требующее комплексного анализа, базовым для нашего исследования становится лингвоперсонологический подход, при котором ЛК-типаж воплощается и конкретизируется в персонаже художественного текста, наделенном автором определенными поведенческими, портретными, психологическими чертами, стирая грань между фикцией и реально существующим человеком. Следовательно, индивидуальные качества языковой личности воплощаются в лингвокультурном типаже, являющемся комплексом культурно-значимых

ценностей, а также качеств национального характера и поведенческих установок, реализуемых в определенной коммуникативной ситуации.

ГЛАВА 2 ИРОНИЯ

В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.Т. АВЕРЧЕНКО

В художественной литературе творцом языковой игры является создатель произведения, ставящий перед собой более сложную задачу, чем просто развлечь читателя, поэтому помимо комического эффекта может возникать трагикомизм, фарс, ирония, которые чаще всего реализуются в речи персонажей или авторских ремарках, указывающих на определенное эмоциональное состояние, владеющее героем произведения. По утверждению Е.А. Земской, М.В. Китайгородской, Н.Н. Розановой, языковую игру можно назвать знаком эстетического, проявлением поэтической функции языка, которая реализуется в художественном творчестве писателя [Земская 1983, с. 172 – 214]. Также, по мнению исследователей, «сказанное проецируется на контрастный фон, который создается «источником» приема (цитата, основание для сравнения, буквальный смысл сказанного) и связанной с ним сетью ассоциаций или культурно-исторических реминисценций» [там же, с. 214]. Играя, говорящими актуализируется и включается в коммуникативный акт внеязыковой фон, сопутствующий речи, таким образом, возникают имплицитный и эксплицитный уровни восприятия авторского замысла читателем. Функционирование языковой игры определяется лингвистическими приемами создания игровых компонентов, позволяющими использовать их с определенными целями, а элемент воздействия будет обусловлен столкновением языкового плана, ситуативно обусловленного и внеязыкового фонов (аллюзии, прецедентные тексты), включенных в литературное произведение.

2.1. Ирония как средство создания комического эффекта в текстах А.Т. Аверченко

Традиционно исследователями (О.Е. Вороничевым, Ю.М. Скребневым, Т.Г. Винокур, О.П. Ермаковой, В.З. Санниковым и др.) различаются четыре вида комического: юмор, сатира, ирония и сарказм. Каждый из названных видов комического почти не существует самостоятельно, а определяется по доминантному признаку.

Ю.М. Скребнев характеризует иронию как перенос смыслов языковых единиц, заключающийся в «употреблении наименования (или целого высказывания) в смысле, прямо противоположном буквальному; перенос по контрасту, по полярности семантики» [Караулов 2003, с. 159]. Значит, ирония чаще всего появляется в утверждениях, содержащих положительную оценку, которая говорящим отвергается или понимается с противоположным значением. Поэтому в лингвистической традиции ирония – антифразис, то есть «выражение конструкции исключительно иронический смысл» [там же]. Ирония как вид комического обычно образуется на основе нарушения постулата истинности, а «ироническая экспрессия всегда характеризуется наличием определенной оценочной структуры, в пределах которой происходит перемена оценочного компонента с положительного на отрицательный» [Николина 1979, с. 79]. Суть иронии заключается в приписывании кому-нибудь или чему-нибудь определенных черт, которые отсутствуют в характере объекта, что создает требуемый эффект. С помощью иронии возможна как дискредитация описываемого, так и возвеличивание объекта путем наложения положительного смысла на отрицательный. И такая ирония приобретает негативную коннотацию.

С точки зрения лексиколога, развитие энантиосемии (совмещения противоположных значений в одном слове) «затрагивает как семантические, так и прагматические (оценочные) компоненты лексического значения

многозначного слова» [Черникова 2008, с. 73]. Для этого необходимо учитывать особенности иронии, создаваемой средствами всех уровней языка – лексическим, семантическим, синтаксическим. Полагаем, что иронический прием оказывается не только стилистическим, но и служит способом мышления писателя, создающего подобный эффект в своих произведениях.

Оценочность, на наш взгляд, является ключевым элементом при использовании различных иронических средств и способов. Приемы создания и типы иронической оценки в произведениях А.Т. Аверченко, учитывая традиционную классификацию, полагаем, можно разделить на две группы:

1. Нереклексивная ироническая оценочность. Особенностью этой оценки является ее функционирование на синтаксическом и семантическом уровнях языка без включения энциклопедизма коммуникантов.

2. Реклексивная ироническая оценочность. Интерпретация данного вида оценки невозможна без учета фонда фоновых знаний адресанта и адресата сообщения.

Представленная классификация является критерием для различения иронических элементов языковой игры и репрезентации речевых склонностей лингвокультурных типажей в прозе Аркадия Аверченко. Разграничивая данные виды иронической оценочности, полагаем, можно выявить закономерности между ЛК-типажем и видами иронии, а также способами ЯИ, им используемыми в конкретной речевой ситуации.

А.Т. Твардовский констатирует, что даже там, где нет сатирических оттенков, «мягко иронический, ни для кого, казалось бы, не обидный тон подрывает, однако, магическую, заклинательную силу претенциозно-казенных штампов речи и выводит их из строя» [Твардовский 1982, с. 20]. Поэтому в развитии противоположных значений лексических единиц значимы человеческие чувства и эмоции, способные по-своему «окрашивать» те или иные понятия, основываясь на авторской установке словоупотребления в зависимости от заданного автором контекста.

2.1.1. Нерефлексивная ироническая оценочность в текстах А.Т. Аверченко

Предпочтение иронии другим родам комического, по мнению О.Е. Вороничева, объясняется тем, что она функционирует в речи не только как вид комизма – «насмешка, нарочито облеченная в форму положительной характеристики или восхваления» [Вороничев 2014, с. 92], но и как троп, антифразис, – «употребление слова в смысле обратном буквальному с целью тонкой или скрытой насмешки» [там же]. Отсюда следует, что основаниями для создания иронического значения единиц различных уровней языка может быть не только обыгрывание многозначности слов, переосмысление стереотипных словосочетаний, клише, но и синтаксические средства (такие как нарушение порядка слов, изменение значений союзов, неточное цитирование известных текстов и другие). Особым видом иронии представляются нам сравнения лица или предмета, не усиливающие качества объекта, а, наоборот, указывающие на их полное отсутствие.

Реализацию этих теоретических установок рассмотрим на примерах из произведений А.Т. Аверченко.

«– Мои поцелуи не для этого случая. Не для Пасхи-с! Позвольте хоть ручку.

Желание его было исполнено не только Марусей, но и двумя бездельниками, сунувшими ему под нос свои руки (Подходцев и двое других).

Полагаем, что в исследуемом фрагменте ирония контекстуально обусловлена и выступает средством последовательного раскрытия характеров персонажей и их взаимоотношений: от возвышенно-вежливых, обращаясь к даме, до сниженно-ироничных, адресованных друг другу. Поэтому для понимания противопоставления анализируемых лексических единиц, как антитезы «высокое – низкое», важным становится речевое и контекстное окружение.

Существительное «ручка» имеет положительный оттенок значения, характерный для возвышенно-книжного стиля речи. Вежливость, учтивость персонажа подчеркивается в реплике *«Позвольте хоть ручку»*, обращенной к Марусе. Лексема «рука», напротив, приобретает сниженную коннотацию. Это подтверждается семантическим окружением слова, а именно *«...желание было исполнено (...) двумя бездельниками, сунувшими ему под нос свои руки...»*.

В Толковом словаре русского языка лексическая единица «бездельник» трактуется так: «человек ленивый, пребывающий в праздности» и «ни к чему не годный человек» [Ушаков 2008, с. 31]. Пренебрежительное выражение «сунуть под нос кого, что» (то есть небрежно, непочтительно подавать) усиливает негативное значение всей авторской ремарки.

Данный фрагмент, по нашему мнению, построен на противопоставлении лексических единиц и смене иронических масок: от восторженного человека, воплощенного в речи говорящего, до самоуверенного персонажа, представленного в авторской ремарке, описывающей поведение героев.

Ирония в определенном отношении – вид языковой игры, в котором один из участников осведомлен об этом и является ее зачинателем, а другой – всего лишь становится объектом. Поэтому одной из особенностей иронии является ее адресованность и субъективность, обусловленная контекстным окружением. При этом ирония реализуется внутри диалога как игровой «подхват» остроумной реплики-посылки репликой-ответом. Адресатом иронии в художественном произведении может выступать, как персонаж играющий, так и тот, с кем играют. Принципы актуализации и функционирования контекстуальной иронии такие же, как в обычной разговорной речи.

Например,

«– Хочешь, я тебя сейчас водой оболью?»

– *Если ты этим докажешь высокое состояние твоих умственных способностей – обливай.*

– *Просто оболью. Чтоб ты не приставал.*

– *Не надо. Я предпочитаю сухое обращение.*

– *Недурно сказано. Запишу. Может быть, в редакции «Скворца» за это нам заплатят рублишку» (Подходцев и двое других).*

По нашему мнению, актуализатором контекстуальной иронии становится семантико-синтаксическое пространство диалога, в котором реализован прием иронической маски наивного и доверчивого человека. Полагаем, что реплика-посылка «*Хочешь, я тебя сейчас водой оболью?*» логически (в данном эпизоде) является риторическим вопросом-стимулом для дальнейшего развертывания игрового плана содержания. Реплики-ответы: «*если ты этим докажешь ...*» и «*я предпочитаю сухое обращение*» основываются на ассоциативно-семантическом влиянии компонентов общеизвестной фразы о вежливом обращении с кем-либо и интеллектуальном развитии личности. Иронический эффект, в свою очередь, создается с помощью авторского новообразования «сухое обращение». В Толковом словаре лексическая единица «сухой» объясняется как не мокрый, не замоченный, лишенный влажности [Ушаков 2008, с. 1024]. В анализируемом фрагменте обнаруживаем причинно-следственные связи между желанием одного участника диалога «сухого обращения» (равно вежливого) и предложением «облить водой» другого героя, что углубляет речевую характеристику персонажей и создает языковую игру. Для реализации иронического эффекта используются структурно-семантические особенности построения диалога.

Исследовательский интерес также вызывает авторская ремарка (о перспективе неожиданной женитьбы Громова-героя повести «Подходцев и двое других») в структуру которой включен иронический компонент:

«...а родственники еще плотнее обсели бедного кроткого Громова, – так что он, затертый ими, как бриг северными льдами, накренился на

бок и тихо примерз к своей съеденной молью невесте...» (Подходцев и двое других).

Обратим внимание на прием иронического употребления оценочных слов в авторской ремарке, описывающей поведение героя: *«тихо примерз к своей съеденной молью невесте»*. По данным Толкового словаря, «моль» – это мелкая бабочка с узкими крыльями, являющаяся вредителем шерстяных вещей и хлебных зерен [Ушаков 2008, с. 457]. Причем, «примерзать», то есть – прилипнуть, пристать к чему-то от действия мороза. Учитывая эти знания, считаем, что анализируемое выражение приобретает иронический смысл «покорности судьбе и своей участи, как полагает герой, незавидной». Тем самым такое выражение и становится метафорой, своеобразно дополняющей иронию авторского описания событий.

Рассмотрим фрагмент произведения «Шутка Мецената»:

«Сапог мой цепляется за гвоздь, высунувшийся из деревянного пола, и распарывается мой старый добрый сапог!!!» (Шутка Мецената).

Традиционно определение «старый добрый», то есть близкий, искренний, исполненный дружбы, дружеских отношений [Ушаков 2008, с. 1158] относится к человеку. Однако в данном контексте лексема «сапог» создает иронический оттенок значения всей реплике, так как для персонажа романа Аверченко сапог является важнее и надежнее друга. Считаем, что данное выражение содержит не только шуточный смысл, но и весьма выразительно дополняет характеристику героя.

Полярность семантических значений (термин Ю. Скребнева) обыгрываемых лексических единиц, исключающих возможность одноплановой их интерпретации, лежит в основе иронии как средства языковой игры в данном фрагменте:

«Дело в том, что у извозчиков и у прочих мужчин правая сторона случайно совпадает с правой рукой, а у женщин она совпадает с левой! И мужчины так тупы, что не могут к этому привыкнуть» (Лекарство).

Контекстуально обусловленная антитеза между шуточным «различением левой и правой сторон» подчеркивает парадокс восприятия мира в гендерном аспекте и создает каламбурный эффект всему высказыванию. Поэтому ирония способна проявляться на всех уровнях художественной действительности, пронизывать весь текст, создавая двуплановость его содержания: «ирония как бы узаконивает двойственность, параллельность смыслов, а значит, и двуплановость восприятия. Первый план может быть рассчитан на неискушенных людей, которые понимают речевое сообщение однозначно. И только второй план восприятия представляет собой собственно иронию» [Балдуева 2014, с. 34]. Например, героиня рассказа А.Т. Аверченко долго не могла решить, перебрав множество вариантов, какая ткань для пошива блузки ей нужна, так и не выбрав ничего, в финале автор комментирует:

«Последние «крики дея мод», доносившиеся сверху, делались всё тише и тише...» (Лекарство).

В данном фрагменте наблюдаем использование приема иронического употребления оценочных слов. Актуализатором иронии и попыткой скрыть свое отношение к делу становится выражение *«последние «крики дея мод»*, восходящее к устойчивому обороту «последний крик моды», то есть «нечто самое новое, современное, модное» [Ожегов 2008, с. 307]. Изменение формы исходного компонента ФЕ «крик» (громкий, сильный и резкий звук голоса [там же]) на авторский «крики», а также употребление лексемы «мода», на французский манер, усиливают оценочность долгожданного завершения выбора дамой материала для одежды.

Иронизирование писателя над женским поведением создается с целью шуточно представить раздражающий факт и продемонстрировать реальное отношение к нему рассказчика и спутника героини:

1) *«... Что могло удержать его от одного незаметного жеста руки, которым можно было бы опрокинуть на голову покупательницы часть этой груды «чего-нибудь на блузку»... Откапывание*

погребённой под развалинами покупательницы и вся последующая весёлая суматоха дали бы приказчику некоторую возможность передохнуть и собраться с силами, а покупательница на собственной голове и плечах убедилась бы, что бывает очень неудобно, когда «что-нибудь на блузку» весит от восьми до десяти пудов (Лекарство).

Представленное размышление, по нашему мнению, является иронической маской сочувствующего, основанной на приеме иронического поощрения лица, которое не имеет оснований для поддержки, а скорее наоборот, желает «наказать» девушку за нерасторопность. Юмористический эффект достигается благодаря смешению иронических приемов речевой маски и сведения ситуации к абсурду, что приводит к неожиданной развязке и демонстрирует критическое авторское отношение к событию.

2) *«Семь человек оказались бледную, истощенную несбыточными мечтами барышню и настойчиво наступали на нее»* (День человеческий).

Ироническая оценка реализуется на семантическом уровне, комическая рефлексия основана на каламбурном переосмыслении устойчивого сочетания «несбыточные мечты», неосуществимость которых доводит их обладательницу буквально до «исчерпания сил и возможностей сопротивляться, наступающим на нее людям».

Для того чтобы показать ничтожность общества, окружающего говорящего, А.Т. Аверченко использует прием иронической дискредитации:

«Все это были люди, по большей части отвергнутые всем остальным светом за бездарность и неспособность к жизни, и, таким образом, на нашем маленьком, окруженном неизмеримыми степями островке, собралась самая чудовищная компания глупых, грязных и бездарных алкоголиков, отбросов и обгрызков брезгливого белого света» (Автобиография).

Завуалированная отрицательная оценочность становится имплицитной, когда «игровой акцентуации подвергаются определенные фрагменты информации, прагматически значимые для автора сообщения» [Негрышев 2006]. В приеме иронического употребления оценочных слов оказываются задействованными, как различные языковые уровни, так и «психологический механизм эмоционального усиления рационального содержания» [там же]. Ироническое употребление лексем со сниженной коннотацией («*алкоголики, отбросы, обгрызки брезгливого белого света*», то есть «маленькая часть, оставшаяся от какого-нибудь предмета, мало пригодная для употребления» [Ушаков 2008, с. 587]) является приемом для выражения отрицательного отношения к низкому и не желательному для существования и, по мнению «*брезгливого белого света*», «испытывающего отвращение ко всякой замеченной или мнимой нечистоплотности» [там же, с. 49]. Следовательно, языковая игра основывается на негативной социальной оценке, созданной с помощью иронии, которая при всей безобидности формы – «действенное средство формирования мнения по важным вопросам политики и общественной жизни» [Негрышев 2006]. Таким образом, ирония является элементом языковой игры, а также одним из проявлений критической, сочувствующей оценки событий или поведения героев.

Наличие большого количества оценочных высказываний, характеризующих предложения, органично включается в смысловую структуру любого произведения. Очевидно, что мотивы эмотивно окрашенных высказываний не заканчиваются установкой сообщить свое мнение о предмете, но «характеризуются стремлением, например, урегулировать непосредственно поведение адресата, воздействовать на его эмоциональную сферу или систему ценностей» [Трипольская 1999, с. 33]. Как известно, эмоциональное воздействие на читателя является главной целью автора литературного произведения.

Если говорящий стремится отвлечь внимание слушающего, замаскировать негативные качества предмета речи или смягчить эффект – он

взамен экспрессивных речевых средств, прибегает к употреблению семантически нейтральных лексем – эвфемизмов. Н.С. Арапова характеризует понятие «эвфемизм» как «эмоционально нейтральное слово или выражение, употребляемое вместо синонимичного слова или выражения, представляющегося говорящему неприличным, грубым или нетактичным» [Караулов 2003, с. 636]. Так явление эвфемии позволяет автору не выражать эксплицитно своё мнение, а спрятать его в глубине подтекста, что требует от адресата самостоятельной мыслительной работы для извлечения имплицитного смысла текста.

Например,

«– Как твоя бедная голова выдерживает такие мозги, – кричал Громов. – Откуда ты взял, что ваниль распустится в воде, – когда она – растение.

– Сам ты растение дубовой породы. Ваниль не растение, а препарат.

– Препарат чего?

– Препарат ванили.

– Так... Ваниль – препарат ванили. Подходцев – препарат Подходцева.

Голова твоя препарат телячьей головы...» (Подходцев и двое других).

В данном фрагменте отмечаем окказиональные контекстные замены одних слов другими с целью смягчения подлинного значения выражений.

Автор использует конструкцию *«растение дубовой породы»*, смягчая подразумеваемое потенциально обидное сравнение персонажа с «дубом» в переносном значении – глупым человеком, тупицей, круглым дураком [Ушаков 2008, с. 203]. Также в подобном сравнении присутствует элемент эвфемизации и ироническая коннотация.

В исследуемом диалоге обнаруживаем игру слов, основанную на употреблении автором слова «препарат». Научное значение языковой единицы «препарат» – это 1. часть животного или растительного организма специально приготовленная для изучения, наблюдения и 2. вещество, приготовленное для химического исследования [Ушаков 2008, с. 774]. Так

выражение «голова твоя препарат телячьей головы» является контекстным окказионализмом, созданным писателем для маскировки сущности обозначаемого. А именно: наблюдаем эвфемистическую подмену, характеризующую ситуативную несообразительность и простодушие Подходцева в кулинарных делах.

Контекстное использование определенных языковых средств позволяет варьировать значения лексических единиц в высказывании с целью завуалировать отказ от визита в гости к приятелю:

«— *Может быть, навестите нас?*

— *Да некогда все, дела, знаете...*

— *Скажите! А вы чем сейчас заняты?*

— *Открыл богатое месторождение меди.*

— *Что вы говорите? Где? Далеко?*

— *Совсем близко. В голове у Клинкова.*

— *И много добываешь?*

— *Не очень. Место сырое, к сожалению. Водянка головы начинается* (Подходцев и двое других).

Эвфемизация как прием снижения отрицательной характеристики интеллектуальных способностей обсуждаемого персонажа основан на контекстных заменах стилистически маркированных единиц на описательные с нейтральной коннотацией.

Фраза «*богатое месторождение меди*», обнаруженное в голове героя, восходит к переносному употреблению семантического значения лексемы «медь», встречающегося во фразеологических единицах, характеризующих бестолковых, тупых [Ушаков 2008, с. 435] личностей (например, ФЕ медный лоб — «о бессмысленном и упрямом человеке» [там же]). Начинаящаяся, по мнению Громова, «водянка головы» Клинкова подчеркивает уже недвусмысленный намек на заболевание с «избыточным скоплением жидкости в желудочковой системе головного мозга, что приводит к нарушению его нормальной работы» [Фархат 2018]. Уточнение, что голова —

«сырое место» дополняет сформированное утверждение абсурда как истинной и важной, по мнению персонажа, причины не приходить в гости.

Имплицитное ироничное отношение автора или героя художественного текста к ситуации, состоянию, настроению представлено в следующих примерах-вариантах употребления конструкций с эвфемизированным компонентом.

Проявление радости от встречи одного из персонажей фельетона «Вино»:

«Перекусалов так обрадовался встрече с Бондаревым, что от него даже немного запахло вином» (Вино).

В авторскую ремарку включена конструкция «от него даже немного запахло вином», выполняющая функцию смягчения иронии прямого значения выражения – «отметили приезд, и выпили небольшое количество вина».

Маскировка негативной коннотации желания одного из действующих лиц фельетона «Геракл»:

«– А-а... Ты вот как разговариваешь?! А это ты видел? Как это тебе покажется?

Вещь, относительно которой спрашивали рецензентова мнения, была большим жилистым кулаком, колеблющимся на близком от его лица расстоянии» (Геракл).

Буквальный смысл авторского ироничного уточнения знания «вещи», которой интересуется говорящий, раскрывается в отвлеченном обыгрывании угрозы ударить по лицу собеседника, если он не прекратит разговаривать с оппонентом в тоне, который тот не приемлет («Ты вот как разговариваешь?!») и провоцирует его к «расправе» над коммуникантом. Комизма ситуации добавляет словосочетание «рецензентова мнение», то есть «критический взгляд или отзыв об увиденном предмете», по мнению собеседника, должном вызывать страх или предостережение.

Таким образом, явления эвфемизации основаны на двусмысленности – вербально обозначать одно, подразумевая другое, что делает «эвфемизм» способом создания иронии в литературном произведении.

ЯИ представлена разнообразием иронических приемов: а) противопоставление лексических единиц и смена иронических масок; б) ироническое употребление оценочных слов; в) ироническое поощрение лица; г) ироническая дискредитация персонажа или ситуации; д) каламбурное переосмысление устойчивого сочетания, придающее ему буквальный смысл; е) эвфемизация отрицательно маркированного значения речевых единиц.

Функционируя на различных текстовых и языковых уровнях, ирония, на наш взгляд, формирует двуплановость, оценочность его содержания, понимание которых возможно при учете собственно лингвистического и экстралингвистического компонентов при интерпретации подтекста высказывания.

2.1.2. Рефлексивная ироническая оценочность в текстах А.Т. Аверченко

Языковая игра, как творческая деятельность, основывается на борьбе с шаблоном и связана с поиском скрытой номинации, поэтому предполагает условность, завуалированность, вовлеченность личностных, социальных и исторических факторов. А также игра – «умение сконцентрироваться на ограниченном количестве объектов или признаков, релевантных для решения текущей задачи» [Ирисханова 2014, с. 62], подчеркивая необходимую информацию и отсекая лишнюю и ненужную. Поэтому лингвокреативная деятельность писателя сводится, в том числе и к умению порождать «новые авторские формы и значения (смыслы) через пересмотр, переструктурирование привычных формально-семантических связей внутри языковой единицы» [там же, с 70]. Кроме того, учет исторического

контекста, влияющего на речевые установки говорящих, помогает уклониться от прямой характеристики собеседника или дает возможность скрыть истину за «прекрасным» и общеизвестным, перераспределяя внимание оппонента, например, с осознания насмешки над ним.

Рефлексивная ироническая оценочность, полагаем, невозможна без учета и понимания экстралингвистических факторов, формирующих дополнительный маркированный подтекст. Вслед за А.Г. Лыковым считаем важным при анализе языка текста представить словесную ткань художественного произведения как взаимосвязанную систему трех слоев (ярусов). Первый, по мнению А.Г. Лыкова, – языковые единицы, составляющие данное произведение, то есть «язык как таковой, несущий определенный смысл» [Лыков 1996, с. 9 – 11]. Второй – образы художественного произведения, чье «взаимодействие и движение создают не только сюжетную основу произведения, но и «обобщенное» – философское, социальное, эстетическое и т.п. – его значение» [там же]. Третий – соотнесение образов с внеязыковой реальностью, «дающее идею произведения» [там же]. Основываясь на данных теоретических положениях, Л.А. Исаева утверждает, что в рамках такой триады на первом уровне можно говорить о существовании явных и универсальных скрытых смыслов, на втором – о приращениях значений единиц в процессе их функционирования в тексте, на третьем уровне – о порождении несобственно лингвистических скрытых смыслов, анализируемых не только лингвистическим, но и учетом историко-филологического «вертикального контекста» [Исаева 2009]. Поэтому в процессе интерпретации художественного текста важной категорией является пресуппозиция, анализ которой не сводится к простому декодированию скрытой информации, а подразумевает ситуативно-обусловленное «творческое достраивание и восполнение коммуникативно-релевантной информации» [Ирисханова 2014, с. 66], скрытой говорящими.

Ирония, на наш взгляд, формирует двуплановость оценочности содержания, для понимания которой важны собственно лингвистические и

экстралингвистические компоненты подтекста высказывания. Имена собственные, обладающие культурной значимостью, упоминания различных исторических реалий, как символов культуры, и пр. фоновые ассоциации и знания коммуникантов приобретают прецедентный характер. В определенной ситуации общения узнаваемые или общеизвестные фрагменты картины мира становятся символом, «репрезентирующим некое культурно значимое качество, класс событий, группу людей» [там же, с. 148], а также средством создания комического, иронического эффекта в художественном тексте. Следовательно, уместно выделение рефлексивной иронической оценочности, обусловленной имплицитными пресуппозиционными фрагментами: античным, библейским, русским как наиболее частотными в исследуемых нами художественных произведениях Аркадия Аверченко.

2.1.2.1. Античный пресуппозиционный компонент в языке прозы

А.Т. Аверченко

Образ в лингвистическом плане может быть охарактеризован как языковой знак, который сохраняя свою фактическую нагрузку, может стать выразителем скрытой информации, основанной на взаимодействии различных текстовых или внетекстовых структур, формирующих оценочность и подтекст.

Считаем, что словесная ткань художественного произведения включает два компонента: 1) языковые единицы, составляющие данное произведение – язык как таковой; 2) образы художественного произведения, чье взаимодействие создает сюжетную основу и обобщенное его значение. Тем самым происходит соотнесение образов, их оценочности, экспрессии, создающих идею произведения, с внеязыковой реальностью.

Одним из объектов наших научных изысканий является сравнение богемной жизни Петербурга с эпохой античности, в частности с Римской Империей. Это проявляется в диалоге персонажа Мотылька и его нового знакомого поэта Шелковникова, впоследствии получившего прозвище Куколка:

«– Скажите, это ваша фамилия такая – Меценат?»

*– Фамилия, фамилия, – подскочил Мотылек, протискиваясь между разговаривающими и фамильярно присаживаясь на оттоманку. – Наш хозяин сам родом из римлян. Происходит из знаменитого угасшего рода. В нем умер Нерон, и, слава Богу, что умер. А то бы, согласитесь сами, неприятно было попасть в его сад в виде смоляного факела. А теперь это, – какое прекрасное угасание! А? И от всей былой роскоши осталась только Кальвия Криспинилла – *Magistra libidinium Neronis*»* (Шутка Мецената).

Полагаем, что пласты значимой информации, обозначенные в диалоге, важны для понимания авторского замысла и внутреннего состояния самого писателя. Ведь роман Аркадия Тимофеевича Аверченко «Шутка Мецената» был написан в эмиграции, когда упоминание императора Нерона наиболее полно соответствовало эмигрантскому периоду жизни, а именно обостренному, противоречивому, эмоционально перенасыщенному состоянию писателя, предчувствию им упадка, сожалению о былом.

Рассмотрим языковую основу следующего диалога Няни и Мотылька:

«– То-то и оно! Кальвия Криспинилловна – распорядитесь.

– Какая я тебе Кальвия, – огрызнулась старуха. – И что это за человек? В морщинах весь, а ругается» (Шутка Мецената).

Интересно, что в романе Генрика Сенкевича «Камо грядеши» Кальвия Криспилла является богатой матроной, устраивавшей оргии для Нерона [Сенкевич 1990]. Учитывая ремарку «старуха», считаем, что совсем несправедливо в языке литературного произведения звучит такое прозвище русской няньки Анны Матвеевны.

При анализе речевой основы художественного текста А.Т. Аверченко выделяем новообразование «Кальвия *Криспинилловна*».

Вообще, отчество – характерная черта русской именной системы. У других народов имеются своеобразные формы именования, образованные другими способами и совершенно не похожие на русские.

Как известно, в Римской Империи женщины не имели личных имен. Преобладала женская форма родового имени. Так как все женщины в одном роду имели единое имя, то в пределах рода они различались по возрасту. Знатные дамы могли носить, кроме родового имени, индивидуальное прозвище, данное некогда кому-либо из представителей рода, часто переходящее на потомков и становившееся названием семьи или отдельной ветви рода своего отца.

Предположим, что рассматриваемый нами вариант образован от «Криспинилла» с помощью окончания «-овна» – «Криспинилловна». И эта лексическая единица является авторским неологизмом. Констатируем, что в данном случае обрусевший вариант отождествляется с некими родственными связями Анны Матвеевны с Кальвией Криспиниллой – любовницей Нерона. Так вполне логично объясняется возмущение няни таким прозвищем, которое звучит в ее ответной реплике. Учитывая тот факт, что обращение по имени и отчеству к человеку является уважительным, отмечаем попытку Мотылька «задобрить» Няню.

Как нам кажется, античный хронотоп (связь пространства, времени) формируется с помощью различных аллюзий, реминисценций, вступающих в окказиональные связи или сравнения с событийным компонентом истории, топонимами, антропонимами или этнонимами. Видимо, с помощью подобного приема формируется семантика абсурдности культурно-обусловленной детали, перенасыщенной культурными кодами или символами.

Проанализируем следующий фрагмент романа «Шутка Мецената»:

«Вошла Анна Матвеевна, расцеловалась с Принцессой и вступила с Принцессой в обычную для них обеих беседу:

– Где дети?

– Какие дети? – удивилась Принцесса.

– Да у меня, нянечка, нет детей.

– А почему нет?

– Не знаю, нянечка. Бог не посылает.

– "Бог не посылает". Леня все твоя проклятая. И в кого ты такая уродилась?!

– В кого? В Венеру Милосскую, – подсказал Мотылек.

– В Кузю, – поправил Новакович. – Впрочем, это одно и то же: если Кузе оборвать руки – получится форменная Венера Милосская для бедных» (Шутка Мецената).

На наш взгляд, в рассматриваемом примере функцию культурно-обусловленной детали выполняет сравнение поведения персонажей романа с Венерой Милосской, образ которой у них ассоциируется с ленью.

Об этой статуе, изображающей древнеримскую богиню любви и красоты Венеру, которая даже без рук поражает своей идеальной красотой и безупречностью, Д. Самин сообщает следующие подробности о том, что скульптор эпохи эллинизма сумел совместить в этом творении большой нравственный идеал высокой классики, создав единство красоты и гармонии [Самин 2002, с. 100 – 113]. Поэтому в исследуемом нами контексте А. Аверченко обнаруживаемые ассоциации с красотой, статуарностью, идеальностью, роскошностью, жизнетворящей силой искусства, отчасти величием и ленью Принцессы, иронично сопоставляются с Венерой Милосской. А эффект абсурдности наблюдается в ответе персонажа Новаковича о том, что *«если Кузе оборвать руки – получится форменная Венера Милосская для бедных»*.

Очевидно, что часть устойчивого выражения «оборвать уши» (означающее «расправится с кем-либо или наказать кого-либо» [Мокиенко,

2007, с. 114]) автор заменяет на собственный лексический компонент – «руки», что дополняет издевательский мотив в составе реплики. При этом отмечаем: образ Венеры как воплощение красоты, одухотворенности и великой силы искусства приобретает противоположное, сниженное значение.

Сопоставим два упоминания о Римской Империи, которые включены в содержание ранней повести А. Аверченко «Подходцев и двое других». Например:

«– Теперь вы, господа, понимаете, для чего я ее привел?»

– Лучше молчи, пока я тебя не ударил по голове этой лопаткой. По распущенности ты превзошел Гелиогабала.

– Да, пожалуй, ... – подтвердил самодовольно Клинков. – Во мне сидит римлянин времен упадка.

– Нечего сказать, хорошенькое помещение он себе выбрал. Разведи-ка в этой баночке краску для яиц.

Римлянин времен упадка покорно взял пакетики с краской и отошел в угол, а Подходцев и Громов, предоставив гостю все куличные припасы, стали суесться около стола» (Подходцев и двое других).

В данном диалоге упоминается Марк Антонин Гелиогабал – римский император, личная жизнь которого была наполнена развратом: он хвалился, что ни одна продажная женщина не имела столько любовников, сколько он. И самым страшным в эпоху правления Гелиогабала были человеческие жертвы, которые приносились по всей Италии [Доватур 1992]. Тем самым «римлянин времен упадка» является символом разложения и распада человеческой личности. В исследуемом нами фрагменте языка повести отмечаем пресуппозиционные элементы, содержащие сведения об эпохе заката Римской Империи. Переосмысливая эти события, автор вводит индивидуальные фоновые знания, служащие, прежде всего, средством создания подтекста. Так, упоминая «распущенность императора Гелиогабала», которую «превзошел» Клинков, писатель иронически переосмысливает значение этого исторического лица. О чем соответствует

ответная реплика героя: *«нечего сказать, хорошенькое помещение (для сидения) он себе выбрал»*. Полагаем, что авторская ремарка, в основе которой сообщается об исторически непокорном *«Римлянине времен упадка, который покорно взял пакетики с краской и отошел в угол...»*, указывает на новый иронически-издевательский оттенок значений лексических единиц в диалоге героев. Таким образом, языковой знак, сохраняя скрытую фактическую нагрузку, приобретает новое «открытое» значение, выявляющееся через прецедентные тексты, представленные в виде реминисценций, сориентированных на предварительное знание автора и читателя-интерпретатора.

Проанализируем следующую реплику из диалога Подходцева и Громова:

«– Знаешь, ты, по-моему, выше Юлия Цезаря по своему положению. Того убил Брут, а тебя сам Бог убил. Ты должен отойти куда-нибудь в уголок и там гордиться» (Подходцев и двое других).

В Словаре крылатых слов и выражений уточняется, что словами «И ты, Брут!» умирающий Цезарь обращается к своему другу и стороннику, находившемуся в числе заговорщиков, напавших на него в Сенате [Самин 2002]. Поэтому легендарная фраза Юлия Цезаря стала крылатой для характеристики неожиданной измены, предательства друга. Также значимым является толкование устойчивого выражения «Бог убил»: *«устар. прост. Кто-либо глуповат, не соображает»* [Федоров 2008]. По нашему мнению, в результате наложения различных смыслов устойчивых единиц друг на друга изменяется семантика фразеологических оборотов. Под воздействием контекста такие идиомы получают новое ироническое значение: не предательства и измены – заговором, а заложенными природой в Громова (персонажа повести «Подходцев и двое других») несообразительности, недалекости. Поэтому он и «выше по положению», чем римский император. Вероятно, таким способом персонаж повести Аверченко указывает на

глупость собеседника. Считаем, что данное выражение содержит не только шуточный смысл, но и весьма точно характеризует героя.

В романе А.Т. Аверченко «Шутка Мецената» и повести «Подходцев и двое других» выделяем высказывания, язык которых дополнен общими фоновыми знаниями. Особое читательское внимание привлекает лексико-семантическое сравнение богемной жизни Петербурга с эпохой античности и Римской Империи периода упадка, что выражается в форме и содержании прозвища Анны Матвеевны – Кальвией Криспиниллой, хотя эти героини не имеют между собой ничего общего, упоминание императора Гелиогобала, самодовольно подтвержденное Клинковым, «превосходство» Громова над Юлием Цезарем, поиск с «Диогеновым фонарем» бездарности, упоминание о Венере Милосской получают ироническое значение. Образ или состояние характеризуются как языковые знаки – культурные коды, сохраняющие в своей основе фактуальную нагрузку, становятся выразителями имплицитной информации, заложенной в подтекст и основанной на взаимодействии текстовых и внетекстовых структур.

Анализируя парадокс и его особенности, ученые отмечают алогичность в качестве его основной черты [Танеев 2001; Денисова 1972]. По их мнению, парадокс – стилистический прием и фигура речи, «то есть некая словесная композиция, которая противоречит здравому смыслу, своеобразное мнение, которое резко расходится с общепринятым» [там же].

Парадокс, являясь склонностью и особенностью авторского мышления, по нашему мнению, содержит уникальную семантико-стилистическую информацию, оригинально реализованную в финале текстового фрагмента при сохранении его целостного грамматического строя. Этот феномен «характеризуется логико-семантической противоречивостью компонентов, выражающейся в противоречивой форме и содержании» [Танеев 2001, с. 86], то есть данная функциональная единица может быть, как словом, так и сверхфразовым единством. Следовательно, парадокс основан на взаимодействии элементов всех уровней языковой

системы, а учет историко-культурного, пресуппозиционного, компонента зависит от авторских намерений, читательских особенностей восприятия и энциклопедизма, важных для экспликации нового, неожиданного дополнительного, смысла.

Например,

«Но сейчас же, вспомнив о казенной продаже водки, гость сконфузился и покраснел...»

— Конечно, те, кто занимается физическим трудом должны ее пить, потому что, как это говорится: *mens sana in Kвисисана*....Но напряженный умственный труд, ваше пр-во, требует трезвости» (Визит).

В представленном фрагменте парадокс – средство выражения иронии. Являясь частью языковой игры, он выступает в качестве оксюморона: «пить нельзя, но пить необходимо», подтверждающегося аппликативным оборотом «*mens sana in Kвисисана*» («Здоровый дух в „Квисисане“» – Петербургском ресторане), основанном на латинском изречении *Mens sana in corpore sano* – «в здоровом теле здоровый дух» [Цыбульник 2007, с. 257]. Таким образом, в исследуемом фрагменте авторская интерпретация возникшего противоречия провокационно обострена, и она приводит к комической (иронично-оценочной) развязке о требовании все-таки трезвости мысли.

Личность автора и читателя может одновременно являться языковой и культурной. Поэтому языковые знаки выполняют функцию «языка культуры», выражающуюся в способности отображать национальный менталитет, позволяют автору раскрыть идею произведения, а читателю, прежде всего, ее понять, не только анализируя лингвистически, но и учитывая «вертикальный контекст».

2.1.2.2. Библейский пресуппозиционный компонент в языке прозы

А.Т. Аверченко

Современный русский язык испытывает на себе влияние библейской мифологии и сакральной лексики (имеющий магический смысл). Наряду с отдельными словами, библеизмами являются и устойчивые сочетания.

Ю.М. Лотман констатирует, что пространство художественного произведения формирует различные связи картины мира. Это происходит потому, что в той или иной модели мира категория пространства соединяется с понятиями, существующими в нашей картине мира отдельно или противопоставленно друг другу, например, «религиозно-этического характера, дифференциального признака святости, противопоставленного в греховности одних и иному иерархическому положению на лестнице святости других» [Лотман 1988]. Однако причина может быть и в другом: «в художественной модели мира «пространство» подчас метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира» [там же].

Творчески используя средства выразительности, основанные на библейских изречениях, автор, переосмысливая, наполняет их индивидуально-новым содержанием, изменяя лексический состав оборотов.

Рассмотрим примеры из произведений Аркадия Тимофеевича, включающие в свою семантику религиозные компоненты.

Обратимся к языку диалога персонажей романа «Шутка Мецената» Мецената и Куколки:

«- Скажите, Куколка, а вы давали первой женщине... какой-нибудь повод?»

– Ни малейшего. Я только был вежлив, как со всеми прочими... А случилось другое. Согласитесь сами, разыгрывать Прекрасного Иосифа – роль чрезвычайно глупая, но что ж делать, когда у меня

совсем другие мысли и... стремления. Вы умный и опытный, посоветуйте, как это ликвидировать?

– Гм!.. Если вы мне так доверились, так доверяйтесь до конца! Чтобы дать вам толковый совет, я должен знать: кто эта первая? Эта жена Пентефрия? А?» (Шутка Мецената).

В данном фрагменте упоминается библейский миф об «Иосифе в Египте», согласно которому, купцы привезли Иосифа в Египет и продали одному царедворцу, по имени Пентефрий. Живя в Египте, Иосиф хранил веру в истинного Бога, но своему господину, поклоняющемуся языческим богам, служил честно. Коварная жена Пентефрия оклеветала Иосифа перед мужем. Пентефрий поверил жене и посадил Иосифа в тюрьму [Библия, «Бытие» гл. 39; 40; 41, 1–46].

Религия и относящиеся к ней феномены не воспринимаются как ориентир человека в этическом аспекте, что подчеркивается словами: «...разыгрывать Прекрасного Иосифа – роль чрезвычайно глупая...». В Толковом словаре даются следующие значения слова «разыгрывать» – 1. *перен.* Представить, изобразить собой (разг.). 2. Подшучивая над кем-нибудь, обмануть, одурачить [Ушаков 2008, с. 868]. То есть Шелковников, которого друзья называют Куколкой, обманывает «первую женщину», дав ей неосторожной вежливостью повод, преследовать его, что противоречит библейской основе диалога. Отметим, что, обладая «фоновыми знаниями», Меценат осознает то, о чем говорит Шелковников, упоминающий Иосифа, и продолжает ассоциативный ряд: «...Эта жена Пентефрия...». Так автором создается цельность диалога между ними.

Полагаем, что в лексический состав упоминания библейских персонажей может быть включено индивидуально-авторское ироническое значение. Рассмотрим следующий фрагмент рассказа Яблоньки о том, что в ее дом какой-то незнакомец подбросил икону с образом Николая Чудотворца:

«...Конечно, это мне ничего не объяснило, так как и сама могла занести на подошвах эти песчинки – пришлось предать чудотворный случай с Николаем Чудотворцем забвению» (Шутка Мецената).

Николай Чудотворец в христианстве почитается как чудотворец, покровитель моряков, купцов и детей. В данном контексте лингвистически обыгрывается появление украденной иконы с ликом Николая Чудотворца в доме. И это событие автор называет «чудотворным случаем». Так традиционная религиозная символика чуда, несущая значение помощи, поддержки, чистоты у писателя разрушается и приобретает иронический характер. Символические образы наполняются противоположным индивидуально-авторским значением, в том числе раскрывая внутреннее духовное несовершенство героя, подарившего икону Яблоньке.

Обратимся к следующему фрагменту из романа А. Аверченко «Шутка Мецената»:

«Когда груда сброшенных книг оказалась достаточной – Кузя повис на шкафу и сполз вниз, приветствуемый кощунственными словами Мотылька:

– Сошествие Святого Духа на апостолов» (Шутка Мецената).

Понимание словесного содержания реплики Мотылька возможно лишь при применении знания той части Библии, где рассказывается о соответствующем событии. В главе из «Закона Божия Серафима Слободского» сообщается, что на десятый день после вознесения Иисуса Христа появился сильный шум с неба, с которым Святой Дух, по настоянию Спасителя, сошел на апостолов, в виде огненных языков, в знак того, что апостолам будет дана способность и сила для проповеди учения Христа всем народам [Деяния Свв. Апостолов гл. 2: 14, 23].

Расширение устойчивого оборота за счет авторской ремарки, в которой содержится приветствие Кузи «*кощунственными словами*» приводит к появлению дополнительного оттенка значения у языковой единицы. Подобное речевое явление способствует созданию образа с оттенком иронии,

сарказма. В Толковом словаре прилагательное «кощунственный» характеризуется как «неуважительный, оскорбительный по отношению к тому, что достойно уважения» [Ушаков 2008 с. 379]. Значит, фраза о сошествии Святого Духа на апостолов с помощью кипы книг приобретает эффект абсурдности.

Включение устойчивых выражений (восходящих к Библии) в авторский текст, как правило, сопряжено с теми или иными семантическими и лексическими изменениями внутри оборота.

Например, во фрагменте рассказа «Кто ее продал...» обнаруживаем другой библейский компонент:

«Теперь – когда я окончил свою искреннюю тяжелую исповедь – у меня легче на сердце. Пусть я бессердечный торгаш, пусть я Иуда-предатель, продавший свою родину... Но ведь – ха-ха! – восемь-то миллиончиков – ха-ха – которые у меня в кармане – не шутка» (Кто ее продал).

Как известно, Иуда Искариот – один из апостолов Иисуса Христа, предавший его.

Евангелие от Матфея рассказывает о том, что после того как Иисус Христос был приговорен к распятию, Иуда раскаялся и вернул 30 сребреников первосвященникам со словами: «Согрешил я, предав кровь невинную». Они же сказали ему: «Что нам до того?» И, оставив сребреники в Храме, Иуда пошел и удавился [Матф.27:5]. В связи с этими событиями имя Иуды стало нарицательным, обозначающим предательство, а 30 сребреников, упоминание о которых превратилось в отдельное крылатое выражение, стало символом награды предателя.

В анализируемом нами контексте отмечаем семантическую трансформацию библейского предания. На наш взгляд, переосмыслению способствует авторская замена исходного компонента мифа от частного (предательство одного человека) к общему индивидуально-авторскому

(продаже родины), что логично приводит к изменению экспрессивно-стилистической окрашенности и значения фразы.

Как нам кажется, в контексте особое семантическое окружение способствует тому, что данная библейская аллюзия воспринимается как определение жизненной позиции героя.

Полагаем, что использование Аркадием Аверченко религиозных символов связано с художественной субъективностью автора. Поскольку религиозная символика часто направлена на отражение внутренней духовной жизни общества и человека, то у этого автора она способна приобретать дополнительные иронические коннотации значений.

2.1.2.3. Русское ментальное пространство как пресуппозиционный компонент в языке прозы А.Т. Аверченко

Рассматривая роль культурно-обусловленной детали, формирующей хронотоп прозы Аркадия Аверченко, А.Т. Грязнова отмечает, что в прозе конкретная деталь становится актуальной при учете фоновой информации, заложенной в прецедентные единицы, тесно связанные в сознании читателя с определенным хронотопом российской действительности, и высвечивающей аналогичные компоненты смысла в остальных языковых элементах текста [Грязнова 2011, с. 37]. Стилистическим средством для выражения юмора и сатиры над жизнью в период Революции 1917 года становится упоминание строк из стихотворения Ф.И. Тютчева:

«О, Россия! Тебя «аршином не измерить» ... По башке тебя нужно съездить аршином, чтоб ты, наконец, опомнилась!» (Головотяпы).

Каламбурное обыгрывание лексемы «аршин» как абстрактной единицы измерения («аршином не измерить») и конкретного предмета, которым можно ударить («съездить аршином») формирует ироническую

оценочность фразы. А парадоксальность, то есть «осознанное сочетание языковых структур, различных по своей функциональности и по семантико-экспрессивной окраске, чье взаимодействие и смягчение вызывает диссонанс» [Курбайтаева 2015, с. 102], придает всему высказыванию более глубокое содержание, репрезентируя его разговорным и грубым способом.

Хронотоп – пространственно-временной континуум – «закономерная связь пространственно-временных координат» [Горских 2002, с. 347]. Маркером подобной организации является культурно-обусловленная деталь, понимание которой основано на знании «вертикального» контекста читателем-интерпретатором. Поэтому хронотоп является «пересечением личных «траекторий» и мировых линий общественного развития» [Ухтомский 2002, с. 348]. Допускаем существование подобной структурной организации в тексте Аркадия Аверченко, а ее актуализатором, в свою очередь, является культурно-обусловленная деталь:

«– Ну, ребята, нечего нюнить!! Гляди весело!! Ходи козырем! Выпьем нынче, чтоб звон пошел, а завтра айда к берегам старой матушки Волги – целой разбойничьей ватагой... Ай да! На широкие речные просторы, на светлые струи, куда Стенька Разин швырял женщин, как котят! Туда им, впрочем, и дорога!

– Аминь! – восторженно закричал Кузя. – Долой Петербург, да здравствуют Жигули! Кальвия! Почествуйте волжскую вольницу! «Что ж вы, черти, приуныли... Эй ты, Филька, шут! Пляши! Грянем, братцы, удавую – за помин ее души!»» (Шутка Мецената)

В данном примере сочетается устное народное творчество с энциклопедизмом отдельной личности. Наличие лингвистической пресуппозиции в тексте основано на следующих культурологических элементах: упоминании реального исторического лица, Стеньки Разина, фрагмента песни «Из-за острова на стрежень».

Очевидно, что упоминание С. Разина и понятия «Волжской вольницы» характерны для свободолобивой натуры русского человека и

ассоциируются со стремлением к воле, простору и свободе. Об этом рассказано в песне Д.Н. Садовникова «Из-за острова на стрежень», в слова которой положены исторические события, связанные с Разинщиной, о них известно следующее: «...Мы видели его (С. Разина) на шлюпке. Подле него была похищенная дочь одного персидского хана. Распаленный вином он сел на край шлюпки и вдруг вскрикнул: «Волга славная! Ты меня взлелеяла и вскормила! А я неблагодарный ничем еще не воздал тебе. Прими же теперь достойную тебе жертву!» С сим словом схватил он несчастную персиянку и бросил в волны» [Корнилович 1957, с. 65].

Упоминание песни о предводителе народного восстания расширяется включение фразеологизма «*Ходи козырем!*», значение которого определяется так: иметь бравый вид, «держаться самоуверенно, независимо, напыщенно» [Розенталь 2008, с. 373]. Полагаем, что в исследуемом фрагменте важно учитывать языковую и внеязыковую информацию как взаимодействие двух кодов: лингвистического и культурологического.

Поскольку языковая личность как автора, так и читателя одновременно является и культурологической, постольку фоновые знания способствуют более глубокому читательскому пониманию образов в тексте. Таким образом, в диалоге героев пресуппозиция направлена на демонстрацию желания персонажей скорее уехать из Петербурга, ассоциирующегося с замкнутым пространством, где «шутка в колоссальных размерах» обернулась против самих ее зачинщиков. Персонажи желают отправиться на Волгу, образ которой исторически ассоциируется со свободой и возможностью начать новый этап жизни после прошедшего фиаско.

Итак, мотивированное употребление языковых образований в речи рассматривается в прагматическом аспекте их функционирования. Полагаем, что ни один из компонентов, формирующих языковую личность автора или читателя, не может действовать отдельно от других. Поэтому важными являются формально-семантические структуры, которыми оперирует прагматическое объяснение речевых явлений в художественной литературе.

В прозе А.Т. Аверченко нами выявлены высказывания, дополненные фондом общих фоновых знаний. Анализируя язык произведений этого автора, конкретизируем языковые единицы, используемые автором при передаче эмоциональных состояний героев, пресуппозиционно ассоциирующихся с русским ментальным пространством – упоминание Степана Разина, например, связано с переходом к новому жизненному этапу персонажей романа «Шутка Мецената». Полагаем, что состояние героя может быть охарактеризовано как языковой знак, сохраняющий свою фактическую нагрузку, но дополненный фоновыми компонентами – выразителями имплицитной информации, основанной на взаимодействии текстовых и внетекстовых структур.

Диалог произведений Аверченко с текстами классическими подтверждается различными литературными аллюзиями и реминисценциями. Следовательно, словесные знаки выполняют функцию «языка культуры», выраженную в отображении национальной ментальности и стереотипности. Видимо, данное явление позволяет автору полно раскрыть идею своего художественного произведения, а читателю-исследователю предоставляется возможность ее понять, как собственно лингвистически, так и учитывая историко-филологический контекст.

2.1.2.4. Текстовая реминисценция как возможность реализации структурных элементов бытия персонажей

Известно, что любой текст является объектом материальной культуры, связанным с личностью его создателя, с определенной ситуацией, побуждающей создавать художественное произведение. Поэтому современная литература находится в постоянном диалоге с предшествующей, что выявляется с помощью ассоциаций, аллюзий и реминисценций.

Л.И. Лебедева в энциклопедии «Русский язык» объясняет термин «аллюзия» как стилистический прием, «намек на известный исторический, легендарный или бытовой факт, который создает в речи, литературном произведении, научном труде и т.п. соответствующий обобщенный подтекст» [Караулов 2003, с. 25]. Полагаем, что аллюзия обладает элементами предшествующего текста, (рассредоточенного и не создающего целостное высказывание) или упоминания текста-предшественника в неявном виде, то есть, намекая на известное событие, которое рассматривается как определяющее свойство аллюзии. Поэтому термины «аллюзия или реминисценция» употребляются в том случае, если для читательского понимания необходимо наличие особых фоновых знаний. При этом элементы текста-предшественника, по нашему мнению, оказываются узлами семантико-композиционной структуры текста-последователя.

Например, вспоминая, у кого остановился приехавший, гость сообщает:

«...У этого... Такая фамилия, вроде Гоголя... Гор... Городничин! У Городниченых» (Знаменитый трансформатор).

Реминисценция направлена на актуализацию фоновых знаний, а именно: аллюзия к комедии Н.В. Гоголя «Ревизор», одним из действующих лиц которой является плутоватый Городничий. Но в рассматриваемом контексте должность чиновника из комедии превращается в «говорящую» фамилию семейства с советствующей негативной семантической маркировкой. Таким образом, возникающая портретная характеристика (с отсылкой к пьесе Н. Гоголя), создает игровой, комический, эффект, воздействующий на адресата-интерпретатора.

По определению С.П. Белокуровой, реминисценция – «неявная отсылка к другому тексту, наводящая на воспоминание о нем и рассчитанная на ассоциации читателей» [Белокурова 2005]. Видами отсылок к прецедентным текстам, по утверждению исследователя, могут быть: воспроизведение автором в художественном тексте отдельных элементов

своего более раннего или чужого произведения при помощи цитат (часто скрытых), заимствования образов, ритмико-синтаксических ходов и т. д. [там же]. Полагаем, что реминисценция обладает большим бессознательным характером возникновения в той или иной ситуации, нежели аллюзия, которая, на наш взгляд, является основой для «воспоминания» события и его упоминания «без кавычек», то есть косвенным намеком. Поэтому реминисцентную природу имеют художественные образы, упоминаемые фамилии и имена литературных персонажей, а также отдельные мотивы и стилистические приёмы, выражающие сознательно-бессознательный «взгляд в прошлое», необходимый в данной ситуации.

Обратимся к языковым фрагментам из произведений, написанных А.Т. Аверченко:

«...И выдвинулся из среды мужиков мудрейший среди них старик, Пётр Савельев Неуважай-Корыто. Был он старик белый как лунь и глупый как колода...

...– Обыскивай его, дядя Миняй!...

...– Видимое дело, – сказал добродушный мужик по прозванию Коровий-Кирпич. – Занапрасну скубенга изобидели...

...– Пшел в деревню Нижняя Гоголевка! Жив-ва!!...» (Русская история).

Основу реминисценции в рассказе Аркадия Тимофеевича составляют цитаты из произведения Николая Васильевича Гоголя «Мертвые души».

Во-первых, на явные аллюзии к поэме «Мертвые души» указывают имена и прозвища мужиков – *Петр Савельев Неуважай-Корыто*, *Коровий-Кирпич*, принадлежащие помещице Коробочке (т. 1, гл. 7); *дядя Миняй* – крепостной Манилова (т.1, гл. 5). Причем, имена некоторых персонажей стали нарицательными. Так в Словаре крылатых слов и выражений говорится, что Неуважай-Корыто – «фамилия крестьянина, который значится в списке «мертвых душ», купленных Чичиковым у помещицы Коробочки. В силу своей характерности эта фамилия стала именем нарицательным для человека грубого, с низменными интересами, для невежды, невежи и т.п.»

[Серов 2003]. Во-вторых, события рассказа А. Аверченко «Русская история» происходят в селе Нижняя Гоголевка. Этот топоним явно указывает на имя великого русского писателя. В-третьих, оборот «белый как лунь» имеет экспрессивное значение «совершенно седой» [Федоров 2008]. В-четвертых, фразеологизм-характеристика «глуп как пень, пробка, барабан» употребляется в речи, когда говорят о том, «кто не способен понять или сделать даже что-либо очень простое, не требующее больших умственных усилий» [Дмитриев 2003]. В-пятых, замена компонента «пень, пробка или барабан» на авторский – «колода», то есть «короткое толстое бревно, обрубок бревна» [Ушаков 2008, с. 358]. Следовательно, выражение «глупый как колода» приобретает ироническую коннотацию и обозначает человека, не способного понять простых вещей или обладающего «коротким» умом.

Аллюзии к творчеству Н.В. Гоголя, скрытое упоминание одной из знаменитых его повестей, отмечаем в следующем примере:

«Забыл сказать: его большие голубые глаза прикрываются громадными веками, которые непоседливый Крысаков называет шторами:

– Ну, господа, нечего ему дрыхнуть! Давайте подыдем ему шторы – пусть посмотрит в окошечки. Интересно, где у него шнурочек от этих штор? Вероятно, в ухе. За ухо дернешь – шторы и взовьются кверху» (Экспедиция в Западную Европу сатириконцев).

По нашему мнению, реминисцентной основой диалога является переосмысленное автором упоминание портрета Вия – героя одноименной повести Николая Гоголя: «таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли» [Гоголь 1987, с. 199]. Также скрытой аллюзией именно к этому персонажу является ироническая реплика-ответ: «*Давайте подыдем ему шторы – пусть посмотрит в окошечки*», соотносимая с исходной, подразумеваемой, фразой: «...Подымите мне веки: не вижу! — сказал подземным голосом Вий — и все сонмище кинулось подымать ему веки» [там же, с. 231]. А сравнение «век»

со «шторами» и последовательность дальнейших действий с ними, чтобы собеседник проснулся и открыл глаза, придает юмористический эффект всему диалогу.

Творчество Антона Павловича Чехова также упоминается в текстах А.Т. Аверченко:

«– Барон?! Вы ли это?

И оба молчали: честный прямолинейный депутат и забытый всеми Фирс – начальник охраны опустевшего дворца... Где-то скреблась мышь» (Конец).

Полагаем, что в данном контексте представлены аллюзии к комедии «Вишневый сад». Реминисценцию создают: эксплицитное упоминание лакея Фирса, имплицитные намеки на, во-первых, Гаева Л.А. и Раневскую Л.А., представленных в лице Барона, во-вторых, Лопахина Е.А. и Трофимова П.С., соотносимых с персонажем «прямолинейного депутата». А ремарку «где-то скреблась мышь» ассоциативно соотносим с финалом пьесы А.П. Чехова: «...и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» [Чехов 1979, с. 661]. На наш взгляд, данное сравнение обусловлено звуковой схожестью обоих событий, а также скрытым общим семантическим значением «предощущения пустоты, безжизненности дома (у А. Чехова) и пустоты существования депутата и барона (у А. Аверченко)».

В произведениях А.Т. Аверченко реминисценция представляется нам структуро- и характерообразующим элементом бытия персонажей вымышленного мира. Она позволяет Аркадию Тимофеевичу реализовать конкретные художественные задачи, основанные на знании текстов-предшественников. Поэтому реминисценции обнаруживаются только подготовленным читателем-исследователем.

Итак, на познавательной ступени восприятия текста семантика языковых единиц размывается, вследствие чего важными становятся различные способы образного восприятия человеком действительности.

Например, результатом когнициии являются метафоры, фразеологизмы, реминисценции.

Как нам кажется, в некоторых случаях Аркадий Аверченко расширяет индивидуально-авторское содержание исходного значения фразеологической единицы или учитывает основное смысловое значение общеупотребительного устойчивого оборота, что создает комический эффект в его произведениях. Также автор использует иронию и реминисценцию в качестве способа юмористического изображения ситуаций или характеров. Эти речевые средства позволяют Аркадию Тимофеевичу Аверченко реализовывать свои художественные задачи.

2.2. Ирония как средство языковой игры при создании лингвотипажа «русский обыватель»

Художественный мир «Короля смеха», А.Т. Аверченко, включает в себя разнообразие сатирических типов персонажей и лингвокультурных типажей, реализованных в них, кроме того творчество писателя поражает обилием различных приемов создания комичного и иронического эффектов в текстах произведений.

Языковая личность, существующая в «пространстве культуры, отраженном в языке» [Гвоздева 2009, с. 46], реализует элементы общественного сознания, поведенческие, этические стереотипы и нормы известные носителям определенной культуры. Лингвокультурный типаж, как реализация культурной ЯЛ, – «узнаваемый образ представителей определенной культуры» [Карасик 2005, с. 8]. Следовательно, по нашему мнению, социальные, исторические и личностные составляющие ЯЛ реализуются в ЛК-типаже, который представляет собой комплекс базовых культурно-значимых ценностей и качеств национального характера,

реализующихся в поведенческих установках, зависимых от определенной ситуации [Кучерявых 2018, с. 116 – 122]. Полагаем, что ЯЛ характеризует лингвокультурный типаж через свое коммуникативное или игровое поведение, реализуемое в конкретной ситуации и с определенной целевой установкой [там же]. Поскольку объектом нашего исследования являются тексты А.Т. Аверченко, то коммуникативное поведение лингвотипажа (как и он сам), полагаем, репрезентировано в речи персонажа произведения, который представляет собой, во-первых, творящую / играющую языковую личность, а, во-вторых, осознанно формирующую свой образ / имидж / амплу в рамках и на основе культурологического и исторического контекстов.

Общественно-политическая жизнь России 1905 – 1920-х годов минувшего века занимает значительное место в творчестве писателя. Например, в «Истории болезни Иванова» представлена галерея эмоционально-идеологических перепадов настроений главного героя. Обращение к данному персонажу основано на рассмотрении его речевых и поведенческих склонностей, которые демонстрируют изменение внутреннего мира героя, репрезентацию в нем ЛК-типажа «русский обыватель», находящийся на перепутье политических течений своего времени:

«Однажды беспартийный житель Петербурга Иванов вбежал, бледный, растерянный, в комнату жены и, выронив газету, схватился руками за голову.

- Что с тобой? – спросила жена.

- Плохо! – сказал Иванов. – Я левею.

- Не может быть! – ахнула жена. – Это было бы ужасно... тебе нужно лечь в постель, укрыться тёплым и натереться скипидаром»
(История болезни Иванова).

По нашему мнению, смысл происходящих событий невозможно корректно интерпретировать без учета фоновых знаний получателя сообщения, в центре которого реплика: «Я левею», то есть «приближаюсь по

взглядам к левым политическим партиям» [Ушаков, 2008, с. 400], радикально настроенным по отношению к действующей власти. Комизма в трагизм ситуации добавляет рецепт от этой «болезни» жены персонажа: *«нужно лечь в постель, укрыться тёплым и натереться скипидаром»*. Несмотря на все старания помочь «больному», отмечаем авторскую ремарку, дополнительно сообщающую о явном ухудшении его состояния:

«Иванов сидел в кресле, мрачный, небритый, и на глазах у всех левел. Тесть с женой Иванова стояли в углу, молча смотрели на Иванова, и в глазах их сквозили ужас и отчаяние» (там же).

Языковой знак, сохраняя скрытую фактическую нагрузку, выявляющуюся через прецедентные тексты, демонстрирует «открытое» значение, сориентированное на предварительное фоновое знание автора и читателя-интерпретатора.

Однако, спустя некоторое время, пережив «ужас и отчаяние», герой парадоксально меняет свои взгляды:

«- Как вы себя сейчас чувствуете?»

- Мирнообновленцем!

- А вчера как вы себя чувствовали?

- Октябристом, – вздохнул Иванов. – До обеда – правым крылом, а после обеда левым...» (там же).

Нестандартность самопрезентации – от непонимания происходящих изменений внутри личности до полного «мирнообновления» – формируется на основе пресуппозиционного компонента: «мирнообновленцы» – «монархическая партия, созданная в июле 1906 года бывшими левыми октябристам и бывшими правыми кадетами на основе фракции «мирного обновления», отличаясь от октябристов и кадетов главным образом тактическими особенностями» [БЭС 1969]. Поведение ЛК-типажа, воплощенного и реализованного персонажем, включает в себя ролевые (шаблонные), индивидуально-личностные речевые особенности,

представленные простыми синтаксическими конструкциями, характеризующими свое «эмоционально-партийное» состояние.

Итак, в исследуемых фрагментах языка произведений Аркадия Аверченко, мы установили, что контекстуальная ирония создает яркий стилистический эффект, реализации речевого комизма в котором, концептуально обогащает речевую характеристику персонажной речи, эвфемизация сближается с иронией, так как тоже основана на принципе двусмысленности и намека.

В основу лингвокультурного типажа, утверждает К.Н. Дубровская, заложен стереотип поведения, позволяющий осознать носителю языка, опираясь на типичные, характерные для носителя культуры признаки, с каким ЛК-типажом он сталкивается [Дубровская 2017, с. 44], значимыми при этом являются историко-социальная его ориентированность и узнаваемость.

Ряд модельных языковых личностей, созданных А.Т. Аверченко, репрезентируют лингвокультурный типаж «чиновник», характеризуемый в русском языковом сознании, имеет, согласно исследованиям И.В. Щегловой, противоречивую (часто сниженную) оценочность: с позиций государственной власти – положительную, с позиции эффективности его деятельности, с позиций остальной части населения – преимущественно отрицательную, в которую включаются как эффективность работы чиновников, так и манера поведения [Щеглова 2010]. Поэтому «наиболее резкой критике типаж «чиновник» подвергается в художественной литературе и публицистике» [там же]. Стереотипность, дополненная авторской новизной комического восприятия, данного ЛК-типажа представлена в ряде произведений Аркадия Аверченко, сатирически осмеивающего эпоху становления советской власти и всех личностей, связанных с этим историческим явлением.

Выводы по главе 2

Лингвистический анализ произведений А.Т. Аверченко показывает, что ирония обладает двуплановостью, основанной на собственно лингвистическом и экстралингвистическом уровнях текста. Такого рода дифференциация служит критерием для классификации иронических элементов языковой игры и репрезентации речевых склонностей лингвокультурных типажей в произведениях Аркадия Аверченко.

Ирония – вид языковой игры, в котором один из участников ее – зачинатель, а другой – объект, часто неподозревающий иронизирования над собой, поэтому одной из особенностей иронии является ее адресованность и субъективность, обусловленная и реализованная в диалоге. Основаниями для создания иронического значения единицам различных уровней языка могут быть не только обыгрывание многозначности слов, переосмысление стереотипных словосочетаний, клише, но и синтаксические средства, а также сравнение лица или предмета, усиливающие его отрицательные качества. Таким образом, ирония является элементом языковой игры, а также одним из проявлений критической оценки персонажа или ситуации.

Оценочность, по нашему мнению, – цель использования иронических приемов разговорной речи, среди которых выделяем рефлексивные (экстралингвистический уровень языковой системы) и нерефлексивные (семантический уровень языка) способы ее создания.

Нерефлексивная ироническая оценочность может формироваться и существовать внутри диалога как способ языковой игры, а также реализовываться с помощью приема иронической маски наивного и доверчивого человека. Если говорящий стремится замаскировать или смягчить негативные качества адресата речи, он прибегает к употреблению семантически нейтральных лексем – эвфемизмов, позволяющих автору не выражать эксплицитно своё мнение, а, намекая, спрятать его в подтексте.

Таким образом, нерелексивная ироническая оценочность представлена следующими приемами: а) противопоставление лексических единиц и смена иронических масок; б) ироническое употребление оценочных слов; в) ироническое поощрение лица; г) ироническая дискредитация персонажа или ситуации; д) эвфемизация отрицательно маркированного значения речевых единиц.

Релексивная ироническая оценочность невозможна без учета экстралингвистических факторов, формирующих дополнительный маркированный подтекст, имплицитно характеризующий поведение персонажа. В процессе общения узнаваемые или общеизвестные фрагменты картины мира являются культурно-значимым символом, а также средством создания иронического эффекта в художественном тексте. Следовательно, в творчестве А.Т. Аверченко релексивная ироническая оценочность представлена следующими пресуппозиционными элементами: античным, библейским, русским.

Значимое место среди лингвистических релексивных средств создания комического занимают устойчивые обороты, основанные на библейских изречениях, особенностях античной и отечественной культур, которые автором переосмысливаются и наполняются новым содержанием, изменяя лексико-семантический состав оборотов и воздействующий эффект на адресата. Полагаем, что аллюзии к культуре, к текстам-предшественникам оказываются основой семантико-композиционной структуры текста-последователя, а также выражаются в реминисценциях как структуро- и характерообразующих элементах бытия персонажей художественных произведений А.Т. Аверченко.

Поведенческие особенности ЛК-типажа, представленного персонажем, формируются на основе историко-культурного контекста, ролевых и коммуникативных установках играющей языковой личности и являются индивидуальной эмоционально-стилистической окраской ЛК-типажа, интерпретация которых возможна только с учетом фонда фоновых знаний

реципиента. Разграничивая виды иронической оценочности на нерефлексивную и рефлексивную, можно выявить закономерности между ЛК-типажом и видами иронии, им используемыми в конкретной речевой ситуации: модельная языковая личность представляет лингвокультурный типаж «чиновник», имеющий в русском языковом сознании сниженную оценочность.

ГЛАВА 3 СЕМАНТИЧЕСКАЯ И СИНТАКСИЧЕСКАЯ АППЛИКАЦИЯ РЕЧЕВЫХ ЕДИНИЦ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В ТЕКСТАХ А.Т. АВЕРЧЕНКО

В настоящее время практически все классификации приемов создания и функционирования языковой игры основаны на семантической и синтаксической стороне процесса различных индивидуально-авторских преобразований речевых единиц. Поэтому важным для исследователя является уточнение понятия «контекст» исходя из целей научной работы, так как в центре лингвистического анализа текста находится не только прямое значение слова, но и семантическая изменчивость содержания всего высказывания под влиянием контекста.

Важным для нашего исследования является то, что контекст, по мнению Е.Н. Рядчиковой, состоит из «объединенных между собой предложений наличием общей темы и грамматических показателей такого единства» [Рядчикова 1996, с. 56]. К грамматическим показателям такого объединения исследователь относит, «во-первых, местоимения и местоименные слова, указывающие на то, что происходило в предыдущем (предыдущих) предложении. Во-вторых, – различные приемы актуализации частей предложения или даже одного слова» [там же]. Полагаем, что для достижения «многослойности» текста важным является процесс «наложения» как смыслов, так и синтаксических структур друг на друга при передаче максимума объема информации минимумом языковых средств. Кроме того, важен учет «прагматического аспекта, индивидуальных и ситуационных факторов функционирования языковых единиц и выражений» [Ирисханова 2014, с. 56] для создания языковой игры как взаимной контекстуализации говорящих (играющих) относительно друг друга.

Акцентируя внимание на семантической и синтаксической сторонах процесса авторского языкотворчества, а также их взаимовлиянии, важными

средствами создания языковой игры являются синтаксическая (СА) и семантическая (СемА) аппликации как разновидности каламбура, определяемого как «фигура речи, состоящая в юмористическом использовании разных значений одного и того же слова или двух сходно звучащих слов» [Ахманова 1969, с. 188]. Следовательно, каламбурный, комический, иронический эффекты имеют структурно-семантическую организацию, фонетические закономерности, а оценочность передаваемой и получаемой информации от адресанта к адресату осуществляется на различных уровнях языковой и внеязыковой систем.

3.1. Особенности функционирования каламбура как элемента языковой игры в прозе А.Т. Аверченко

В настоящее время существует многообразие видов комического. К области нашего исследования относятся, прежде всего, ирония и юмор как противоположные друг другу элементы по «правилам игры». В иронии смешное скрывается под серьезным с отрицательным, насмешливым отношением к предмету. В юморе, наоборот, серьезное скрыто под маской смешного с преобладающим положительным отношением к образу или характеру. В юморе «диалектика фантазии» скрывает за ничтожным – великое, за безумием – мудрость, за смешным – грустное (то есть «незримые миру слезы», по словам Н.В. Гоголя). В художественном произведении комическое может отражать «преломление», искажение действительности или жизненной коллизии. Эффект комического часто заключается в алогизмах (как существующих, так и созданных авторским воображением в результате изменения фактов, явлений действительности), неожиданных сопоставлениях, их несоразмерности отношений и связи между явлениями.

Е.П. Ходакова определяет понятие «каламбур» как «игру слов, намеренное соединение в одном контексте двух значений одного и того же слова или использование сходства в звучании разных слов с целью создания комического эффекта» [Караулов 2003, с. 174]. Непременная и обязательная черта каламбура – экономия речевых средств и лаконизм, совмещенные с острым и неожиданным поворотом мысли. «Каламбур создается с помощью разных речевых средств, заложенных в самом языке (многозначность, омонимия, фразеология) или возникающих вследствие индивидуального препарирования какого-либо слова (игра созвучий)» [там же]. В этой связи полагаем, что группы лексических каламбуров включают в себя обороты, построенные на основе лексических категорий слов. Поэтому в языке литературного произведения возможно обыгрывание полисемии языковых единиц или построение каламбуров на основе частей слов, имен собственных и аббревиатур.

Допускаем, что каламбур не может быть рассмотрен отдельно от понятия языковой игры, поскольку все ее основные признаки и закономерности свойственны каламбуру как элементу ЯИ. М.Н. Кожина констатирует, что языковая игра основывается на разрушении речевой нормы для создания «неканонических языковых форм и структур, приобретающих в результате этой деструкции экспрессивное значение и способность вызывать у слушателя/читателя эстетический и, в целом, стилистический эффект» [Кожина 2003]. Поэтому на уровне лексики ЯИ – несовпадение семантики «мотивирующей и мотивированной основ в акте словообразования» [там же]. Перестройка синтаксических связей, как прием языковой игры, реализуется в высказывании с помощью создания «нового образа», основанного на контексте и создаваемой им «потенциальной вариантности семантики слов, словосочетаний, а также смысловых отношений между частями предложения» [там же]. В последнем случае языковая игра создает «эффект обманутого ожидания» – «прогнозируемый реципиентом смысл фразы разрушается за счет нетипичного (неожиданного) порядка слов или введения

нетипичных для данной синтаксической конструкции лексических компонентов» [там же].

Ученые полагают, что каламбур – понятие, которое «объединяет различные виды игровых манипуляций со словом (словосочетанием, фразеологическим оборотом) в масштабах предложения, абзаца, иных единиц текста или же всего текста» [Рахимкулова 2004, с. 35]. Поэтому существование языковой игры возможно на всех уровнях системы языка и реализуется автором в речи с помощью тех или иных стилистических приемов. Анализируя язык художественных произведений А.Т. Аверченко, предлагаем использование словосочетания «игра слов» в качестве синонимического наименования понятия «каламбур».

Данные теоретические положения рассмотрим на основе анализа языковых фрагментов из повести Аркадия Тимофеевича Аверченко «Подходцев и двое других»:

«– Не могу ли я быть чем-нибудь вам полезен?»

– Шить умеете? – улыбнулся одними голубыми глазами пострадавший.

– Не умею.

– Значит, не можете быть полезны. У меня порядочная дыра на локте.

«– У такого порядочного человека даже дыра на локте должна быть порядочная», – сказал Подходцев» (Подходцев и двое других).

На наш взгляд, в грамматической основе каламбура «у *порядочного человека* – дыра на локте *порядочная*» проявляется особое семантическое значение слов и эксплицитно-имплицитные оппозиции со сходным планом выражения. В Толковом словаре современного русского языка лексема «порядочный» имеет следующие значения: 1. значительный по размерам, большой и 2. честный, заслуживающий уважения, не способный на низкие поступки [Ушаков 2008, с. 751]. В данном контексте комический эффект каламбура основывается на ассоциативном потенциале словосочетаний (с

основным смысловым компонентом – «порядочный»), а именно: «порядочный человек» (то есть честный) и «порядочная дыра» (в значении большая по размеру). Полагаем, что, совмещая планы выражения и содержания (под влиянием анализируемого контекста), языковые единицы получают новую интерпретацию, которая создает комизм в художественном тексте.

Каламбур, выступающий в качестве приема создания комического или иронического эффектов, является носителем определенной информации о говорящем или ситуации. При этом учитываем, что в состав такой «игры слов» входят (как минимум) две языковые единицы. Причем, каждая из них имеет свою структурно-семантическую организацию, элементы которой влияют на оформление и наполнение игрового художественного приема.

Рассмотрим языковые особенности полилога между главными персонажами Клинковым, Громовым, Подходцевым и второстепенным действующим лицом – дамой легкого поведения, приглашенной на празднование Пасхи в гости к троим друзьям:

«– Сам же затеял это пасхальное торжество и сам же среди бела дня приводишь жрицу свободной любви...»

«– Нашли жрицу»₂ – сказала женщина, входя в комнату и осматриваясь. – Со вчерашнего дня жрать было нечего.

– Bravo! – закричал Клинков, желая развеять общее недовольство. – Она тоже каламбурит!! Подходцев, запиши – продадим.

– У человека нет ничего святого, – сурово сказал Громов» (там же).

Наш исследовательский интерес вызывает лексическая и фонетическая основы каламбура «жрица любви – жрать нечего». По данным Толкового словаря русского языка слово «жрец» обозначает лицо, совершающее жертвоприношения, служителя божества и человека, отдавшего себя на служение чему-нибудь [Ушаков 2008, с. 211, 222]. Лексема «жрать» представляет собой бранное слово, образованное от глагола «есть» –

«поглощать пищу, питаться чем-нибудь, употреблять в пищу» [там же], оборот «жрица любви» иронично характеризует женщину легкого поведения.

В рассматриваемом нами фрагменте повести «Подходцев и двое других» создание каламбура основывается на совмещении (уподоблении) созвучных слов (*жрица-жрать*) по форме при различном содержании. При этом, обратим внимание на звуковое уподобление языковых единиц при равной доле участия каждой в формировании фоносемантического облика общего наименования, прежде всего, при сохранении собственного лексического значения каждого компонента.

Е.М. Александрова утверждает, что текст, содержащий каламбур, предполагает наличие как минимум двух различных подтекстов, «оппозиция которых создает комический эффект, обуславливает выделение в классификации механизмов ЯИ парадигматической и синтагматической осей» [Александрова 2010, с. 49 – 50]. Парадигматическая ось ЯИ – «одна форма, подразумевающая два отличных друг от друга содержания сообщения», а синтагматическая ось подразумевает «две формы и два различных содержания» [там же]. Данные теоретические положения рассмотрим на примере диалога персонажей повести «Подходцев и двое других»:

«– Да что ему надо?

– Он уверяет, что ты недалёкий парень.

– Верно, – пробурчал Громов, – настолько я недалёк, что могу запустить в него ботинком» (там же).

В исследуемом нами языковом фрагменте обнаруживаем контекстуальное столкновение значений форм слова: «недалекий парень – я недалек, что могу...». В Толковом словаре лексема «недалекий» объясняется следующим образом: 1. глуповатый, ограниченный и 2. находящийся на близком расстоянии [Ушаков 2008, с. 519]. Наблюдаем в данном художественном контексте взаимовлияние синтагматики и парадигматики друг на друга. По нашему мнению, в тексте формально эксплицитно

выражены оба значения слова (что характерно для синтагматической оси ЯИ). При этом одновременно реализованы оба подтекста в контексте, что является особенностью парадигматической основы языковой игры. Так первое толкование значения слова соответствует реплике-посылке, а второе лексическое значение языковой единицы относится к реплике-ответу. Созданный в диалоге героев повести А.Т. Аверченко каламбур основан на ассоциативном семантическом влиянии компонентов реплики одного персонажа литературного произведения на ответ другого. Тем самым, комический эффект создается не только «оппозицией» синтагматической и парадигматической осей сообщения (как утверждает Е.М. Александрова), но и их совмещением.

В.З. Санниковым разработана классификация каламбуров, основанная на семантическом значении языковых единиц, где «ядром каламбура является смысловая связь между обыгрываемыми словами» [Санников 2002, с. 355]. Исследователь выделяет следующие типы каламбуробразующей связи: «соседи», «маска», «комический шок», «обманутое ожидание», «семья» [Санников 2002]. Учитывая данную классификацию, рассмотрим реплику поэта Павла Кружлянского, адресованную Валентину Шелковникову:

«– Нет, где там! Я его так тогда отделал, что придется мне жить отдельно от этого отдела – простите за плохой каламбур» (Шутка Мецената).

Проанализируем «игру слов» в состав которой входят следующие компоненты: 1) «отделал» – «сильно выбранил»; 2) «жить отдельно», то есть «обособленно, самостоятельно»; 3) «отдел» в качестве «части учреждения или предприятия» [Ушаков 2008, с. 627 – 628]. По нашему мнению, семантика обыгрываемых единиц неизменна, поэтому смыслы, «наталкиваясь» друг на друга, стимулируют продолжение ироничного речетворчества персонажа. Поскольку каждое значение слова не отменяет предыдущее, постольку полагаем, в данном примере писателем реализован

прием создания каламбура – «семья». Так комический эффект возникает при восприятии читателем плана выражения (а именно: фоносемантических ассоциаций, актуализирующих звукоизобразительные свойства слова) и плана содержания слов-участников языковой игры в целом.

Рассмотрим фонетико-семантическую организацию каламбура в диалоге персонажей повести «Подходцев и двое других»:

«– Однако, вы тонко изучили друг друга, – Оба кретины. У людей знакомые бывают на крестинах, а у нас на крестинах. Хо-хо-хо! Подходцев, если у тебя есть карандаш, – запиши этот каламбур. За него в журнале кое-что дадут.

– По тумачу за строчку – самый приличный гонорар» (там же).

Полагаем, что здесь каламбурный эффект имеет как лексико-семантическую, так и фонетическую организацию, необходимую для представления читателю-исследователю лингвистической специфики игры слов.

В этом анализируемом нами фрагменте выделяем каламбур, основой которого являются следующие лексемы: «крестины» (то есть обряд крещения новорожденного ребенка) и «кретины» (употребляется в переносном значении «тупоумный человек, страдающий кретинизмом, дурак») [Ушаков 2008, с. 383]. Следовательно, данные языковые единицы семантически различны и независимы друг от друга. Поэтому комический эффект достигается суммированием лексических значений слов. Напротив, фонетическая сторона каламбура проявляется наиболее отчетливо. Полагаем, что в этом контексте Аркадием Аверченко реализован каламбур, основанный на приеме – «соседи» (классификация В.З. Санникова).

На наш взгляд, речевая «игра» строится на контрасте между сходством звучания (*кретины-крестины*) и различием значения разных слов. Поскольку взаимодействующие единицы языка обладают сходным планом выражения, то «игра созвучий» становится наиболее заметной. Так при «столкновении» подобных звучаний, по типу «соседи», на первый план

восприятия текста в сознании читателя выходят фонетические особенности лексических единиц. В этой связи смысловая сфера (неоднозначность) и «простое суммирование смыслов» [Санников 2002, с. 499] не предполагают семантических сдвигов или контрастов значений слов-участников построения каламбура. Поэтому созданные эффекты комизма и иронии во многом усиливает реплика одного из персонажей-участников диалога: *«По тумак за строчку – самый приличный гонорар»*.

Лексическое значение слова «тумак» объясняется как «удар кулаком». Языковая единица «гонорар» – это вознаграждение за труд, уплачиваемое лицу свободной профессии [Ушаков 2008, с. 1079, 151]. В этом текстовом фрагменте отмечаем языковую игру, основанную на контрасте понятий «тумак (отрицательная коннотация) – гонорар (положительный оттенок значения)». Полагаем, что у такого выражения развивается противоположное значение неодобрения и возможной физической расправы. Как нам кажется, иронический эффект рассматриваемого речевого оборота заведомо заключен в форму положительной характеристики действий персонажа. Но значение игры раскрывается именно при употреблении слова в смысле обратном буквальному с целью скрытой насмешки.

Возможности создания языковой игры существуют на всех уровнях системы языка. Поэтому каламбур, как элемент языковой игры, создается писателем различными речевыми средствами при помощи разнообразных стилистических приемов. Элементы каждой языковой единицы, входящей в состав каламбура, влияют на формирование и развитие всего приема. Поэтому важной является смысловая связь между обыгрываемыми словами. Основными видами связи лексических единиц являются (по классификации В.З. Санникова): суммирование смыслов различных слов, их «столкновение» между собой, при том, что ни одно значение лексем не отменяет другое (тип «семья»). Поэтому каламбур имеет, во-первых, структурно-семантическую организацию, во-вторых, фонетические закономерности построения ЯИ.

В художественном тексте языковые единицы существуют в тесной взаимосвязи друг с другом, образуя особый контекст, который способствует созданию индивидуально-авторских значений языковых единиц или дополнительных коннотаций. Поэтому важной категорией в художественном произведении становится оценочность и возможности ее речевой реализации. Подобно тому, как взаимообусловлены в языковой системе единицы различных уровней, так и средства создания каламбура функционируют в неразрывной связи друг с другом.

Итак, в исследуемых фрагментах произведений мы обнаружили, что взаимообусловленность лексической и синтаксической структур рассматриваемых диалогов персонажей прозы А.Т. Аверченко можно назвать «подхватом», то есть достраиванием одной реплики двумя собеседниками, что способствует раскрытию иронических эффектов в художественных произведениях Аркадия Аверченко.

Центром филологического научного исследования являются языковая личность автора и личность читателя-интерпретатора, поскольку ее структура складывается из трех уровней – вербально-грамматического, когнитивного и прагматического. Для исследования вербально-грамматической организации текста, важным становится учет функционирования речевых единиц на различных уровнях языковой системы.

3.2. Синтаксическая аппликация в художественной прозе А.Т. Аверченко

Создавая свой текст, автор выбирает определенные слова, словосочетания, предложения, формируя сообщение, которое должно быть корректно воспринято и интерпретировано читателем. Е.Н. Рядчикова утверждает, что ценностью художественного произведения является то, что «оно хранит особого рода информацию, которая может быть выражена только

в данной художественной форме. Оценочная точка зрения автора организует сюжетное пространство, проявляется в композиции, в системе образов, (...) но при этом авторская точка зрения может быть глубоко скрыта, явления подтекста в художественном произведении оказываются более значительными, чем эксплицитно выраженные» [Рядчикова 1996, с. 140]. Следовательно, имплицитный смысл художественного произведения более значим, чем эксплицитные данные, поэтому важным смыслообразующим и смыслоразличительным фактором становится подтекст, на основе которого формируется эмоционально-экспрессивный фон и коннотации, вызывающие у читателя-интерпретатора различные чувства и эмоции.

Художественный текст представляет собой особую единицу, в которой заложены: индивидуальное мировосприятие, исторические, биографические особенности жизни автора – творца произведения, поэтому контекст – важное условие для создания и функционирования синтаксических структур, формирующих подтекст и восполняющих свое семантическое значение ретроспективно, обращаясь к предыдущему микроконтексту или интертексту.

Конструкции с синтаксической аппликацией Е.Н. Рядчикова определяет, как «наложение друг на друга двух (или более) фраз, имеющих общий структурный элемент. Словесно выраженный в первой части (зависимая позиция) и не выраженный во второй (господствующая позиция)» [Рядчикова 1996, с. 64]. Данные критерии, по мнению ученого, обуславливают наличие господствующей позиции, «лексико-грамматическое наполнение которой происходит за счет заимствуемых компонентов из первого предложения с изменением их грамматического или лексического значения» [там же]. Парцеллированные неполные фразы при синтаксической аппликации (СА) «разделяются интонационно, на письме – точкой, многоточием, восклицательным и вопросительным знаками. Первую фразу мы рассматриваем как исходное предложение (ИП). Вторую, неполную по структуре, – как аппликативную единицу (АП). Общий для них структурный компонент – слово, словосочетание – опорный компонент (ОК).

Соответственно различны значения у ОК в ИП и в АП. В первом оно определяется как исходное, во втором как аппликативное» [там же].

Например:

«– Меня, брат, однажды целое лето принимали в семье одного статского советника.

– Ну да, но как принимали? Как пилюлю: сморщившись» (Подходцев и двое других).

Этот диалог условно разделим на три части: первая (ИП) – собственно нейтральная констатация факта того, что героя «принимали в семье одного статского советника», вторая (ОК) – скрытая оценка этого события, третья (АП) – ироническая коннотация, подчеркивающая нежелание хозяев, по мнению говорящего, принимать у себя этого гостя. Таким образом, с помощью СА читателю показано неодобрительное ироническое отношение одного героя к «визитам» другого. Следовательно, положительно маркированное ИП получает противоположное значение, реализованное в АП, в контексте становится иронически окрашенным, что и характеризует отрицательную оценку поведения гостя его собеседником.

Следующий фрагмент фельетона А. Аверченко также подтверждает, что СА не может существовать вне контекста, являясь одним из способов его создания и формирования его эмоциональной окрашенности.

«Говорят, Америка – страна золота. Очень возможно. Сколько там золотых сердец...» (Американцы).

Накладываясь на весь предыдущий контекст, АП добавляет уточнение и положительную маркированность, подтверждаемую ОК, ИП. С помощью СА также формируется каламбур, основанный на обыгрывании лексических значений слова «золото»: 1) с нейтральной коннотацией в ИП как один из благородных металлов желтого цвета, отличающийся мягкостью и пластичностью [Ожегов 2008, с. 232] до 2) возвышенного значения устойчивого сочетания «золотое сердце» – «о человеке, отличающемся проявлением доброты, сострадания, искренности» [Ушаков 1998, с. 282].

Таким образом, эксплицируется авторская оценка происходящего: нейтрально маркированная лексема «золото» приобретает положительную окраску, выраженную в оценке как народа Америки в целом, так и в том, что страна полна драгоценного металла – золота.

Особую роль в создании контекста играют эмоционально окрашенные языковые единицы, с помощью которых формируется СА. Е.Н. Рядчикова утверждает, что одна и та же языковая единица в различных коммуникативных ситуациях способна выражать противоположные оценки, выявить же нужную окраску этого элемента языка невозможно вне контекста, также, как и «меру искренности адресата, особенности его личности» [Рядчикова 1996, с. 137]. Поэтому эмоциональность в тексте – показатель отношения к сообщаемому, как автора, выраженный в ремарке, так и персонажа, проявляющийся в его речи. Например:

«– Телохранитель! – прошипел, как разъяренный индюк, Мотылек. – Не смей ругать мою землю. В Писании о тебе сказано: из земли ты взят, в землю и вернешься. И чем скорее, тем лучше» (Шутка Мецената).

В смысловой организации СА автор апеллирует к фоновым знаниям читателя, упоминая Библию (Быт. 3:19) в качестве метафорического «фундамента» для подчеркивания буквального пожелания смерти одного героя другому и придания иронического оттенка всему высказыванию. Полагаем, что в данном фрагменте при помощи СА проявляется нарастание гнева персонажа, кульминацией которого является общий компонент (ОК), а ремарка «...прошипел, как разъяренный индюк, Мотылек» актуализирует отрицательное авторское отношение к ситуации.

Для синтаксически апплицируемых структур важны такие синтаксические особенности, как «расчлененность аппликативного построения, разрыв сильной синтаксической связи и неполнота хотя бы одного из апплицируемых предложений» [Шадунц 1997, с. 114 – 115]. Поэтому при «наложении» или «восполнении» значений СА «возникает не простая арифметическая сумма смыслов, а создание в новой конструкции

системы сосуществующих коннотативных оттенков, связанных многоаспектным взаимопроникновением» [Шадунц 1997, с. 115]. Значит, «накладывающимися» элементами могут быть слово, словосочетание, предложение и целый контекст [Рядчикова, 1996, с. 60]. Например:

1) *«Ой, мое горе! Я заплакала, Яша заплакал, и Мотя тоже заплакал. Прямо маскарад»* (Аверченко. Функельман и сын).

2) «– Эй, что тут было у вас? Жестокая битва, я полагаю, а?

– *Хуже!* Кайзер речь говорил.

Молчало темное небо» (Ужасы войны).

Исследовательский интерес вызывают последние предложения – аппликативные конструкции, которые воздействуют на весь предыдущий контекст, формируя иронический оттенок фрагмента. По мнению автора, 1) (во-первых), очередной семейный скандал со слезами иронически приравнивается к маскараду в значении развлекательного мероприятия, «на котором присутствующие одеты в различные характерные костюмы, большей частью с масками на лицах» [Ушаков 2008, с. 430] и 2) Кайзером было сказано многое, что даже небо больше ничего «добавить» не может и «безмолвствует».

В результате наложения последнего аппликативного предложения (АП) на предыдущий обширный контекст, создается дополнительный иронический оттенок всему диалогу, намекающий на характер персонажа и его умение выкрутиться из любой непредвиденной ситуации:

«Директор. Перевернемся в другую эпоху и полюбуемся с научной целью на тот гвоздь, которым его сиятельство князь Олег прибил щит на вратах Царьграда. Где гвоздь?»

Помощник. Актёры в стенку вбили. Пальт вешать не на чем.

Директор. Какого черта! Они уже седьмой гвоздь тащут. Вот, господа, тот маленький гвоздичек, которым Олег прикалывал щит до ворот! Драгоценная, научная редкость!» (Знаменитый паноптикум)

Очевидно, что СА в данном примере воздействует на контекстное окружение и является средством формирования оценочности в нем.

В зависимости от мироощущения автора текста, слово, употребленное в СА, приобретает отрицательную оценочную коннотацию при характеристике отношения персонажа к ситуации или личности другого героя. Поэтому сочетание нейтральной и маркированной лексики может быть способом создания комической ситуации или иронического образа в художественном произведении. Например:

«Розенберг. Когда я играл в ресторане в румынском оркестре, так всегда ужинал с осетриной.

Дама. Как в румынском оркестре? Вы разве румын?

Розенберг. Немножко. Видите, в этом оркестре было только два румына: я и Шепшелевич. Остальные – все евреи» (Флирт Розенберга).

Парадоксальность ситуации создается «столкновением» ментальной и национальной принадлежности героев, выраженной в апплицируемых предложениях. Возникает эффект обманутого ожидания: плутовство персонажа, заключенное в попытке выдать себя за румына, являясь евреем, сводит к абсурду его финальное рассуждение о том, что «*остальные – все евреи*», кроме него, Розенберга, и Шепшелевича – «коллеги по цеху». Таким образом, в ответах Розенберга создается отрицательная субъективно-модальная окраска, отрицательно влияющая на весь диалог.

Неожиданный сюжетно-логический поворот в беседе Дамы и неунывающего еврея Розенберга из скетча А.Т. Аверченко создан с помощью синтаксической аппликации, раскрывающей и подчеркивающей плутовство героя:

«Розенберг. Хотите я вас угощу кофеем? По-варшавски или по-одесски – как хотите?

Дама. Что это такое – по-одесски?

Розенберг. Это когда один пьет, а другой платит» (Флирт Розенберга).

Исследовательского внимания заслуживает аппликативное предложение (АП), с помощью которого автору удается реализовать ЯИ, заложенную в прагматическом эффекте обманутого ожидания. По нашему мнению, именно в этом предложении выявляется скрытое плутовство персонажа, желающего выпить кофе «на халяву», но умело это стремление завуалировавшего. В данном примере аппликативное предложение (ИП), связано с общим компонентом (ОК) с помощью местоимения «это», что создает анафорическое единство всей СА–конструкции и обеспечивает более тесную связь компонентов внутри аппликации.

Итак, конструкции с синтаксической аппликацией являются одним из способов создания языковой игры в произведениях А.Т. Аверченко. Для создания СА важна единая модель: «исходное предложение, содержащее опорный компонент – сильная связь – аппликативное неполное предложение» [Шадунц 1997, с. 115]. ЯИ формируется с помощью «наложения» последующего синтаксического элемента СА на предыдущий, что позволяет говорить о существовании СА как единого, хотя и структурно расчлененного целого в текстах Аркадия Аверченко. Наличие исходной зависимой от контекста позиции апплицируемого компонента позволяет утверждать о возможностях употребления СА в языковой игре для создания различных иронических коннотаций репликам героев; авторским ремаркам – дополнительных оттенков значений, влияющих на восприятие эмоционально и контекстообусловленной художественной действительности.

3.3. Семантическая аппликация как способ создания экспрессии в художественном тексте А.Т. Аверченко

Важным подтверждением богатства и образности языка являются фразеологизмы, крылатые выражения, пословицы и другие устойчивые

речеобразования (далее – УР). Они представляются исследователям наиболее значительным уровнем семантической структуры языка, образуются в результате метафорического переосмысления лексических единиц. На формирование устойчивых оборотов влияют как семантико-структурные особенности исходных словосочетаний, так и многовековая материальная и духовная культура народа.

Как известно, различные способы создания комического эффекта базируются на намеренном нарушении сочетаемости структурных единиц различных уровней, а также с помощью «установления ассоциативных связей между словами и употребления семантически несочетающихся для данной синтагмы оборотов» [Влавацкая 2011, с. 9], расширенных авторскими компонентами. Прием семантической аппликации (СемА), оказывая большое влияние на семантическое пространство текста, побуждает писателя к речетворчеству и ментальному диалогу с читателем.

Употребление в художественном тексте СемА, как элемента языковой игры, зачастую формирует в сознании реципиента эффект обманутого ожидания, создает подтекстное, интертекстуальное пространство, дополнительное коннотативное значение языковых единиц, которое способен понять и интерпретировать читатель, обладающий определенным фондом фоновых знаний.

Н.М. Шанский определяет понятие «фразеологический оборот» как «воспроизводимую в готовом виде языковую единицу, состоящую из двух или более ударных компонентов словного характера, фиксированных по своему значению, составу и структуре» [Шанский 1985, с. 67]. Главным свойством фразеологических единиц (далее – ФЕ) является их воспроизводимость в готовом виде с фиксированным целостным семантическим значением, составом и структурой, которые совокупно, под влиянием установки автора, могут переосмысливаться и трансформироваться при помощи приемов апплицирования устойчивых языковых единиц друг на друга, на контекст, на окружающие, «соседние» лексические единицы.

Полагаем, что для создания эмоционально окрашенных эффектов в произведениях Аркадия Аверченко основным является коммуникативно-прагматический аспект СемА, в который, по утверждению Е.К. Шадунц, включаются следующие функции: а) аппелятивная, б) интенционально-суггестивная, в) характеристики субъекта повествования, г) преобразования узуальных и образования окказиональных коннотаций, то есть функция коннотативных приращений \ изменений (стилистических, оценочных, эмоционально-экспрессивных) [Шадунц 1997, с. 194]. В художественных текстах важным компонентом, по нашему мнению, является речь, с помощью которой достигается желаемое эмоционально-художественное воздействие. Поэтому она, как правило, стилизована и характеризуется особым словарным составом, который зачастую является средством художественного изображения действительности в произведении.

Одной из важнейших функций СемА в творчестве А.Т. Аверченко является создание эмоционально-экспрессивного, маркированного текста, основанного на ««доигрывании» автором действия, ситуации, образа, заложенных в микроконтексте УР» [Шадунц 1997, с. 191], а также включении в этот контекст результатов данного процесса. «При «доигрывании» основным принципом создания аппликативной конструкции становится актуализация образной основы устойчивых речеобразований (УР)» [там же]. Для углубления семантики УР и привнесения в нее индивидуально-авторских трактовок и коннотаций, требуемых контекстом, важным становится процесс распада устойчивого сочетания, расширения компонентного состава, чтобы «автор получил необходимую степень свободы оперирования его элементами, подразумевая, однако, и базовое выражение в традиционной форме» [Шадунц 1997, с. 16]. Актуализируя внутреннюю форму устойчивых сочетаний, писателем создается «игра ассоциаций», направленная на интеллектуальные возможности читателя, способного понять имплицитную информацию, заложенную в художественном произведении.

Контекст, включающий СемА, является, по нашему мнению, важным условием для создания смысловой многоплановости и формирования подтекста как всего произведения, так и отдельных его частей. Возникшие в результате авторского переосмысления изменения устойчивых единиц сохраняют дополнительную информацию, изначально заложенную в УР, интерпретировать которую способен адресат, обладающий фондом фоновых знаний. Поэтому рассматриваемые нами процессы, происходящие при формировании и функционировании в тексте результатов создания и авторского использования различных видов апплицирования, позволяют выявить закономерности взаимодействия СемА с другими элементами контекста при создании дополнительных эмоционально-окрашенных эффектов, характеристике персонажа, проявлении авторского отношения к художественной действительности, выраженного, чаще всего, в ремарках или уточнениях.

Е.К. Шадунц утверждает, что создание аппликативных конструкций «идет в двух плоскостях: с одной стороны, происходит расширение структурных возможностей функционирования УР, с другой – обогащение, развитие идиостиля автора, применяющего СемА» [Шадунц 1997, с. 192]. Поэтому синтаксические конструкции, заполненные определенным семантизированным содержанием, создают экспрессию, актуализируя ту или иную коннотацию. Смысловая и структурная полифония, создаваемая писателем, воздействует на мышление читателя, способствует органичности и лаконичности в восприятии аппликативных конструкций субъектом, а также содействует раскрытию творческого замысла писателя.

Основываясь на классификации, предложенной Е.К. Шадунц, отметим следующие типы семантической аппликации, используемые в произведениях А.Т. Аверченко с дополнительными индивидуально-авторскими модификациями. Во-первых, основным формообразующим и смыслоразличительным типом СемА является «доигрывание» автором действия, ситуации, образа, заложенных в микроконтексте УР и включение в

контекст результатов данного процесса» [Шадунц 1997, с. 192], полученные расширенные индивидуально-творческими трансформациями базовые устойчивые обороты влияют на подтекст, эмоции, текст в целом. Во-вторых, замена одного или нескольких компонентов УР, в том числе с предпосылками на фонетическом уровне. В-третьих, контекстная или интертекстуальная СемА с «добавлением или включением в структуру оборота уточняющего слова, словосочетания и других распространителей» [там же]. В-четвертых, одновременное применение нескольких перечисленных видов СемА.

Рассмотрим процессы, происходящие при использовании представленных выше видов аппликативных построений, а также их результаты, выраженные в достижении определенных авторских эффектов в произведениях Аркадия Аверченко.

Полагаем, что взаимодействие компонентов высказывания на семантическом уровне необходимо рассматривать в совокупности с синтаксическими особенностями и экстралингвистическими факторами, влияющими, например, на корректное восприятие реципиентом поступающей информации. По мнению Л.В. Щербы, законы сочетаемости слов – это не только правила синтаксиса, но и правила сложения смыслов, порождающие новые смыслы [Щерба 1974, с. 68]. Поэтому полученный лексико-синтаксический контекст (термин Н.Н. Амосовой) охватывает сочетаемостные возможности структурных единиц устойчивых сочетаний как друг с другом, так и с «внешним» контекстом, авторскими вариациями УР, необходимыми для достижения определенного стилистического эффекта произведения.

Исходя из представленных теоретических положений, нами были выявлены следующие типы апплицирования в художественных текстах Аркадия Тимофеевича Аверченко:

1. Комбинаторно-расширенная семантическая аппликация.

Основой данного типа СемА являются синтагматические отношения устойчивых единиц языка как явлений одного уровня, их сочетаемостные

возможности, то есть составление комбинаций слов, «подчиненных определенным коммуникативным задачам при данных условиях их реализации, и которые можно образовать из заданного количества слов» [Влавацкая 2011, с.7]. Поэтому СемА, основанная на взаимодействии УР и окружающей лексики, расширяющей художественную семантику ФЕ, становится многоуровневой структурой, в которой «семантическая валентность проявляет себя синтаксически» [там же], а «контекст ситуации» (термин Дж. Ферса) становится зависим от прагматических установок писателя.

Целью данного типа апплицирования является создание юмористического эффекта, основанного на новом понимании содержания уже известного фразеологического единства, измененного автором и воздействующего на целостное восприятие адресатом адресанта, его сообщения, сюжета или образа.

Представленный вид СемА основан на а) совмещении авторского «доигрывания» образа или ситуации, б) расширении компонентного состава единиц, в) смешении нескольких устойчивых речеобразований в едином контексте.

По мнению Е.А. Земской, «сказанное проецируется на контрастный фон, который создается «источником» приема (цитата, основание для сравнения, буквальный смысл сказанного) и связанной с ним сетью ассоциаций или культурно-исторических реминисценций» [Земская 1983, с. 214], то есть говорящие, прибегая к языковой игре, актуализируют внеязыковой фон, сопутствующий речи, включая его в акт коммуникации [там же]. Например,

«...но русский человек хитер: они взяли да цензуре эзопов язык показали!» (На разных языках).

В приведенном примере языковая игра реализована при помощи семантической аппликации, а именно «доигрывании» и перестройке семантических связей, где лексема «язык» в обороте «эзопов язык»

буквализируется и синтагматически сращивается с лексемой «показали», то есть «представили для разглядывания» [Ушаков 2008, с. 287]. Результатом наложения значения с нейтральной модальностью («показать язык») на семантику фразеологизма «эзопов язык», (то есть «различные способы иносказательно выразить ту или иную мысль, которую прямо высказать нельзя, например, из-за цензуры» [Белокурова 2005, с. 300]) становится эффект поддразнивания, издевки. Помимо этого, фразеологизм «показать язык», видоизменяя свою структуру, благодаря прилагательному «эзопов», расширяет свой референциальный спектр. Таким образом, происходит последовательное применение двух видов СемА (по классификации Е.К. Шадунц): 1) смешение двух устойчивых речеобразований и 2) «доигрывание» автором действия, ситуации, образа, заложенных в УР, и включение в текст результатов данного процесса, с помощью которых возникают два уровня восприятия авторского замысла читателем: имплицитный и эксплицитный.

Смысловое «доигрывание» базового УР (термин Е.К. Шадунц), как один из приемов семантического апплицирования отмечаем в следующем фрагменте:

– *Свинные котлеты – ему! Ибо сказано: кесарево кесарю!* (Подходцев и двое других).

По данным Словаря крылатых слов и выражений словосочетание «кесарю кесарево» обычно употребляется в узком, житейском смысле: «каждому свое, каждому – по заслугам» [Серов 2003]. Этот устойчивый оборот воспроизведен А.Т. Аверченко в исходном виде с сохранением состава единиц, но иронически дополненным значением – «подать свинные котлеты – персонажу получить по заслугам от разгневанных друзей». Пародийное употребление союза «ибо», относящегося к устаревшей высокой лексике художественной речи [Ушаков 2008, с. 287], и требование «подать свинные котлеты» формируют ироническую, шутливую коннотацию всего диалога.

Расширение компонентного состава УР (термин Е.К. Шадунц) и замену одной из частей устойчивого оборота на индивидуально-авторскую с целью «показать усердие в учении героя» отметим в повести А.Т. Аверченко «Подходцев и двое других». Проанализируем авторскую ремарку к диалогу двух героев (Клинкова и студента):

«Студент долго, задумчиво глядел в окно, ворочая отяжелевшими от римского права мозгами, и отвечал...» (Подходцев и двое других).

В данном отрывке в выражении *«ворочая (отяжелевшими от римского права) мозгами»*, наблюдается индивидуально-авторское изменение «пресуппозиционно осознаваемого» (определение Е.К. Шадунц) фразеологизма *«шевелить мозгами»*, которое объясняется как: «способность думать, размышлять», употребляемое с пометой «разговорное» [Ушаков 2008, с. 95, 1198].

В Толковом словаре Д.Н. Ушакова приводятся объяснения лексических значений: «ворочать» – «двигать, шевелить, перекладывать, перевертывать другой стороной». «Шевелить» – «1) слегка двигать, 2) производить легкий шум» [Ушаков 2008, с. 95, 1198]. Очевидно, что авторское аппликативное выражение «ворочать отяжелевшими от римского права мозгами» означает «медленный мыслительный процесс, осложненный знаниями в области римского права». Это создает ироническую характеристику того, кто слишком много учится. В данном случае обнаруживаем расширение и частичную замену компонентного состава оборота, указывающих на шутовское авторское переосмысление исходного фразеологизма «шевелить мозгами».

Также писатель может использовать иронию как прием юмористического изображения персонажа. Тогда комический эффект в тексте достигается благодаря смысловому преобразованию фразеологических единиц с использованием двойной актуализации фразеологизма, основанной на расширении компонентного состава УР и

авторском «доигрывании» ситуации, заложенной в исходном устойчивом обороте.

Рассмотрим диалог няни Анны Матвеевны и Кузи о Мотыльке из романа «Шутка Мецената»:

«– И кто тебе, лешему, такой язык привесил?! – сердито сказала Анна Матвеевна – Ты бы лучше в церковь ходил да Богу молился!

– Нет, уж вы его не заставляйте Богу молиться, – вступился Кузя. – А то он лоб разобьет – кто будет чинить церковные плиты?» (Шутка Мецената)

Во Фразеологическом словаре приводится следующее толкование устойчивого выражения «заставь дурака Богу молиться, он и лоб разобьет»: «переусердствовать от излишнего (неумного) рвения» [Михельсон 2004]. Полагаем, что наличие формы императива «заставь» в грамматической структуре устойчивого оборота подчёркивает дидактичность высказывания и выражает желание говорящего не только контролировать поведение адресата, но и поучать его.

А фраза «кто потом будет чинить церковные плиты» буквализирует употребленный оборот. Прямое значение сочетания (образной основы выражения) актуализируется и приобретает первостепенный смысл, позволяющий автору развить дальнейшее «наслаивание» смыслов пословицы.

Отметим реплику Няни Мецената, адресованную Мотыльку (то есть персонажу Круглянскому), содержащую устойчивый оборот «язык (хорошо) подвешен», который объясняется как «способность красноречиво, гладко говорить, то есть выражать свои мысли легко и свободно в любой ситуации» [Телия 2009, с. 736]. Иронический эффект достигается благодаря аппликативному смысловому преобразованию фразеологической единицы, а именно изменению компонента «подвешен» (с нейтральной модальностью и отсутствием в семантике скорости действия) на авторский – «привесил» (с семантикой «быстро, торопливо что-то прицепить»). Согласно правилам

орфографии, приставка «при» обозначает «доведение действия до конца и приближение, присоединение чего-либо» [Розенталь 2003, с. 56]. Обращение к Паше Круглянскому – «леший», употребленное в переносном значении бранного слова (о ком-либо, вызывающем неудовольствие, раздражение и гнев), завершает языковой яркий образ героя. В аппликативной конструкции за счет авторского «доигрывания» ситуации происходит распадение УР, появляется оттенок осуждения недалекого, неумного человека, который чрезмерным усердием и старанием вредит себе. Получившийся «словесный портрет» Мотылька можно охарактеризовать, как человека, обладающего «колким языком», быстро находящим, что, как и в какой ситуации метко сказать.

Актуализация внутренней формы подразумеваемого устойчивого речеобразования, используемого не в традиционном переносном значении, а, напротив, в буквальном прямом, выражающем отношение к сообщаемому или состоянию, при контекстообусловленной СемА приобретает ироническую модальность. Данное положение рассмотрим на следующих примерах из прозы А.Т. Аверченко:

«За свои грубые ответы Диоген, как известно, и ходил всегда с фонарями...» (Что может быть хорошего в бочке?).

В данном случае обыгрывается ФЕ «*ходить с фонарем Диогена*» – «упорно, но тщетно искать что-либо или кого-либо» [Серов 2003]. Грамматическое изменение внутренней структуры базового УР влечет семантические трансформации всего контекстного окружения оборота, то есть авторская аппликативная структура «Диоген ходил с фонарями» объясняется тем, что за свои мысли и колкие реплики, философ был часто битым.

Скептицизм одного из героев над стараниями другого отмечен в данном диалоге:

«– Это будет чрезвычайно приятный журнал.

– И полезный в хозяйстве, – добавил Подходцев, кусая ус.

– Почему?

– Как средство от мух.

– *Не понимаю.*

– *Мухи будутдохнуть от ваших рисунков и стихов* (Подходцев и двое других).

Одним из персонажей высмеивается идея издания журнала, который был бы интересен читателям. В этом случае происходит процесс авторского уточнения базового УР «дохнут мухи» – «о чем-то, что невыносимо скучно для кого-либо» [Федоров 2008]. Итогом СемА становится усиление иронической коннотации всего фрагмента, а также полученная новая расширенная языковая единица формирует негативное представление об этой затее участников общения.

Проанализируем языковую составляющую фрагмент рассуждений ленивого журналиста Кузи из романа А. Аверченко «Шутка Мецената»:

«– «Затрапезная вдова»! Да вы, может, таких вдов еще и не нюхали! Грудь как слоновая кость, упругая, как на пружинах, и на рояле хорошо играла...» (Шутка Мецената).

Семантическая аппликация основана на «обыгрывании» прямого значение глагола «нюхать» это «обонять, вдыхать через нос для распознавания запаха», которое также имеет дополнительное разговорное значение: не нюхал кого-чего – «не испытал чего-нибудь, совершенно не знаком с кем-чем-нибудь» [Ушаков 2008, с. 552]. При этом прилагательное «затрапезный» трактуется как «будничный, домашний, повседневный» [там же, с. 267]. Учитывая приведенные толкования языковых единиц, можем сделать вывод: «затрапезная вдова» это «ничем не выделяющаяся, заурядная, обычная женщина, по мнению собеседников». Полагаем, что устойчивый оборот «не нюхать жизни» содержит значение: «не иметь житейского опыта в определенных ситуациях». Аппликативное авторское новообразование «*да вы таких вдов еще и не нюхали*» обозначает отсутствие опыта общения у адресатов реплики с, напротив, незаурядными вдовами, охарактеризованными говорящим. Полагаем, что созданная писателем семантически усложненная устойчивая аппликативная словесная единица

добавляет не только иронию, но и комизм тираде «затрапезная вдова», адресованной ленивому журналисту. Значит, используемые писателем идиоматический и сравнительный обороты подчинены одной цели – комически-саркастическому воспроизведению действительности в монологическом рассуждении персонажа.

В языке произведений Аркадия Аверченко, актуализация образной основы устойчивого оборота является важным средством представления и проявления комического эффекта, как в диалоге персонажей, так и при их характеристике. Видимо, тема оценки интеллектуальных возможностей личности является удобной формой выражения отношения говорящего к объекту, а увеличение компонентного состава единиц или изменение их переносного значения на буквальное – расширяют или изменяют узкое для данного контекста содержание исходной фразеологической единицы.

2. Деметафоризирующая и/или метафоризирующая семантическая аппликация.

Процесс «распадения» или буквализации метафоры определяется исследователями как ее «овеществление». Само же метафорическое выражение первоначально вводится в текст произведения без учета образного значения; «иносказание, потайной смысл, которые несет метафора, переносятся на конкретный предмет, событие или персонаж и формируют так называемую вторичную художественную условность» [Бабенко 2013, с. 111]. Поэтому прагматической функцией метафоры становится формирование у адресата определенного эмоционального состояния, а также отношения к окружающей действительности. Эстетическая особенность метафоры направлена на привлечение внимания получателя сообщения к внешней и/или внутренней форме высказывания, как аномалии, с помощью которой в юмористическом произведении возможно создание комического или сатирического эффектов.

Метафоризация или деметафоризация как процессы моделирования, овеществления, разворачивания образности художественной

действительности в сознании персонажа или автора осуществляются исходя из положения о том, что «в их основе лежит процесс взаимодействия между структурами знаний двух концептуальных доменов – сферы-источника и сферы-мишени» [Кукарская 2016, с. 21]. Возникающая амбивалентность способна «оживить» стертый метафорический оборот и использовать его в «оживленном» виде» [там же, с. 69], семантически и стилистически трансформированном согласно авторской установке. Поскольку метафорическое устойчивое выражение проходит ряд переосмыслений, следовательно, СемаА, основанная на: а) распадении и\или изменении внутренней формы УР, б) замене прямого значения базовой языковой единицы на противоположное, в) обыгрывании прямого и переносного значений слов, становится одним из условий игры автора с читателем, персонажем и т.д.

По мнению Н.Н. Белозеровой, создаваемая языковая игра вызвана стремлением участников, притворившись несерьезными, выявить и подчеркнуть все реалии в условиях нового хронотопа [Белозерова 2010, с. 162]. Так творимая карнавализация речи (термин М.М. Бахтина), включающая в себя процессы распада или формирования метафорической образности выражения, позволяет взглянуть на мир свободнее, обходя условности общепринятой действительности. Поэтому целью данного вида семантической аппликации является создание эмоционально маркированного образа персонажа или ситуации.

СемаА является основой для создания языковой игры в следующем примере, в контексте которого речь идет о событиях, связанных с эпохой средневековой инквизиции и сжиганием на кострах ученых, совершавших научные открытия.

«Б. (горько). Да? Земное притяжение? А что ты скажешь, когда я тебя немножко погрею?»

А. Я... тебя не понимаю.

Б. Где же тебе понять старого осла... Эй, люди! Тащи вязанку дров, веревок и огонь.

В те времена подобные диспуты назывались: попасть на огонек. В настоящее время эта фраза имеет значение более идиллическое и употребляется преимущественно мелкими чиновниками, которые изредка заходят к приятелю убить мирно вечером» (Франция и Гугеноты).

В представленном фрагменте отмечаем применение нескольких видов СемА. Во-первых, распадение УР. Пословица «зайти на огонек» – «прийти в гости к знакомым, друзьям без предупреждения» [Мокиенко 2007, с. 290]. Во-вторых, происходит замена прямого значения лексемы «зайти» – «прийти куда-нибудь за кем-чем-нибудь» [Ожегов 2008, с. 206] на негативно маркированный компонент «попасть» – «оказаться в каком-либо положении, обстоятельствах» или «получить наказание, взыскание» [там же, 2008, с. 562]. В-третьих, лексическая единица «огонек» имеет дополнительное значение «небольшого, полезного и интересного мероприятия». В представленном фрагменте отмечаем столкновение отрицательной и положительной коннотаций УР, представленных лексемами «сжечь» и «мирно». Иронической кульминацией всего высказывания становится заключительное выражение «убить мирно вечером», то есть «покутить, отдохнуть». В полученной аппликативной конструкции обнаруживаем: а) актуализацию буквального архаичного значения с отрицательной коннотацией устойчивого оборота «попасть на огонек», то есть «быть сожженным заживо по решению инквизиции»; б) авторскую попытку буквализации переносного положительно маркированного устаревшего значения УР. Таким образом, писатель создает негативный образ чиновничества, как эпохи инквизиции, так и современного, желающего праздного времяпрепровождения, не отличающегося выдающимися интеллектуальными способностями при вынесении карательных решений.

Индивидуально-авторский фразеологический оборот, основанный на нескольких общеизвестных сочетаниях, выражает насмешливое отношение к субъекту речи:

«Вчерашнего дня забыли или за прошлогодним снегом пришли? Брысь!» (Власть рока)

В контексте происходит дефразеологизация подразумеваемых устойчивых единиц: а) *искать вчерашний день* – «ирон. Заниматься заведомо бесплодной деятельностью, пытаюсь вернуть, найти то, что безвозвратно минуло, чего уже нет» [Мокиенко 1990, с. 65]. б) *Как прошлогодний снег кто-то нужен* – «совершенно не нужен, бесполезен» [Ожегов 2008, с. 628].

Процессу «наложения» смыслов и их «слиянию» в едином контексте способствуют: собственно синтаксические структуры, реплицирование (то есть обмен репликами) собеседников и синтаксическая градация, проявляющаяся в процессе общения персонажей друг с другом.

Рассмотрим речевые особенности построения диалога, в котором раскрытию смысла апплицированного устойчивого оборота способствует его синтаксическая структура:

«–Впрочем, может быть, я тут и лишний, – кротко и задумчиво сказал Клинков, впадая в лирический тон, – так вы мне в таком случае скажите – я уйду.

– Нет, ты должен быть здесь, – строго сказал Подходцев.

– Почему?

– Потому что сор из избы обычно не выносится!» (Подходцев и двое других).

По данным Большого фразеологического словаря русского языка «выносить сор из избы» означает «разглашать сведения о каких-либо неприятностях, касающихся узкого круга «своих» лиц и потому скрывааемых от посторонних» [Телия 2009, с. 148]. Следовательно, в этом контексте подразумеваются не трудности, которые необходимо скрывать, а человек – персонаж Клинков, которого другой герой – Подходцев иронически называет

сором в избе и считает необходимым сохранить в тайне все разногласия между персонажами.

Контекстообусловленное «доигрывание» образной системы базового УР, а именно: превращение метафорического смысла устойчивого оборота в буквальный, является способом демонстрации особенностей поведения персонажей, их воспитания, интеллектуальных способностей. Например:

«Он огляделся, подошел к столику у стены, за которым тихо сидела компания честных кротких спекулянтов, подскочил к одному из них, сбросил его со стула, сел на стол, прямо в его тарелку и, скрестив руки, холодно сказал:

– Вот, теперь я буду в своей тарелке» (Страшная загадка).

В данном фрагменте отмечаем изменение метафорического значения исходного устойчивого оборота «*быть не в своей тарелке*» – «находиться не в обычном для себя состоянии, положении» [Шанский 1997] на буквальный смысл: «чувствовать себя уверенно, не стесненно, комфортно». Таким образом, авторское переосмысление исходного УР, замена переносного значения на буквальное характеризуют эгоистичное поведение персонажа, формируют негативную оценку его поведению.

Ситуативный комизм добавляет сочетание «*компания честных кротких спекулянтов*», в котором отмечаем эмоционально-стилистический перепад, то есть «появление отрезка текста с высокой эмоциональной плотностью единиц на фоне всего контекстного окружения» [Береговская 1973, с. 59].

По мнению Б.А. Гомлешко, семантическое разногласие в игре слов, то есть «нарушение причинно-следственных связей слов за счет интонационно-сочетаемых перепадов, которые несут основную семантическую нагрузку, придает различные оттенки ироническому смыслу в процессе переосмысления противоречивых значений» [Гомлешко 2008, с. 25], реализованных в словосочетании «*честные спекулянты*». Семантический контраст лексических единиц представлен в «столкновении» значений

лексем: 1) спекулянт – «делец, который занимается спекуляциями в своих корыстных целях» [Ожегов 2008, с. 754], 2) честный – «проникнутый искренностью и прямоотой, добросовестный» [там же, 2008, с. 882].

Таким образом, иронический оттенок значения всего речевого оборота, влияющий на дальнейший подтекст и восприятие персонажа, как читателями, так и другими героями, создается с помощью взаимодействия слов по типу оксюморона, а также с учетом авторской попытки буквализации переносного значения устойчивого речеобразования.

Распадение УР и авторскую буквализацию исходного переносного значения фразеологической единицы с целью юмористической характеристики героя произведения отмечаем в следующем примере:

«– ...Держи карман шире.

Кадет отвернул борт сюртука, оттопырил двумя пальцами карман и доверчиво сказал:

– Держу» (Под сводом законов).

В новой структуре с помощью СемА возникает иронический смысловой оттенок базового УР «*держи карман шире*» (не надейся и не рассчитывай на что-либо [Федоров 2008]). В результате апплицирования в авторской ремарке о буквальном восприятии УР адресатом как алгоритма действия отмечаем усиление негативной оценки интеллекта персонажа, который не способен понять метафорический отказ собеседника, принимая его за «сигнал» к реальному воплощению сказанного.

«Спешите же в «Гнездо» сломя голову (конечно, не нашу, а посторонних прохожих)» (Гнездо перелетных птиц).

Авторское расширение устойчивого выражения «спешить сломя голову куда-либо», то есть «стремительно, опрометью» [Шанский 1997] приобретает буквальное значение, заложенное в призыве «поскорее приходите в «Гнездо», потому что там будет интересно». Уточняющий компонент - ремарка «*не нашу, а посторонних прохожих*» создает иронический оттенок значения всему обороту.

Надежда на везение юмористически обыгрывается в данном контексте: *«Вывозится сырье. (...) Когда этого сырья не хватит, то останется одна надежда для вывоза – кривая вывезет»* (География России. Границы России).

В процессе перехода от буквального смысла к метафорическому, создаваемому с помощью добавления в исходный контекст устойчивого оборота *«кривая вывезет»* («может быть, повезёт; авось, поможет случайность» [Федоров 2008]), каламбурно «обыгрывается» ложная надежда на успешное решение проблемы, представленной в анализируемом фрагменте.

М.С. Каган отмечает, что «созерцая какое-то явление в человеческой жизни или художественном произведении, мы ощущаем его безобразие, низменность, ничтожность, пошлость, короче, – его антиидеальность, и осмеиваем его, то есть «уничтожаем» своей насмешкой, иронией, сарказмом или хотя бы улыбкой, явление становится комическим» [Каган 1997, с. 102], поэтому комическое рождается из столкновения реального с идеальным.

Рассмотрим языковой фрагмент из повести А.Т. Аверченко «Подходцев и двое других»:

«– Идите сейчас к Харченке и ждите меня... не смущайтесь и не ахайте, когда я войду – не в усах счастье» (Подходцев и двое других).

В анализируемом отрывке отмечаем аппликативную трансформацию фразеологического оборота, а именно замену одного из элементов устойчивого речеобразования «не в деньгах счастье», используемого в качестве утешения того, у кого «нет или мало денег» [Круглова 2015]. Замена базового компонент «деньги» на авторский – «усы» добавляет комический эффект и вносит дополнительный иронический оттенок значения «и без усов можно спокойно прожить жизнь».

Фразеологизмы, образные единицы языка с прозрачной внутренней формой, в тексте являются средствами эмоционально-экспрессивной характеристики явлений, персонажей произведений. По нашему мнению,

исследовательский интерес представляет диалог между Грозовым и Клиновым – героями повести «Подходцев и двое других»:

«– *Стареем, брат, мы... Подходцев женится, а у меня уже седые волосы на висках появились.*

– *А с ребрами благополучно?*

– *С какими ребрами?*

– *Беса в ребре не ощущаешь?*

– *Какого беса?*

– *Ну, говорят же: седина в бороду, а бес... и так далее» (там же).*

В Толковом словаре современного русского языка выражение «седина в бороду, а бес в ребро» объясняется так: «пословица о стариках, поддающихся любовному соблазну» [Ушаков, 2008, с. 35].

В данном примере отмечаем постепенное раскрытие смысла остроты, которую содержит устойчивое сочетание: от буквального чувства того, что бес действительно поселился между ребер, до метафорической «жажды любовных похождений». Созданная комическая картинность фразеологизма обусловлена одновременным обыгрыванием прямого и переносного значений ФЕ: от буквализации в начале диалога до абстракции в конце.

Как известно, фразеологические единицы обладают устойчивым компонентным составом. На основе этого свойства основаны аппликативные приемы замены одного или нескольких компонентов фразеологизма индивидуально-авторскими сочетаниями.

Сема, основанная на изменении внутренней формы фразеологической единицы, способствует актуализации образной основы УР, дополненной авторской модальностью, требуемой контекстом:

«Наполеон действительно вел победоносную войну с русскими. Всюду русские отступали. Наполеон побеждал, русские уходили из Москвы, Наполеон вступал в Москву, русские терпели поражения. Наполеон терпел победы» (Конец Наполеона).

В данном примере языковая игра основана на аппликативной замене элемента исходного УР *одержать победу* – «разгромить врага, выиграть войну» на противоположный по значению компонент *«терпеть»* – «безропотно и стойко переносить» [Ожегов 2008, с. 795]. Таким образом, в полученной структуре возникает новый смысловой оттенок: победа Наполеона иронически приравнивается к поражению русских войск, поэтому каламбурное обыгрывание лексемы «терпеть» формирует общее значение контекста – «быть побежденными» равно «быть победителем».

«Так как военное счастье переменчиво, то я предлагаю установить два твердых образца бюллетеня на тот и другой случай:

1) греческие войска потерпели блестящую победу.

2) греческие войска одержали решительное поражение» (Нечто военное).

Иронической кульминацией контекста является «столкновение» значений лексем «потерпели – одержали», сочетающихся с несвойственными им речевыми оборотами. Такое авторское «доигрывание» ситуации шутливо уравнивает «побежденных» и «победителей».

«Предыдущий оратор, может быть, не вылезал из приюта для безнадежных идиотов, но, господа! Ведь и устами паралитиков иногда глаголет истина» (Новогодний тост).

В исследуемом примере обыгрывается фразеологический оборот *«устами младенца глаголет истина»* («о том, что непосредственно, без утайки, бесхитростно высказывают дети» [Ожегов 2008, с. 840]). По нашему мнению, при замене нескольких элементов базового УР появляется противоположный смысл аппликативной конструкции, дополненной лексемами: «паралитик» – тот, «кто характеризуется слабостью или утратой каких-либо свойств, способностей» [Ефремова 2000] и «иногда» – «в некоторых случаях» [Ожегов 2008, с. 248]. Значение устойчивой конструкции приобретает следующую ироническую характеристику: «в силу своей привычки лгать и лицемерить, стремясь угодить кому-либо этой

ложью, некоторые взрослые (= парализованные) разучились говорить правду. Однако иногда она все же появляется в их речи, что не может не «порадовать» говорящего».

Имплицитные единицы, пресуппозиционно формирующие оценочность и подтекст, являются ключевым элементом для понимания следующего фрагмента из фельетона А.Т. Аверченко:

«Хозяйка. Кусочек гуся?»

Гость. Ненавижу гусей!

Х. Почему?

Г. Они Рим спасли!

Х. Так что ж из этого?

Г. А я в Риме со своей женой познакомился. Не спаси они Рима, не был бы я несчастным человеком» (Злопамятность).

Источником для авторского «доигрывания» послужило базовое УР (термин Е.К. Шадунц) «гуси Рим спасли», обозначающее случай, который «помог избежать большой неприятности» [Серов 2003]. Под влиянием контекста аппликативная структура меняет смысл на противоположный – «попадание в неприятности», к которым рассказчик относит встречу с супругой в Риме. Следовательно, фразеологическая основа диалога приобретает ироническую коннотацию.

Оценка того или иного события, происходящего с героем произведений А. Аверченко, например, с точки зрения грубости, ориентирована на подбор такого нейтрального обозначения, которое бы смягчило суть описываемого явления:

«– Давно? – спросил я.

– Что такое?

– Отлакировал физиономию.

– С чего это ты взял?

– Да ведь сияет, как медный таз...» (Сила убеждения).

По нашему мнению, языковая игра основана на эвфемизации подразумеваемого грубого переносного значения ФЕ «отлакировал физиономию» – «набил морду». А чтобы «не обижать» собеседника, говорящий «тактично» уточняет достоверность происшествия (драки), видя результат на разбитом лице, «ярко начищенном от души кем-то накануне».

Цитирование частей известных выражений становится намеком на отрицательное отношение одного собеседника к желанию «выплакаться» другого:

«– И очень тебе больно?»

– Чрезвычайно.

– Может быть, ты бы заплакал?

– Мне очень грустно, Оголтелов.

– Ты извини, что я без жилета!

– Почему ты извиняешься?

– Тебе очень важно, чтобы жилет, в который ты сейчас не прочь заплакать, был бы на ком-нибудь надет?

– Если не важно, достань в шкафу любой из жилетов и плачь на него» (Граждане).

В смысловой организации данного фрагмента отмечаем компоненты узнаваемого общеизвестного УР «плакаться в жилетку», то есть «искать сочувствия, жалуюсь на свои трудности» [Шанский 2008]. В контексте происходит актуализация внутренней формы оборота, используемого не в традиционной метафорической функции описания состояния героя, а, напротив, обозначающего буквально поиск той самой вещи, которая бы выполнила функцию платка для вытирания слез. При контекстообусловленной СемА устойчивое сочетание приобретает ироническую модальность.

Полагаем, что изменению семантики рассмотренных устойчивых речеобразований в процессе наложения смыслов способствует

реплицирование собеседников и синтаксическая градация в процессе общения.

3. Интертекстуальная СемА как способ репрезентации авторской модальности и «наслоения» смыслов.

Целью данного вида апплицирования является авторское переосмысление фиксированных ментальных образований, которые способны придать ироническое значение размышлениям писателя об эпохе, ситуации, поведении персонажей.

В качестве основы для семантической аппликации А.Т. Аверченко используются интертекстуальные связи между «семантической структурой цитирующего текста и воспроизводимыми в сознании воспринимающего смыслом и коннотациями реминисцентной единицы» [Шадунц 1997, с. 11].

Например,

«– Тишина, наши души окутал сладкий покой нирваны, мы будто стоим на берегу южного знойного моря, заснувшего в такой прекрасной неге, что взять бы крикнуть: «Остановись, мгновение, на всю жизнь! Ты прекрасно!» ...За ваше здоровье, Принцесса! Вы согласны со мной?» (Шутка Мецената).

Приведенный отрывок содержит аллюзию на слова из трагедии И. Гете «Фауст», произнесенные главным героем при заключении сделки с Мефистофелем. Интертекстом является значение фразы как символа «наивысшей степени счастья, удовольствия, восхищения чем-либо (полнотой жизни, красотой и т. д.)» [Серов 2003, с. 535]. Авторское уточнение «на всю жизнь» расширяет компонентный состав апплицируемой фразеологической единицы, формирует оксюморон: «мгновение» – «очень короткий промежуток времени, момент, миг» [Ожегов 2008, с. 347] и длительный процесс – «жизнь», а также усиливает возвышенность чувств говорящего и его желание бесконечного мгновения счастья, но «на всю жизнь».

Интертекстуальная семантическая аппликация (термин Е.К. Шадунц), как элемент создания языковой игры в тексте, предполагает не просто

«наложение» смыслов друг на друга, а их «наслоение» в единой синтаксической и семантической структурах, формируя дополнительные коннотации всему контексту. Е.К. Шадунц отмечает, что новые семантические оттенки, возникающие в той или иной речевой реализации устойчивых сочетаний, при СемаА «накладываются на основу заранее усвоенного автором и реципиентом смысла – легко восстанавливаемого, соотносимого с определенными пресуппозициями и вызывающего в сознании ряд достаточно стандартных первичных ассоциаций» [Шадунц 1997, с. 14]. Так взаимодействие языковой и внеязыковой информации является способом смягчения малопривлекательной правды о жизни в первые годы после революции в России:

«– Так дайте мне романс о городском голове, которого повесили большевики.

– Извините, такого романса нет.

– Ну, как нет? Я сам слышал. Во всех цыганских концертах поют.

– Может, слова вспомните?

– Слова известные. Начинается так: «что ж вы голову, соколики, повесили...».

– Я так понимаю, что они городское управление разогнали, а голову повесили» (Современный язык).

В контексте пресуппозиционно упоминаются песенные строки об измене жены, в то время пока муж был на войне. Символическая образная система, связанная в песне с «соколиками, орёликами», в русской культуре ассоциируется со свободой, одиночеством и воинственностью таких птиц как сокол и орел. Авторская «переработка» этих ментальных образований придает ироническое значение размышлению об эпохе, когда «соколики» вершили свое «правосудие».

Изменение образной основы УР происходит при помощи обыгрывания лексической единицы «повесили», употребленной в контексте в буквальном значении «подвергать смертной казни» [Ожегов 2008, с. 78]. Авторское

переосмысление этих песенных концептов приобретает в диалоге буквальное значение «убийства городского главы» и сводит к абсурду упоминание песни о любви в целом.

«... Крякнул только Спирька, натянул на лохматую голову шапчонку и, замурлыкав пророческий псалом: «Эх, яблочко...куда котишься?», – пошел служить в комиссию...покатился» (Наваждение).

Подразумеваемые строчки из народной песни «Яблочко», иронически приравняваемой автором к священной поэзии, характеризует беспокойное революционное время. Простота этой композиции приводит к большой лёгкости ее переработки, при которой «путём замены одного-двух слов достигается коренное изменение всей политической направленности произведения в целом» [А-PESNI, 2017]. «Доигрывание» общего контекстного значения «разгульной, разбойничьей жизни юноши» основано на внутренней форме УР и фоновых знаниях читателя-интерпретатора.

«Умиленный султан сделал даже больше просимого: он приказал заколоть Патрона-Халиля. Таким образом принцип «патронов не жалеть» был впервые проведен в жизнь Махмудом I» (Турецкая история).

Пресуппозиционно подразумеваемое УР «патронов не жалеть» – фраза-символ «жестокой расправы в процессе подавления беспорядков» [Серов 2003] приобретает буквальный смысл «не щадить начальников» и становится инструментом создания «нового образа», появившегося под влиянием контекстного окружения.

В исследуемых нами примерах фразеологизмы комически определяют не только предмет, но само действие и его обстоятельства:

«– Вот и блины несут. С маслом и сметаной.

– И с икрой, добавьте, – нравоучительно произнес гость. – Икра – это Марфа и Онега всего блинного, как говаривал один псаломщик. Понимаете? Это он вместо Альфы и Омеги говорил... Марфа и Онега! Каково? Хе-хе!» (Широкая Масленица)

В данном эпизоде писателем шутливо обыгрывается фонетическое совпадение аппликативного оборота «Марфа и Онега» с фразеологизмом «Альфа и Омега» («самое главное в чем-нибудь, основа, суть» [Ожегов 2008, с. 23]). В контексте лексема «икра» приобретает ироническое значение – «первооснова, без которой невозможно угощать блинами гостя».

Источником реминисценций апплицируемых интертекстуальных единиц могут быть также пословицы, поговорки, библейские сюжеты, клише обращений к кому-либо, дополненные индивидуально-авторскими коннотациями. Например:

«Здравствуйте, ясновельможная соседка» (Женская доля).

Фраза восходит к обращению «ясновельможная пани», которое «употребляется как почтительный эпитет польских панов и украинских гетманов» [Ушаков 2008, с. 1238]. Авторский компонент «соседка» привносит в УР оттенок подтрунивания, заигрывания с тем, к кому обращается говорящий.

В анализируемом фрагменте отмечаем смысловое «наслоение» «неполностью вербализованных, но пресуппозиционно осознаваемых УР» [Шадунц 1997, с. 88] с общим ироническим значением «бессмысленной и ненужной попытки вернуть прошлое», усиленным побудительным междометием «Брысь!» – «быстро оставь это место».

Аллюзия к православной притче о десяти девах, напоминающей о Страшном суде и призывающей их к духовному бодрствованию, представлена в следующем примере:

«А вот и невеста грядет в полночи. Уходи» (Товарищ).

Писателем «зашифровано» упоминание строчки из песнопения «Се Жених грядет в полнощи...». Интертекстом является «ожидание надвигающегося страшного события эпохального масштаба», а именно (в новом контексте): «прихода невесты». Полученный метафорический образ с отрицательным значением «наказания за грехи» усилен повелительным

глаголом «уходи» в значении «покинь это место и спаси себя от «страшного суда» – свадьбы».

Образ автора и его отношение к героям произведения могут проявляться по-разному, например, присутствовать в ремарках, характеризующих поведение персонажа:

«...и уселся на престол с видом завязтого короля...» (Из всеобщей истории...)

В приведенном контексте очевидно аппликативное «наслоение» стилистически несовместимых сочетаний: разговорно-пренебрежительного «уселся» с высоким поэтическим «престол» и сниженным «завязтый». Имплицитно намеченный стилистический «перепад» (термин Е.Н. Рядчиковой) используется писателем для высмеивания поведения персонажа, «с постоянством предающегося царствованию и якобы имеющего в этом деле большой опыт».

Проанализируем следующий языковой пример:

«– Ур-ра! – заревел Новакович. – Устами этой пышной матроны глаголет сама истина» (Шутка Мецената).

Устойчивое общеизвестное выражение «*устаами младенца глаголет истина*» становится в тексте романа индивидуально-авторским «*устаами пышной матроны глаголет истина*», что придает дополнительный иронический оттенок выражению. Контекстная СемА основана на замене элемента «младенец» индивидуально-авторским – «пышная матрона», усиливающего комический эффект реплики героя произведения на читателя.

Ученые полагают, что стилистическая функция фразеологизмов – это «особая целенаправленность языковых средств для достижения стилистического эффекта, при которой сохраняется общее интеллектуальное содержание высказывания» [Федоров 1968, с. 80]. Следовательно, по мнению Е.Н. Рядчиковой, «эстетическая значимость аппликативных конструкций заложена уже в самой их природе, ибо создание (как и восприятие) подразумевает трансформационные операции с какого-либо вида значением,

чтобы определенным образом воздействовать на реципиента, то есть на его эстетическую культуру» [Рядчикова 1996, с. 151]. Полагаем, что особого исследовательского внимания заслуживают те фразеологизмы, для понимания обличительного характера которых, необходимо знать историю возникновения устойчивого словосочетания и его исходное толкование.

Рассмотрим фрагмент из романа Аркадия Аверченко «Шутка Мецената»:

«– Где же он теперь, этот ваш рыцарь без страха, но с массой упреков?... – ревниво спросил Новакович» (Шутка Мецената).

В словаре крылатых слов и выражений «рыцарь без страха и упрека» объясняется как: «звание, которое король Франции Франциск I пожаловал известному французскому рыцарю Пьеру дю Террайлю Баярду, прославившемуся своим подвигами в битвах и победами на турнирах» [Серов 2003, с. 585]. Это выражение превратилось в общеупотребительное после того, как «получил широкое распространение анонимный французский роман под названием “Приятнейшая, забавная и отдохновительная история о событиях и поступках, успехах и подвигах доброго рыцаря без страха и упрека, славного сеньора Баярда”» [там же].

Учитывая данный «вертикальный контекст», можем сделать вывод о том, что крылатая фраза употребляется для описания честного, великодушного, храброго, отстаивающего благородные чувства человека.

Сопоставляя оригинальное крылатое выражение и его аппликативный авторский вариант, отмечаем расширение компонентного состава устойчивой единицы путем включения в него дополнительных уточняющих образ элементов. Первоначальную положительную коннотацию смысла базового УР писатель меняет на противоположную. Новый смысл фразеологической единицы, в свою очередь, – «характеристика личности, способной совершать подвиги не во благо, а, наоборот, создавая неприятности и принося ущерб адресату подвигам», о чем также свидетельствует употребление

противопоставительного союза «но», создающего антитезу «без страха, но с упреками».

Общая установка на разговорность и непринужденность является стимулом для переосмысления и включения общеизвестных фразеологизмов, крылатых слов и выражений в художественный текст. О.А. Радутная отмечает, что, когда речь идет о фразеологизме как живой единице художественной речи, «индивидуальным нужно считать не обращение к фразеологии, а умение создавать такие условия в тексте, в которых устойчивые единицы наиболее эстетичны и действенны» [Радутная 2001, с. 193]. По нашему мнению, значение этого теоретического положения проявляется в анализе фрагмента романа Аркадия Аверченко:

«- Какие же они разбойники? Странные немного, но милые.

- Эткими милыми в пекле все дорожки вымощены» (Шутка Мецената).

Данный фрагмент сравним с крылатым выражением «*благими намерениями вымощена дорога в ад*». И.А. Елисеев объясняет происхождение и значение поговорки, ссылаясь на творчество английского писателя Сэмюэля Джонсона, однажды сказавшего, что «Ад вымощен добрыми намерениями». Однако ее первоисточник – слова богослова Джорджа Герберта, когда-то написавшего: «Ад полон добрых намерений и пожеланий» [Елисеев 2002, с. 23]. Иносказательно, по мнению исследователя, так говорят «о добрых, но дурно исполненных намерениях, что обычно приводит к противоположному результату» [там же].

Сравнивая полученный аппликативный авторский вариант крылатого выражения с оригиналом, констатируем, во-первых, контекстуальное расширение авторского варианта устойчивого выражения. Во-вторых, для усиления экспрессии, замену исходных элементов: «*намерения*» на индивидуально-авторский «*милые*», «*ад*» – на «*пекло*». Во фразеологизме «*Эткими милыми в пекле все дорожки вымощены*» прилагательное «*милые*» имеет прямое значение: «славный, хороший, симпатичный, приятный на вид,

доставляющий удовольствие» [Ушаков 2008, с. 447]. Одно из значений слова «пекло», по данным словаря Ушакова, объясняется как «ад, адский огонь или место, где происходят горячие споры, суматоха» [Ушаков 2008, с. 667]. Изначальный компонент – слово «ад» определяется в Словаре современного русского языка следующим образом: 1. О чем-нибудь, где происходит беспорядок, ужас и 2. Мучительное душевное состояние, нравственные страдания [Ушаков 2008, с. 5]. По нашему мнению, автор применяет данные элементы в устойчивом выражении с сохранением исходных лексических значений. При этом они становятся «как бы только поводом для создания развернутого образа, который воспринимается на фоне общеупотребительного сочетания, причем переносно-образное значение остается семантическим стержнем и нового построения» [Шмелев 1977, с. 322]. В рассматриваемой нами фразе «*эткими милыми в пекле все дорожки вымощены*» существующее крылатое выражение дословно не воспроизводится, а подразумевается, но является важным для понимания индивидуально-авторского переосмысления фразы: «общение с «милыми» героями не приведет ни к чему хорошему, а скорее наоборот поспособствует попаданию в нехорошую ситуацию».

Значит, характер эмоционального контекстного изменения обусловлен тем, в каком значении авторский компонент добавляется в состав апплицируемой единицы и взаимоотношениями этого маркированного слова с другими элементами устойчивого оборота. Таким образом, прямое значение исходного УР дополняется индивидуально-авторским определением. А под влиянием контекста формируется новый противоположный смысл всего оборота, создавая иронический оттенок реплике или диалогу в целом.

4. Экспансирующая СемА, основанная на замене или дополнении элементов базового УР, дефразеологизации компонентов ФЕ.

Целью данного способа апплицирования являются оценочность и усиление комического эффекта, основанные на стремлении расширить

устойчивое коннотативное значение речевого образования, а также заменить фиксированную интерпретацию оборотов на индивидуально-авторскую.

Рассмотрим особенности контекстной СемА, основанной на «аплицировании деструктурированного и неполностью вербализованного, но пресуппозиционно осознаваемого УР с другими элементами контекста, в котором «рассеяны» его части» [Шадунц 1997, с. 88]. Например, рассуждения поэта В. Шелковникова, персонажа из романа «Шутка Мецената», после визита к нему литературного мэтра:

«... Или уж очень он боялся отстать от века? Или захотел старый литературный слон, грешным делом, заручиться признательностью и дружбой будущей знаменитости? Бог его знает. Темны и извилисты пути артистической души на закате!...» (Шутка Мецената).

Полагаем, что фраза «*темны и извилисты пути артистической души на закате!*...» восходит к общеизвестному фразеологизму «чужая душа – потемки», который объясняется как: «невозможность до конца узнать и понять другого человека. Имеется в виду, что нельзя точно разгадать мысли, намерения, догадаться о чувствах другого человека» [Телия 2009, с. 729]. Данная трактовка идиомы вызывает размышления у Валентина Шелковникова о смысле и цели визита к нему когда-то знаменитого писателя. Следовательно, существующее крылатое выражение в исходной форме автором не воспроизводится, а косвенно, сохраняя семантику оригинала, упоминается, наталкивая персонажа на желание «пофилософствовать» о жизни. Поэтому важным для более точной интерпретации и понимания смысла реплики Валентина Шелковникова является фонд фоновых знаний читателя-интерпретатора.

Ироническая поддевка «вкраплена» в смысловую организацию пресуппозиционно подразумеваемого базового УР:

«На другой день я ответил в «почтовом ящике» в ряду других юмористических шутливых ответов неудачникам пера и карандаша – и братьям Абраму и Бенциону...» (Аргонавты).

Сниженное значение приобретает аппликативный оборот *«неудачники пера и карандаша»*, по нашему мнению, восходящий к ФЕ *«рыцари пера и шпаги»*. Таким образом, автор показывает свое негативное отношение к людям, ничего не смыслящим в писательском творчестве, но стремящимся быть опубликованными и признанными как великие творцы литературы.

Помещая известное выражение в определенный контекст, автор может раскрывать противоречивость описываемых переживаний, событий или ситуаций. Это отчетливо прослеживается в следующем диалоге героев романа *«Шутка Мецената»*:

«- Какой вы странный, Меценат. Говорите серьезно, а будто смеетесь вовсе.»

- Смех сквозь невидимые миру слезы» (Шутка Мецената).

В данном примере обыгрывается ФЕ *смех сквозь слезы* - «невеселый смех вопреки душевному состоянию» [Тришин 2013].

Полагаем, что в выражении *«смех сквозь невидимые миру слезы»* содержится аппликативное сочетание контрастных единиц по принципу оксюморона, а именно: *«невидимые слезы»*, где «слезы» – явный процесс; а уточнение «невидимые» – скрытый процесс, расширенный лексемой «миру». Таким образом, приращение значения, возникшее вследствие необычной сочетаемости семантически противоположных единиц, становится актуализацией в контексте дополнительных смысловых коннотаций слов. Бесспорно, по нашему мнению, явление оксюморона занимает особое место в своеобразном «фразеологическом наложении» противоположных единиц. При этом создается дополнительный новый смысл, раскрывающий противоречивое состояние героя романа.

«Вечные ценности» русского мужика обыгрываются в следующих примерах:

*«– Эх-ма! Ходи изба, ходи печь! Шире дорогу, коньяк в горло идет!
Пейте разумное, доброе, вечное!!!» (Стихийная натура).*

Конструкция с СемА создается путем замены слова из базового УР «*сейте разумное, доброе, вечное*», относящегося к стихотворению Н.А. Некрасова «*Сеятелям*», на авторское – «пейте». Таким образом, новая конструкция приобретает оттенок издевки, выраженной в важности и необходимости пьянства как способа существования субъекта, выражения его жизненных стремлений и желаний, таких как напиться и чем быстрее, тем лучше.

«Пришел ко мне один юный сын Марса русского происхождения, и, дохнув на меня обольстительным винным букетом, подозрительно спросил:

– Это вы написали книгу «Записки простодушного?»» (Pro domo sua («В защиту своего дома» лат.).

Авторское уточнение крылатого выражения «сын Марса» (о воинственно настроенном человеке [Серов 2003]), дополненное компонентами: 1) юный и 2) русского происхождения, придает оценке дальнейшего поведения говорящего иронически сниженный оттенок. Полученный эвфемизм позволяет рассказчику скрыть свою насмешку над агрессивно настроенным персонажем. Ответная реплика также содержит оценочность поведения гостя:

«– Ох, боюсь я этого данайца, приносящего мне дары пылких комплиментов...» (там же).

Созданное аппликативное выражение является комичным предостережением от лестных слов, адресованных писателю нетрезвым почитателем его таланта. В данном примере СемА основана на контекстуальном «доигрывании» подразумеваемого ФЕ «*боюсь данайцев, даже дары приносящих*», под влиянием контекста, сохраняющего свое прямое значение, но дополненное контекстуально обусловленной иронической коннотацией.

5. СемА, основанная на фонетическом сходстве или различии устойчивых единиц. Целью данного вида аппликации является создание иронического подтекста в художественном произведении.

Рассуждая о семантической аппликации, Е.К. Шадунц утверждает, что при СемА, «основанной на созвучиях, один из членов паронимической пары (базовое УР) отсутствует в тексте, но он – подразумеваемый автором – может быть узнан читателем благодаря сигналам, заложенным в звуковой форме второго паронима (аппликативной конструкции) и «подсказывающим» ряд ассоциаций» [Шадунц 1997, с. 94]. Данное теоретическое положение рассмотрим на примере двух фрагментов из произведений А.Т. Аверченко:

1) «– Ну, что ж делать? Как эвакуокнится, так и откликнется» (Аверченко. Улитки).

2) «По газетным рецензиям так это было: укротитель ударил его (слона) по хоботу, а он укротителя трахнул ногой – это и все. Ну, как говорится: милые дерутся, только чешутся» (Одесская рахуба или а слон Ямбо не хочет себе издыхать (Великолепная натура).

Имплицитными паронимами (термин Е.К. Шадунц) в данных отрывках являются: 1) «как аукнется, так и откликнется», преобразованное автором в – «как эвакуокнится, так и откликнется» и 2) «милые бранятся, только тешатся», трансформированное в «милые дерутся, только чешутся». Совмещение смыслов, представленных УР и аппликативных структур, создают яркий образ: 1) возможности быть вовремя и без последствий эвакуированными, 2) любящей «семьи», в ссоры которой не следует вмешиваться постороннему, а то, он же и окажется в глупом положении. СемА, основанная на фонетических особенностях УР, обогащает смысловую организацию художественного произведения, формируя иронический подтекст.

Таким образом, дефразеологизация устойчивых оборотов под влиянием авторской установки, расширение компонентного состава базового УР аппликативной структурой, соединение разнородных элементов в единый

контекст, использование интертекстуальной, контекстной СемА – способствуют созданию различных индивидуально-художественных преобразований и привнесению в ткань произведения контекстуально обусловленного эмоционально-оценочного компонента.

3.4. Семантическая аппликация как форма языковой игры лингвокультурного типажа «чудаковатого интеллигента-неудачника»

Основой диссертационного исследования является художественный текст, поэтому ЛК-типаж воплощается в персонаже, наделенном автором определенными характеристиками, в том числе и речевыми, стирая грань между фикцией и реально существующим человеком. Следовательно, персонаж включает в себя черты, присущие языковой личности вообще и герой является типажом или функционально-типизируемой личностью. Поэтому значимой становится ЯЛ, представляющая отдельного человека – носителя индивидуального речевого стиля и коммуникативных намерений.

Особое место в художественной прозе Аркадия Аверченко занимает тема искусства и «служителей» ему. В романе «Шутка Мецената» представлена галерея образов-представителей богемы, творческой интеллигенции Санкт-Петербурга XIX – XX вв.

Для изучения особенностей языковой игры, воплощенной в персонажной речи, нами был выбран один из главных героев романа – поэт Павел Круглянский по прозвищу Мотылек, поскольку на примере речевых особенностей словесной игры Мотылька можно проследить изменение внутреннего мира героя, особенностей реализации его амплуа: от добродушного весельчака-поэта до идейного заводилы, принимающего самое активное участие в рекламировании и ироническом короновании в «короли

поэтов» начинающего свой творческий путь Куколки, юного бездарного поэта Шелковникова.

Полагаем, что если языковая личность – «психическая реальность» [Малевинский 2017], то лингвокультурный типаж – «абстракция, результат обобщающей работы нашего разума» [там же]. Поэтому ЛК-типаж составляют речевые склонности, языковые навыки и умения – общие для определенной социально-культурной группы людей, а также класс близких по структуре и коммуникативному поведению языковых личностей.

По нашему мнению, Мотылек – типичный представитель творческой интеллигенции своего времени, поэтому, опираясь на узнаваемые ЛК-типажи XIX – XX вв., герой соответствует представлению о «человеке богемы», а точнее типу «чудаковатого интеллигента-неудачника» и образу «непризнанного таланта». Полагаем, что обозначенный лингвотипаж узкоориентирован (термин Е.М. Дубровской), потому что в нашем исследовании «описывает не совокупность похожих образов, составляющих культуру общества в целом, а конкретного человека или нескольких людей» [Дубровская 2017, с. 26 – 27]. Актуальность данного образа обоснована историко-временным отрезком действительности, а также национальными и культурными особенностями, связанными с событиями художественного произведения. Поскольку любая творческая личность, сталкиваясь с непризнанием ее таланта публикой, стремится к эпатажу через демонстрацию своих глубинных переживаний, выраженных не только творчески, но и во внешнем поведении, постольку театральность существования героя и оригинальность его мысли способствуют выбору определенных приемов языковой игры данного ЛК-типажа.

Семантическая аппликация в качестве одного из способов преломления текстовой действительности, по нашему мнению, может являться не только средством создания каких-либо эмоционально окрашенных эффектов в художественном тексте, но и быть основой для характеристики ЛК-типажа персонажа, создания и раскрытия его образа.

Речевые склонности Мотылька, направленные на переосмысление устойчивых речевых единиц, их смешение, наложение значений УР друг на друга являются основой приема семантической аппликации как элемента ЯИ данного героя.

Полагаем, что интертекстуальная СемА, основанная на обыгрывании поэтических строк Александра Сергеевича Пушкина, используется Аркадием Тимофеевичем Аверченко в монологе Мотылька, поэта Павла Круглянского, из эпизода коронования Куколки в «короли» поэтов:

«Мотылек схватил со стола заранее приготовленный том Пушкина, развернул его, как Евангелие, на заранее приготовленном месте, и звучно прочел:

Пока не требует поэта

К священной жертве Аполлон,

В забавы суетного света

Он малодушно погружен.

Когда ж в избе старушки скрип

До слуха чуткого коснется...

Тотчас к бумаге он прилип

И от нее не оторвется!..

Ему близки тревоги мира,

Ему чужда хула молвы.

Склоним же дружно пред кумиром

Свои восторженны главы!

Так он и откатал все стихотворение, причудливо мешая звучащий медью пушкинский стих с пресловутыми Куколкиными стихами о старушке» (Шутка Мецената).

При отмеченной нами интертекстуальной семантической аппликации писатель «переплетает» в единый контекст известные читателю пушкинские строки стихотворения «Поэт» с образом старушки из стихотворения бесталанного юного поэта Шелковникова, только мечтающего прославиться.

По нашему мнению, не менее значимы иронически маркированные ремарки, создающие атмосферу исследуемого фрагмента: сравнение тома стихов Пушкина с Евангелием; звучащие «медью» строки Александра Сергеевича и «пресловутые» беззвучные творения Куколки. Отмечаем своеобразную «зашифровку» контекстуальной антитезы: гениальность, воплощенная в первых строках А.С. Пушкина, – бездарность, заключенная в «доигранном» элементе последующих строф, – талант, скрытый в идее яркого совмещения творений Александра Сергеевича и Валентина Шелковникова. Таким образом, за счет «достраивания» апплицируемых единиц контекст приобретает сниженное значение: «быстро выполнить процедуру, программу, потому что она не приносит положительных эмоций говорящему, а скорее наоборот, только его расстраивает».

Также, полагаем, важно для более полного раскрытия аппликативно обыгрываемых и пресуппозиционно подразумеваемых значений событий и характеров героев романа «столкновение» слов, произнесенных Мотыльком до (1) и через некоторое время после (2) коронования Куколки:

1) «– *И вот мы, (...) почуввав, что в отношении вас может совершиться та же вековая несправедливость, решили по мере своих слабых сил дать вам при жизни то, на что при других условиях вы бы имели право после смерти! Мы создадим вам славу, потому что вы достойны ее, и сегодняшний день – это первый робкий шаг в страну Очаровательных Возможностей, которые ожидают вас на вашем пути, на том пути, с которого мы заботливо сметем все камни преткновения, все шипы...*»
(Шутка Мецената).

В аппликативной конструкции происходит переосмысление значения устойчивого сочетания, заложенного в базовом выражении *камень преткновения* – «препятствие на пути к решению какой-либо задачи» [Серов 2003, с. 393]. Следовательно, контекст приобретает возвышенную положительную коннотативную окраску, а желание Мотылька создать славу юному «коллеге по цеху» представляется читателю искренним и чистым.

Но добродушное и легкое настроение Мотылька кардинально меняется после коронавания Куколки, когда, обращаясь «в толпу», персонаж заявляет:

2) «– Я плюну им в лицо и крикну: *«Вот ваш бард! Я, как Диоген с фонарем, отыскал самое бездарное и самоуверенное, что есть в мире, и, хохоча, склонил ваши воловьи шеи перед этим апофеозом пошлости! Кланяйтесь ему, кланяйтесь, скоты!»* (Шутка Мецената)

В.В. Серов в энциклопедическом словаре крылатых слов и выражений разъясняет устойчивый оборот «Ходить с фонарем Диогена» следующим образом: однажды великий греческий философ Диоген зажег днем фонарь и пошел с ним по городу, на все вопросы он отвечал просто: «Ищу человека» [Серов 2003]. Этим философ хотел сказать, что «найти совершенного человека, который полностью отвечал бы этому званию, практически невозможно, его буквально “днем с огнем не сыщешь”», то есть иносказательно: «упорно, но тщетно искать что-либо или кого-либо» [там же].

В рассматриваемом нами отрывке из романа автором переосмысливается, «доигрывается» аппликативным расширением компонентного состава, крылатое выражение, приобретающее негативный оттенок. То есть Диоген тщетно искал идеального человека, но безуспешно, а Мотылек, напротив, *«отыскал самое бездарное и самоуверенное существо, что есть в мире»* и представил его публике в качестве достойного ее *«апофеоза пошлости»*.

Отмечаем, что исходный апплицируемый афоризм получает противоположную ироническую семантическую окраску значения. Всю тираду, произнесенную Мотыльком, полагаем, можно назвать «срыванием маски» человека, творящего «во благо» юному поэту. Потому что именно здесь раскрывается истинное негативное отношение к созданной «липовой» славе поэта Шелковникова (Куколки) и проявляется горечь Паши Круглянского, связанная с его неудачами на поэтическом поприще.

Также возникшее противоречие между репликой, адресованной Куколке: «мы создадим вам славу, потому что вы достойны ее...» и словами о том, что Мотылек «отыскал самое бездарное и самоуверенное, что есть в мире, и, хохоча, склонил ваши воловьи шеи перед этим апофеозом пошлости!» отмечено цинизмом Паши Круглянского, появившемся из-за разочарования в невозможности, будучи действительно талантливым поэтом, быть своевременным, а не традиционно после смерти, признанным и понятым современниками.

Стилистически фразеологические единицы, как отмечает К.Н. Дубровина, могут быть использованы с частичной трансформацией значения, то есть «изменение семантики при сохранении формы фразеологизма или изменении формы фразеологизма при сохранении семантики» [Дубровина 1989, с. 3 – 12]. А также с полной трансформацией формы и семантики фразеологизма [там же]. Считаем, что данные теоретические положения отражаются в текстовом фрагменте романа Аркадия Аверченко «Шутка Мецената», посвященном поэту Павлу Круглянскому:

«— А как же! Знаете, кто такой Мотылек? Это "Человек-мухоловка". В летний зной – незаменимо! Гений по ловле мух! Сидит он, расправив морщины, и ждет. Мухи и рассядутся у него на лице. Вдруг – трах! Сожмет сразу лицо – мух двадцать в складках и застрянут» (Шутка Мецената).

В данном отрывке констатируем две характеристики: 1) Мотылек – «человек-мухоловка», 2) Мотылек – «гений по ловле мух». Рассмотрим индивидуально-авторские изменения фразеологизма, учитывая возможные, по нашему мнению, семантические трансформации ФЕ. В Толковом словаре приводится следующее объяснение лексического значения «гений» – «высшая творческая способность или человек, обладающий такой способностью» [Ожегов 2008, с. 128]. Эти значения сравним с определением устойчивого сочетания «орел не ловит мух», которое указывается во

Фразеологическом словаре как «нечто, слишком ничтожное или, во втором значении, великого человека, который может пренебрегать мелочами». [Михельсон 2004, с. 456].

Полагаем, что устойчивое авторское аппликативное выражение «гений по ловле мух» характеризует человека, занимающегося чем-то ничтожным. Поэтому наблюдаемое авторское переосмысление исходного фразеологизма «орел не ловит мух» создает сниженную ироническую характеристику тому, кто чересчур оценивает или, наоборот, недооценивает свои способности, но при этом не может найти себе подходящее занятие. Коммуникативное поведение ЛК-типажа строится на основе ролевых предписаний и целевых установок персонажа. ЛК-типаж включает в себя устойчивые, клишированные, индивидуально-личностные речевые склонности и намерения. Ампула, в свою очередь, – роль, воплощенная в ситуативно обусловленной маске, в которой раскрывается субъективное восприятие и личностная репрезентация героя. Поэтому ампула, воплощенное в персонаже художественного произведения, является индивидуальной эмоциональной речевой и характерной окраской ЛК-типажа, а маска ему необходима, чтобы скрыть свои истинные намерения, чувства и взгляды на события.

Семантическая аппликация, основанная на ситуативном расширении и «доигрывании» образов, заложенных в микроконтексте устойчивых речеобразований, и авторском расширении компонентного состава устойчивого сочетания, по нашему мнению, во-первых, более полно и ярко раскрывает созданный автором образ Мотылька (поэта Паши Круглянского). Во-вторых, демонстрирует игровые речевые особенности ЛК-типажа «чудаковатого интеллигента-неудачника», воплощенного в этом герое, являющегося неудачником не по своей сути, а из-за сложившейся жизненной ситуации. В-третьих, возникает контекстная и интертекстуальная антитеза между: а) гениальными стихами А.С. Пушкина и стишками юного поэта Шелковникова; б) «бездарностью» и «талантом», «поэтом» и «толпой»; в)

столкновением желания славы по праву ее достойного с интеллектуальной бедностью публики. В-четвертых, выявленные внутренние противоречия героя влияют на его поступки и восприятие действительности персонажем, а, следовательно, ЛК-типажом, в нем реализованном.

Итак, объектом наших научных изысканий являются образовавшиеся в процессе семантической аппликации индивидуально-авторские устойчивые речеобразования. В совокупности с дополнительными приемами СемаА, увеличивающими художественный потенциал устойчивых сочетаний, основным аппликативным средством является «доигрывание» автором действия, ситуации, образа, заложенных в микроконтексте УР, и включение в текст результатов данного процесса.

Выводы по главе 3

Художественное произведение является результатом сознательной мыслительной авторской деятельности, обладающей эстетической и нравственной ценностью.

Писательское мировидение воплощено в идее произведения, реализуемой различными механизмами текстопостроения, в том числе основанными на семантических и синтаксических связях элементов различных языковых уровней между собой.

Для достижения «многослойности» текста важным является процесс «наложения» как смыслов, так и синтаксических структур друг на друга при передаче максимума объема информации минимумом языковых средств. В связи с этим установка на создание эмоционально-экспрессивного фона произведения невозможна без контекста и подтекста.

По нашему мнению, имплицитный смысл художественного произведения более значим, поэтому важным смыслообразующим и смыслоразличительным фактором становится подтекст, на основе которого формируется эмоционально-экспрессивный фон и коннотации, вызывающие у читателя-интерпретатора различные чувства и эмоции.

Полагаем, что семантическая и синтаксическая стороны процесса авторского языкотворчества, их влияние друг на друга становятся важными средствами создания языковой игры, одними из приемов которой являются синтаксическая (СА) и семантическая (СемА) аппликации языковых единиц.

В структурно-смысловой организации синтаксической аппликации (СА) важна единая модель ее создания, а именно: а) «наложение» последующего синтаксического элемента СА на предыдущий, что позволяет говорить о существовании СА как единого, хотя и структурно расчлененного целого в текстах Аркадия Аверченко; б) наличие зависимой от контекстного окружения позиции апплицируемого и аппликативного компонентов

позволяет утверждать о возможности употребления СА в языковой игре для создания различных коннотаций, дополнительных оттенков значений или оценочности, влияющих на восприятие реципиентом художественной действительности.

В зависимости от мироощущения автора текста, слово, употребленное в СА, способно приобретать а) отрицательную оценочную коннотацию, например, при характеристике отношения персонажа к ситуации или личности другого героя; б) сочетание нейтральной и маркированной лексики является одним из способов создания юмористической ситуации или иронического образа в произведении; в) апелляция к фоновым знаниям читателя становится метафорическим «фундаментом» для придания иронического оттенка всему высказыванию или контексту; г) при помощи СА проявляется гнев персонажа, актуализируется авторское отношение к ситуации. Следовательно, контекст – важное условие для создания языковой игры, основанной на функционировании аппликативных синтаксических структур, формирующих подтекст и восполняющих свое семантическое значение ретроспективно, обращаясь к предыдущему микроконтексту, интертексту или гипертексту.

Употребление в художественном тексте семантической аппликации (СемА), как элемента языковой игры, формирует в сознании реципиента различные эмоционально маркированные эффекты, создает подтекстное, интертекстуальное пространство, дополненное коннотативными значениями языковых единиц, которое способен воспринять и интерпретировать читатель, обладающий фондом фоновых знаний.

Анализ структурных особенностей аппликативных конструкций позволяет выявить закономерности сочетания базовых устойчивых речеобразований как с другими элементами контекста, влияющими на подтекст и оценочность, так и с фоновой, пресуппозиционно осознаваемой, информацией, заложенной в ФЕ.

Объектом наших научных изысканий являются образовавшиеся в процессе семантической аппликации индивидуально-авторские устойчивые речеобразования, их роль в создании различных эмоционально-стилистических эффектов или характеристике персонажей. Обороты, основанные на общеизвестных фразеологических единицах, под влиянием авторского замысла или контекста расширяются путем 1) включения дополнительного смыслового компонента в общеупотребительный фразеологизм, 2) замены одного или нескольких элементов УР, 3) «доигрывания» действия или явления, заложенного в микроконтексте устойчивого сочетания, 4) интертекстуальной СемА.

Отметим, что А.Т. Аверченко применяет комбинированные приемы аппликативной трансформации УР для достижения индивидуально-художественных целей и формирования как оценочного подтекста произведений, так образа героя. Поэтому нами выделены индивидуально-авторские компилированные типы СемА, присутствующие в художественных текстах Аркадия Тимофеевича Аверченко: 1. Комбинаторно-расширенная семантическая аппликация, основанная на совмещении авторского «доигрывания» образа или ситуации, расширении компонентного состава единиц, смешении нескольких устойчивых речеобразований в едином контексте. 2. Деметафоризирующая и/или метафоризирующая семантическая аппликация, основанная на распадении и/или изменении внутренней формы УР, замене прямого значения базовой языковой единицы на противоположное, обыгрывании прямого и переносного значений слов. 3. Интертекстуальная СемА как способ репрезентации авторской модальности и «наслоения» смыслов. 4. Экспансирующая СемА, основанная на замене или дополнении элементов базового УР, дефразеологизации компонентов ФЕ. 5. СемА, основанная на фонетическом сходстве или различии устойчивых единиц.

По нашему мнению, явления СемА в художественном тексте: а) эмоционально и эстетически оправданы авторским замыслом; б)

обусловлены писательской установкой на выразительность и маркированность явлений, героев; в) преднамеренное апеллирование к фоновым знаниям адресата позволяет корректно интерпретировать авторскую идею и оценочность передаваемой информации; г) основой СемА является «наложение» смыслов базовых УР, под влиянием которых отмечается как одновременная реализация прямого и/или переносного значений ФЕ, так и создание определенного эмоционального эффекта; д) структурной единицей являются устойчивые речеобразования (УР), включающие фразеологизмы, крылатые выражения, свободные слова и их сочетания, клише, пословицы, поговорки и т.д.

Таким образом, образовавшиеся с помощью семантической аппликации устойчивые сочетания на основе общеизвестных единиц расширяют узкое исходное значение авторским содержанием фразеологической единицы, создающим комический эффект. Вместе с тем в некоторых случаях Аркадий Аверченко, погружая УР в контекст, учитывает основное смысловое значение исходного фразеологизма. Видоизмененные обороты с переосмысленным значением становятся знаком эмоционально-экспрессивной информации, в том числе передающей иронический оттенок значений реплик, ремарок, или авторской характеристики персонажа. Следовательно, явления СемА и СА, как приемы создания языковой игры, сходны в механизме «наслоения», приращения или создания нового смысла, характеристике образа, типажа героя, эмоциональной маркированности новых индивидуально-авторских аппликативных единиц, но различны по структурным особенностям компонентного состава каждого из явлений. Чаще всего в семантических аппликативных построениях обыгрываются известные устойчивые обороты, но не важна синтаксическая модель, а в СА, напротив, ключевым становится структурное построение и взаимодействие элементов между собой при факультативности употребления УР.

Речевое поведение лингвокультурного типажа, представленного персонажем, обусловлено тем, что герой художественного текста

соответствует представлению о «человеке богемы», реализованном в лингвокультурном типаже «чудаковатого интеллигента-неудачника», столкнувшегося с непризнанием публикой его таланта, поэтому он стремится к театрализации собственного бытия, демонстрации глубоких личных переживаний. В попытке привлечения внимания друзей или публики к этой трагедии значимыми для него становятся коммуникативные намерения и речевые склонности при выборе приемов языковой игры, основанных на семантической аппликации языковых единиц.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В представленной работе мы исследовали особенности формирования и функционирования языковой игры в аспекте её прагматических характеристик и структурно-семантических форм реализации на материале художественной прозы Аркадия Тимофеевича Аверченко. Анализ компонентов, средств и способов создания ЯИ дает возможность раскрыть общие закономерности и специфику данного феномена.

Становление понятия «языковая игра» в лингвистике расширило наши знания о возможностях языковой личности. Данный феномен (ЯИ) может быть рассмотрен как лексико-стилистический прием, средство создания и достижения комических эффектов в художественном тексте, а также в качестве формы и способа лингвокреативной деятельности человека. Поскольку вербально шутка является текстом, она забавна в силу своей семантической организации, следовательно, семантика, синтактика и прагматика – наиболее интересные, с точки зрения исследования юмора, области лингвистики.

Анализируя язык литературных текстов А.Т. Аверченко, установили, что, исследуя вербально-грамматическую и прагматическую организацию текста, необходимо учитывать функционирование речевых единиц на различных уровнях языковой системы. Поэтому в художественном произведении важной является взаимосвязь языковых компонентов, которая формирует особый контекст, способствующий созданию индивидуально-авторских значений лексических единиц или дополнительных коннотаций.

Черты индивидуально-авторского стиля языковой игры: ее формы, виды, типы, приемы – являются элементами индивидуально-речевого стиля конкретного автора.

Лингвистический анализ текстов А.Т. Аверченко показывает, что языковая игра представлена различными приемами и формами реализации:

каламбур как элемент ЯИ создается разнообразными языковыми и внеязыковыми средствами. Поэтому каламбурный эффект в текстах писателя имеет структурно-семантическую организацию.

Частотным средством и результатом языковой игры является ирония, которая в широком смысле, в основе которой лежат собственно языковые средства. Узкое же значение иронии дефинируется результатом, а именно ироническим смыслом, созданным с учетом экстралингвистических факторов и речевых особенностей языковой личности; их взаимосвязь формирует подтекст и содержательное единство текста.

Разнообразие приемов создания иронической оценочности в художественных текстах писателя позволяет утверждать, что ирония зависит от языковой личности автора, его речевых склонностей к языковой игре, отражающихся, в том числе, в соотношении собственно лингвистических и несобственно лингвистических средств репрезентации оценочности в художественном тексте. Следовательно, ирония обладает двуплановостью содержания, понимание которой зависит от собственно лингвистической (нерефлексивная) и экстралингвистической (рефлексивная) составляющей подтекст высказывания.

Таким образом, в художественном тексте ирония зависит от воли автора, его речевых склонностей к иронизированию и языковой игре, что отражается в соотношении лингвистических и экстралингвистических средств создания и репрезентации оценочности.

По нашему мнению, прагматика выявленных форм языковой игры в текстах А. Аверченко репрезентирована в лингвокультурных типажах (например, ЛК-типаж чудаковатого интеллигента-неудачника или русского обывателя, обладающих собственными речевыми склонностями, намерениями и целевыми установками), репрезентированных как в образе героев произведений, так и в их речи. В свою очередь, лингвотипаж – культурно значимая типизируемая ЯЛ, обладающая языковыми и внеязыковыми средствами, с помощью которых проявляет определенные

поведенческие качества с учетом характеристики базового концепта, заложенного в данное явление и раскрывающегося в языковой игре с учетом речевых склонностей и намерений. Поэтому поведение ЛК-типажа, представленное персонажем, базируется на историко-культурном контексте, эмоционально-стилистической окраске ЛК-типажа, необходимой для сокрытия истинных чувств героя, корректная интерпретация которых возможна благодаря фоновым знаниям реципиента.

С помощью различных типов семантической аппликации раскрывается речевой образ героя произведения, а также проявляются игровые особенности и речевые склонности ЛК-типажа, воплощенного в персонаже. Ампула представляет собой роль, качества которой заложены в ситуативной маске, необходимой герою для сокрытия своих истинных намерений и чувств, поэтому в нем способно отражаться личностное восприятие и репрезентация действительности.

Оценочность информации функционирует на различных уровнях языковой и внеязыковой систем и характеризуется определённой тональностью: от резко-отрицательной, шутливой до скрытой под «нейтральными» эвфемизмами. Образная основа устойчивого оборота – средство создания семантической аппликации, репрезентации комического и иронического эффектов в речи персонажей и характеристике лингвокультурного типажа, представленного героем литературного произведения.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

АП – аппликативная единица

ИП – исходное предложение

ЛК-типаж – лингвокультурный типаж

ОК – опорный компонент

СА – синтаксическая аппликация

СемаА – семантическая аппликация

УЕ – устойчивая единица

УР – устойчивое речеобразование

УС – устойчивое сочетание

ФЕ – фразеологическая единица

ЯИ – языковая игра

ЯЛ – языковая личность

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Александрова, Е. М. Языковая игра в оригинале и переводе / Е. М. Александрова. – М., 2010.
2. Амосова, Н. Н. Фраземы как разновидность фразеологических единиц английского языка / Н. Н. Амосова // Проблемы фразеологии. Исследования и материалы. М.-Л., 1964. С. 131–140.
3. Андреева, Г. М. Социальная психология / Г. М. Андреева. – М., 2006.
4. Арапова, Н. С. Эвфемизм / Н. С. Арапова // Русский язык: Энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Караулов. – М., 2003.
5. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М., 1957.
6. Аристотель. Риторика. Поэтика / Аристотель. – М., 2000.
7. Арутюнова, Н. Д. Функциональные типы языковой метафоры / Н. Д. Арутюнова // Известия АН СССР, ОЛЯ. – М., 1978. Вып. 4. С. 335.
8. Арутюнова, Н. Д., Падучева Е. В. Истоки, проблемы и категории прагматики / Н. Д. Арутюнова, Е. В. Падучева // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистическая прагматика. – М., 1985. Вып. 16. С. 3–42.
9. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М., 1969.
10. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М., 2004.
11. Бабенко, И. А. Деметафоризация как характерная черта поэтики русской сатирической драматургии XIX – XX веков / И. А. Бабенко // Известия ВГПУ. – Волгоград, 2013.
12. Балдуева, Л. М. Языковая игра и ирония в публицистическом стиле / Л. М. Балдуева // Теоретические и прикладные аспекты лингвистики в области бурятского языка: материалы научно-практической конференции с международным участием. – Улан-Удэ, 2014. С. 32 – 34.

13. Баранов, А. Г. Когниотипичность текста. К проблеме уровней абстракции текстовой деятельности / А. Г. Баранов // Жанры речи. – Саратов, 1997.
14. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М., 1972.
15. Белозерова, Н. Н. Мир реальный и мир виртуальный: две экологические системы: монография / Н. Н. Белозерова. – Тюмень, 2010.
16. Белокурова, С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – М., 2005. URL http://literary_criticism.academic.ru/312 (Дата обращения: 10.08.2016).
17. Береговская, Э. М. О блоковом воздействии некоторых стилистически однородных элементов / Э. М. Береговская // Романо-германская филология. Сборник кафедр иностранного языка. – Смоленск, 1973. С. 51 – 63.
18. Береговская, Э. М. Принцип организации текста как игровой момент / Э. М. Береговская // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного педагогического института. – Смоленск, 1999.
19. Берн, Э. Игры, в которые играют люди / Э. Берн. – М., 1998.
20. Болотнова, Н. С. Филологический анализ текста : учеб. Пособие / Н. С. Болотнова. – М., 2007.
21. Брокгауз, Ф. А., Ефрон, И. А. Иллюстрированный энциклопедический словарь. Современная версия / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – М., 2009 URL: <http://www.vehi.net/brokgauz/> (Дата обращения: 08.12.2017).
22. Будагов, Р. А. Наблюдения над языком и стилем И. Ильфа и Е. Петрова / Р. А. Будагов // Уч. зап. ЛГК. Серия филол. наук. – Л., 1946. Вып. 10. С. 220–248.
23. Булыгина, Т. В., Шмелев А. Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики) / Т. В. Булыгина, А. Д. Шмелев. – М., 1997.
24. Васильева, Е. А. Язык чувств и модальности восприятия: элементы синестезии в образном описании эмоций / Е. А. Васильева // Эмоции в языке и речи. – М. : РГГУ, 2005. С. 62 – 73.
25. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М., 1996.

26. Винер, Н. Кибернетика и общество / Н. Винер. – М., 1958.
27. Виноградов, В. В. Язык художественной литературы / В. В. Виноградов // Вопросы языкознания. – М., 1954. № 5. С. 5 – 11.
28. Витгенштейн, Л. Философские работы /Л. Витгенштейн. – М., 1994.
29. Вишневская, В. Д. К вопросу о статусе иронии. Языковые средства выражения / В. Д. Вишневская// Мир культуры: теория и феномены. Пенза, 2002. № 2. С.21–24.
30. Влавацкая, М. В. Комбинаторная лингвистика (постановка проблемы) / М. В. Влавацкая // Вестник томского государственного университета. – Томск : ТомГУ, 2011. С. 7 – 10.
31. Вороничев, О. Е. Каламбур как феномен русской экспрессивной речи: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 – русский язык / О. Е. Вороничев. – М., 2014.
32. Воркачев, С. Г. Две ипостаси языковой личности в лингвистике / С. Г. Воркачев // Языковая личность: проблемы обозначения и понимания. – Волгоград, 1997. С. 33 – 34.
33. Воркачев, С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С. Г. Воркачев // Филологические науки. – Тамбов, 2001. №1. С. 64 – 72.
34. Гвоздева, А. В. К вопросу о лингвокультурном типаже / А. В. Гвоздева // *Lingua mobilis*. – Челябинск, 2009. №2. с. 45 – 51. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-lingvokulturnom-tipazhe> (Дата обращения: 19.11.2017).
35. Гоголь, Н. В. Повести / Н. В. Гоголь. – Л., 1987.
36. Гомленко, Б. А. Языковые средства выражения иронии в художественных текстах Джона Голсуорси: лингвопрагматический аспект (на материале романа «Сага о Форсайтах»): автореферат дис. ...канд. филол. наук: 10.02.19 – теория языка / Б. А. Гомленко. – Майкоп, 2008.
37. Горелов, И. Н. Седов К. Ф. Основы психолингвистики: учебное пособие / И. Н. Горелов, К. Ф. Седов. – М., 2001.

38. Горских, Н. А. Н.В. Гоголь и Ф. Сологуб: поэтика вещного мира: автореф. ... дисс. канд. филол. наук: 10.01.01 – русская литература / Н. А. Горских. – Томск, 2002.
39. Грановская, Л. М. Русский язык в «рассеянии». Очерки по языку русской эмиграции первой волны / Л. М. Грановская. – М., 1995.
40. Грайс, Г. П. Логика и речевое общение / Г. П. Грайс // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистическая прагматика. – М. : Прогресс, 1985. Вып. 16. С. 217–237 URL: <http://kant.narod.ru/grice.htm> (Дата обращения: 19.05.2016).
41. Греймас, А. Структурная семантика: Поиск метода / А. Греймас. М., 2004.
42. Гридина, Т. А. Ассоциативный потенциал слова и его реализация в речи. Явление языковой игры: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 – русский язык / Т. А. Гридина. – М., 1996.
43. Гридина, Т. А. Языковая игра как лингвокреативная деятельность / Т. А. Гридина // Язык. Система. Личность. Языковая игра как вид лингвокреативной деятельности. Формирование языковой личности в онтогенезе: материалы докладов и сообщений Всероссийской научной конференции 25-26 апреля 2002. – Екатеринбург, 2002.
44. Грязнова, А. Т. Вещественные доказательства таланта. Роль культурно-обусловленной детали в формировании хронотопа прозы А. Аверченко / А. Т. Грязнова // Русский язык в школе. 2011. Вып. № 3. С.36–42.
45. Дементьев, В. В. Непрямая коммуникация и ее жанры / Под ред. Гольдина В. Е. // Ин-т русского языка, литературы и журналистики при филол. фак-те Саратовского гос. Ун-та им. Н.Г. Чернышевского. – Саратов : СГУ, 2000.
46. Денисова, О. К. К вопросу об использовании некоторых стилистических средств в пьесах Оскара Уайльда / О. К. Денисова // Вопросы лексикологии и стилистики романо-германских языков. – Иркутск, 1972. Вып. 1. С. 73-85.
47. Дземидок, Б. О. О комическом / Б. О. Дземидок. – М., 1974.

48. Дмитриев, Д. В. Толковый словарь русского языка / Д. В. Дмитриев. – М., 2003. URL <http://dic.academic.ru/dic.nsf/dmitriev/788/> (Дата обращения: 11.06.2017).
49. Дмитриева, О. А. Лингвокультурные типы России и Франции XIX века: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.02.20 – сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание / О. А. Дмитриева. – Волгоград, 2007.
50. Дмитриева, О. А. Лингвокультурные типы России и Франции XIX века: Монография / О. А. Дмитриева. – Волгоград, 2007.
51. Доватур, А. И. Властелины Рима / А. И. Доватур. – М., 1992. URL <http://ancientrome.ru/antlitr/sha/lampgeli.htm> (Дата обращения: 27.06.2015).
52. Дубровина, К. Н. Фразеологизм в соотношении с единицами разных уровней // Межуровневые связи в системе языка / К. Н. Дубровина. – М., 1989. С. 3–12.
53. Дубровская, Е. М. Лингвокультурный типаж «человек богемы»: динамический аспект: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 – русский язык / Е. М. Дубровская. – Новосибирск, 2017.
54. Елисеев, И. А., Полякова, И. Л. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения / И. А. Елисеев, И. Л. Поляков. – Ростов/н/Д., 2002.
55. Ермакова, О. П. Ирония и ее роль в жизни языка / О. П. Ермакова. – М., 2011.
56. Ермакова, О. П. Ирония и проблема лексической семантики / О. П. Ермакова // Известия РАН: Сер. лит. и яз. – М., 2002. Т. №61. № 4. С. 30–36.
57. Ермакова, О. П. Ирония и словообразование / О. П. Ермакова // Slavische Wortbildung: Semantik und Kombinatorik. – London-Hamburg : Münster, 2002. S. 403–412.
58. Ефремова, Т. Ф. Толковый словарь русского языка / Т. Ф. Ефремова. – М., 2000. URL: <http://что-означает.рф/> (Дата обращения: 30.08.2017).
59. Женетт, Ж. Фигуры: Работы по поэтике / Ж. Женетт. – М., 1998.

60. Земская, Е. А. Языковая игра. Русская разговорная речь / Е. А. Земская. – М., 1983.
61. Земская, Е. А. Языковая игра / Е. А. Земская // Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. – М., 1983.
62. Исаева, Л. А. Художественный текст: скрытые смыслы и способы их представления / Л. А. Исаева. – Краснодар, 1996.
63. Исаева, Л. А. Лингвистический анализ художественного текста: проблемы интерпретации скрытых смыслов / Л. А. Исаева. – Краснодар, 2009.
64. Ирисханова, О. К. Игры фокуса в языке. Семантика, синтаксис и прагматика дефокусирования / О. К. Ирисханова. – М. : Языки славянских культур, 2014.
65. Каган, М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб., 1997.
66. Кагановская, Е. М. Полифоническое звучание как основа иронического представления / Е. М. Кагановская // Язык и культура: Третья международная конференция. – Киев, 1994. С. 75–83.
67. Каменская, Ю. В. Ирония как компонент идиостиля А.П. Чехова. Дис... канд. филол. наук: 10.02.01 – русский язык / Ю. В. Каменская. – Саратов, 2001.
68. Карасик, В. И., Дмитриева, О. А. Лингвокультурный типаж: к определению понятия / В. И. Карасик, О. А. Дмитриева // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типажи: сб. науч. тр. / под ред. В. И. Карасика. – Волгоград, 2005. С. 5–25.
69. Карасик, В. И. Языковые ключи / В. И. Карасик. – М. : Гнозис, 2009.
70. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград, 2002.
71. Караулов, Ю. Н. Русский язык: Энциклопедия / под. ред. Ю. Н. Караулова. – М.: Дрофа, 2003.
72. Кестлер, А. Призрак грядущего / А. Кестлер. – М., 2004.

73. Кожина, М. Н. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – М. : Флинта, 2003. URL <http://stylistics.academic.ru/271/> (Дата обращения: 25.08.2017).
74. Корнилович, А. Крестьянская война под предводительством Степана Разина / А. Корнилович. – М., 1957.
75. Коновалова, О. Ю. Языковая игра в современной русской разговорной речи / О. Ю. Коновалова. – Владивосток, 2008.
76. Кочеткова, Т. В. Языковая личность в лекционном тексте / Т. В. Кочеткова. – Саратов, 1998.
77. Кошелев, А. Д. О сущности комического и природе смеха (когнитивный подход) / А. Д. Кошелев // Вопросы философии. – М., 2013. Вып. № 9. С. 52-62.
78. Красных, В. В. Структура коммуникации в свете лингвокогнитивного подхода (коммуникативный акт, текст, дискурс): Автореф. дис... д-ра филол. наук: 10.02.19 – теория языка / В. В. Красных. – М., 1999.
79. Круглова, О. А. Русские пословицы и поговорки. Комментарии, толкование значений / О. А. Круглова. – М., 2015. (URL: <http://www.rusaying.ru/russkie-posloviczy-i-pogovorki-na-n/132-ne-v-dengax-schaste.html>) (Дата обращения 10.10.2017)
80. Крысин, Л. П. Речевой портрет представителя интеллигенции / Л. П. Крысин // Современный русский язык: Социальная и функциональная дифференциация. – М., 2003. С. 483–495.
81. Кукарская, О. В. Деметафоризация как элемент формирования дискурса авангарда и модернизма (на материале произведений Д. Хармса и С. Беккета): дис. ...канд. филолог. наук: 10.02.01 – русский язык / О. В. Кукарская. – Тюмень, 2016.
82. Курбайтаева, А. А. Явление стилистического парадокса в современной лингвистике / А. А. Курбайтаева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2015. № 10 (52): в 2-х ч. Ч. I. С. 101-104.

83. Кучерявых Ю. Н. Семантическая аппликация как проявлению речевых склонностей и особенностей языковой игры лингвокультурного типажа «чудаковатого интеллигента-неудачника», воплощенного в образе главного героя романа А.Т. Аверченко «Шутка Мецената» / Ю. Н. Кучерявых // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. № 2 (125). С. 116 – 121.
84. Ларин, Б. А. О разновидностях художественной речи. Семантические этюды / Б. А. Ларин // Русская речь. Вып. 1. – СПб., 1923. С. 19.
85. Лебедева, Л. И. Аллюзия / Л. И. Лебедева // Русский язык: Энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Караулов. М. : Дрофа, 2003.
86. Лебедев-Полянский, П. И., Нусинов, И. М. Литературная энциклопедия в 11 томах / П.И. Лебедев-Полянский, И. М. Нусинов. – М., 1939. Т. 11. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/leb1001-.htm> (Дата обращения: 25.08.2017).
87. Левин, А. Ш., Строчков, В. Я. В реальности иного мира / А. Ш. Левин, В. Я. Строчков // – М.: Лабиринт, 2016. URL: <http://www.levin.rinet.ru/ABOUT/skvortsov.html> (Дата обращения: 19.06.2016).
88. Леонтьев, А. А. Каламбур / А. А. Леонтьев // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
89. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001.
90. Лихачев, Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев. – Л., 1984.
91. Ломоносов, М. В. Краткое руководство к красноречию. Полн. собр. соч.: В 11 т. / М. В. Ломоносов. – М., 1952. Т. 7. С. 91–378.
92. Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Ю. М. Лотман / В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. С.251–292. URL <http://philologos.narod.ru/lotman/gogolSPACE.htm> (Дата обращения: 9.06.2015).
93. Лутовинова, О. В. «Лингвокультурный типаж» в ряду смежных понятий, используемых для исследования языковой личности / О. В. Лутовинова // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия:

Филология, история, востоковедение. – Чита, 2009. с. 225 – 227. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvokulturnyy-tipazh-v-ryadu-smezhnyh-ponyatiy-ispolzuemyh-dlya-issledovaniya-yazykovoy-lichnosti> (Дата обращения: 19.11.2017).

94. Лыков, А. Г. Художественная речь как лингвистический феномен / А. Г. Лыков // Природа. Общество. Человек. Вестник южно-российского отделения международной академии наук высшей школы. – Краснодар, 1996. С. 9 –11.

95. Макаров, В. И., Матвеева, Н. П. От Ромула до наших дней. Словарь лексических трудностей художественной литературы / В. И. Макаров. – М., 1993.

96. Малевинский, С. О. Лингвистические мифы и основания реалистической лингвистики / С. О. Малевинский. – М. : Флинта, 2017.

97. Масленникова, А. А. Скрытые смыслы и их лингвистическая интерпретация. Автореф. дис... докт. филол. наук: 10.02.19 – теория языка, 10.02.04 – германские языки / А. А. Масленникова. – СПб., 1999.

98. Маслова, В. А. Лингвокультурология: учебное пособие / В. А. Маслова. – М. : Флинта, 2001.

99. Мироненко, М. В. Шутник как коммуникативная личность: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.19 – теория языка / М. В. Мироненко. – Волгоград, 2005.

100. Михельсон, М. И. Большой толково-фразеологический словарь русского языка / М. И. Михельсон. – М. : ETS Publishing House, 2004. URL http://dic.academic.ru/contents.nsf/michelson_new/ (Дата обращения 28.10.2017).

101. Мокиенко, В. М., Никитина, Т. Г. Большой словарь русских поговорок / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2007.

102. Мурзинова, И. А. Лингвокультурный типаж «британская королева»: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 – теория языка / И. А. Мурзинова. – Волгоград, 2009.

103. Негрышев, А. А. Языковая игра в СМИ: текстообразующие механизмы и дискурсивные функции (на материале газетных новостей) / А. А. Негрышев // INTER-CULTUR@L-NET: Международный электронный научно-практический журнал. Выпуск 5. – Владимир, 2006. URL: <http://www.myluni.ru/journal/clauses/98/> (Дата обращения: 20. 01. 2018).
104. Николина, Н. А. К вопросу о речевых средствах иронической экспрессии и ее функциях в художественной речи / Н. А. Николина // Русский язык в школе. – М., 1979. № 5. С. 79–85.
105. Николина, Н. А., Агеева, Е. А. Языковая игра в структуре современного прозаического текста / Н. А. Николина, Е. А. Агеева // Русский язык сегодня. Вып. 1. М., 2000.
106. Новиков, Л. А. Избранные труды. Проблемы языкового значения: Эстетические аспекты языка. Miscellanea. Т. I – II / Л. А. Новиков. – М. : Издательство РУДН, 2001.
107. Норман, Б. Ю. Игра на гранях языка / Б. Ю. Норман. – М. : Флинта, 2006.
108. Ожегов, С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : А Темп, 2008.
109. Орлов, М. Ю. Текстобразующая ирония в русской и англоязычной прозе: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.19 – теория языка / М. Ю. Орлов. – Саратов, 2005.
110. Падучева, Е. В. Прагматические аспекты связности диалога / Е. В. Падучева // Известия АН СССР, Сер. Лит. и яз. Т. 41. № 4. – М., 1982.
111. Перфильева, Н. П. Языковая игра с операционной и прагматической позиции / Н. П. Перфильева // Язык. Система. Личность. Языковая игра как вид лингвокреативной деятельности. Формирование языковой личности в онтогенезе: материалы докладов и сообщений Всероссийской научной конференции 25–26 апреля 2002. – Екатеринбург, 2002.

112. Петрова, О. Г. Ирония как способ создания образов персонажей в идиостилях Ч. Диккенса и У.М. Теккерея / О. Г. Петрова // Вестник Челябинского государственного университета: Филология. Искусствоведение. Вып. 36. № 34 (172). – Челябинск, 2009. С. 73–77.
113. Петрова, О. Г. Типы иронии в художественном тексте: концептуальная и контекстуальная ирония / О. Г. Петрова // Известия Саратовского университета: Сер. Филология. Журналистика, вып. 3. – Саратов, 2011. Т. 11. с. 25 – 30.
114. Пивоев, В. М. Ирония как феномен культуры / В. М. Пивоев. – Петрозаводск, 2002.
115. Походня, С. И. Языковые средства и виды реализации иронии / С. И. Походня. – Киев, 1989.
116. Пропп, В. Я. Исторические корни Волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2002.
117. Пузырев, А. В. Общество, язык, текст и языковая личность в аспекте субстратного подхода к языку / А. В. Пузырев // Общество, язык, личность. – М., 1996. Вып. 1. С. 20 – 23.
118. Пчелинцева, М. А. Ирония как форма языковой оценки в творчестве русских писателей-эмигрантов / М. А. Пчелинцева // Современные проблемы науки и образования. № 6. – М., 2010. С. 106 – 110. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=4564> (Дата обращения: 20.01.2018).
119. Пчелинцева, М. А. Метаязыковая рефлексия над языком революции в творчестве русских писателей-эмигрантов 1-й волны / М. А. Пчелинцева // Прогрессивные технологии в обучении и производстве: материалы IV Всероссийской конференции, г. Камышин, 18-20 октября 2006 г.: В 4 т. Т. 4. – Волгоград, 2006. С. 67 – 72.
120. Рахимкулова, Г. Ф. Языковая игра в прозе Владимира Набокова (к проблеме игрового стиля): автореф. дис. ... д-ра филол. Наук / Г. Ф. Рахимкулова. – Ростов/н/Д, 2004.

121. Реформатский, А. А. Вопросы культуры речи / А. А. Реформатский. – М., 1966. Вып. 7. С. 121.
122. Розенталь, Д.Э. Справочник по русскому языку. Словарь лингвистических терминов / Д. Э. Розенталь. – М. : Оникс, 2003.
123. Розенталь, Д. Э., Краснянский, В. В. Фразеологический словарь русского языка / под ред. Д. Э. Розенталя. – М., 2008.
124. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М. : Аграф, 1997.
125. Рядчикова, Е. Н. Синтактика и семантика конструкций с синтаксической аппликацией / Е. Н. Рядчикова. – Краснодар, 1996.
126. Самин, Д. Венера Милосская / Д. Самин // 100 великих памятников: Энциклопедия. – М. : Вече, 2002.
127. Самыгина, Л. В. Ирония: метатекстовый потенциал в рассказах С.Д. Довлатова / Л. В. Самыгина. – М. : Русайнс, 2017.
128. Санников, В. З. Русский синтаксис в семантико-прагматическом пространстве / В. З. Санников. – М. : Языки славянских культур, 2008.
129. Санников, В. З. Русский язык в зеркале языковой игры / В. З. Санников. – М., 1999.
130. Санников, В.З. Русский язык в зеркале языковой игры / В.З. Санников. – М. : Языки славянской культуры, 2002.
131. Сенкевич, Г. Камо грядеши / Г. Сенкевич. – Л., 1990.
132. Сергиенко, А. В. О природе иронии как проявлении импликации (на материале прозы Гейне) / А. В. Сергиенко // Семантические процессы на разных уровнях языковой системы. – Саратов, 1994. С. 154–162.
133. Серов, В. В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / под ред. В. В. Серова. – М. : Локид пресс, 2003. URL http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/1205/ (Дата обращения: 11.10.2017).

134. Сквородников, А. П. Языковая игра / А. П. Сквородников // Культура русской речи: энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сквородникова и др. – М., 2003.
135. Скребнев, Ю. М. Ирония / Ю. М. Скребнев // Русский язык: Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Караулов. – М. : Дрофа, 2003.
136. Стариченок, В. Д. Большой лингвистический словарь / под ред. В. Д. Стариченок. – Ростов н/Д., 2008.
137. Старцева, Т. В. Когнитивное моделирование лингвокультурного типажа EMIGRANT: автореф. дис ... канд. филол. наук: 10.02.19 – теория языка / Т. В. Старцева. – Кемерово, 2012.
138. Танеев, Б. Т. Парадокс: парадоксальные высказывания: монография / Б. Т. Танеев. – Уфа, 2001.
139. Телия, В. Н. Большой фразеологический словарь русского языка / отв. ред. В. Н. Телия. – М. : АСТ-пресс книга, 2009.
140. Тришин, В. Н. Словарь синонимов / В. Н. Тришин. – М., 2013.
URL http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/376817/smeh (Дата обращения: 30.08.2017).
141. Ухтомский, А. А. Доминанта / А. А. Ухтомский. – СПб., 2002.
142. Ушаков, Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. – М. : Альта Принт, 2008.
143. Фархат, Ф. А. Водянка головы / Ф. А. Фархат // ГидМед: Ваш гид в мире медицины. – М., 2018. URL: <http://gidmed.com/bolezni-nevrologii/infekcionnye-zabolevaniya/gidrotsefaliya-vodyanka-golovnogo-mozga.html> (Дата обращения: 21.01.2018)
144. Федоров, А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка/ под ред. А. И. Федорова. – М. : Астрель – АСТ, 2008. URL <http://phraseology.academic.ru/6316> (Дата обращения: 1.09.2015).
145. Федоров, А. В. Основы общей теории перевода / А. В. Федоров. – М., 1968.

146. Ферс, Дж. Р. Техника семантики / Дж. Р. Ферс // Новое в лингвистике. – М., 1962. Вып. 2. С. 72–97.
147. Формановская, Н. И. Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика / Н. И. Формановская. – М., 2007.
148. Хейзенга, Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хейзенга. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2011.
149. Хайрутдинов, Г. А. Морфологические средства создания комизма / Г. А. Хайрутдинов // Русская и сопоставительная филология. Системно-функциональный аспект. – Казань, 2003. С. 135–137.
150. Хоанг, Фэ. Семантика высказывания / Фэ Хоанг // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. Лингвистическая прагматика. – М., 1985. С. 399–405.
151. Ходакова, Е. П. Каламбур / Е. П. Ходакова // Русский язык: Энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Караулов. – М. : Дрофа, 1997.
152. Цыбульник, Ю. С. Крылатые латинские выражения / Ю.С. Цыбульник. – М. : Эксмо, 2007.
153. Чеботарёв, И. Г. Лингвокультурный типаж «юродивый»: социокультурная справка / И. Г. Чеботарев // Альманах современной науки и образования. – Волгоград, 2015. №1(91). С. 112-115.
154. Чеботникова, Т. А. Речевая роль-маска и ее исполнители / Т. А. Чеботникова // Понимание в коммуникации. Человек в информационном пространстве: Материалы научно-практической конференции. – Ярославль, 2012.
URL: http://yspu.org/conferences/the_person_in_information_field_2012/9/Chebotnikova.pdf (Дата обращения: 02.12.2017).
155. Чекаева, В. В. Лингвокультурный типаж «американский бизнесмен»: ценностные характеристики / В. В. Чекаева // Молодёжь и наука: Сборник материалов VIII Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных, посвященной 155-летию со дня рождения К. Э. Циолковского. – Красноярск, 2012. URL: <http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2012/section28.html> (Дата обращения: 12.12.2017).

156. Черникова, Н. В. Энантиосемия в современном русском языке / Н. В. Черникова // Русский язык в школе. – М., 2008. Вып. № 9. С. 73–77.
157. Чехов, А. П. Избранные сочинения в 2-х томах. Т.2 / А. П. Чехов. – М., 1979.
158. Шадунц, Е. К. Семантическая аппликация устойчивых сочетаний в речевой реализации: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 – теория языка / Е. К. Шадунц. – Краснодар, 1997.
159. Шадунц, Е. К. Семантическая аппликация устойчивых сочетаний в речевой реализации: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 – теория языка / Е. К. Шадунц. – Краснодар, 1997. URL: <https://vivaldi.nlr.ru/bd000126519/view#page=7> (Дата обращения: 25.09.2017).
160. Шанский, Н. М., Быстрова Е. А., Окунева А. П. Учебный фразеологический словарь / под ред. М.Н. Шанского. – М., 1997. URL: <http://phraseologiya.academic.ru/660/> (Дата обращения: 09.09.2017).
161. Шанский, Н. М. Фразеология современного русского языка / Н. М. Шанский. – М., 1985.
162. Шмелев, Д. Н. Современный русский язык. Лексика / Д. Н. Шмелев. – М., 1977.
163. Шпильман, М. В. Коммуникативная стратегия «речевая маска»: (на материале произведений А. и Б. Стругацких): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 – русский язык / М. В. Шпильман. – Новосибирск, 2006.
164. Щеглова, И. В. Лингвокультурный типаж «российский чиновник» (на материале русского языка): автореф. дис ... канд. филол. наук: 10.02.19 – теория языка / И. В. Щеглова. – Волгоград, 2010.
165. Щерба, Л. В. Языковая система и речевая деятельность / Л. В. Щерба. – Л., 1974.
166. Щербина, А. А. Сущность и искусство словесной остроты / А. А. Щербина. – Киев, 1958.
167. А-PESNI. Портал музыки и новостей. – М., 2017. URL: <http://a-pesni.org/grvojna/tchast/jabloko.php> (Дата обращения: 25.08.2017).

168. Gießmann, U. Ironie in sprachwissenschaftlicher Sicht / U. Gießmann // Sprachwissenschaft 2. – Berlin, 1977. S. 411– 421.
169. Glicksberg, Ch. The ironic vision in modern literature / Ch. Glicksberg. – The Hague : Nijhoff, 1969. P. 206.
170. Eastman, M. The Sense of Humor / M. Eastman. – New York, 1922.

ИСТОЧНИКИ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

171. Аверченко, А. Т. Веселые устрицы / А. Т. Аверченко. – М. : АСТ: Астрель, 2010.
172. Аверченко, А. Т. Нянька / А. Т. Аверченко. – М. : Вече, 2013.
173. Аверченко, А. Т. Московское гостеприимство / А. Т. Аверченко. – СПб. : Азбука, 2014.
174. Аверченко, А. Т. Чудеса в решете / А. Т. Аверченко. – М., 1999.
175. Аверченко, А. Т. Юмористические рассказы / А. Т. Аверченко. – М. : Олма медиа групп, 2012.
176. Аверченко А. Т. Полное собрание сочинений в 14 томах / А. Т. Аверченко. М. : Дмитрий Сечин, 2012 – 2017.