

КОНВЕРГЕНЦИЯ РЕЧЕВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИЕМОВ В МАЛОЙ ПРОЗЕ Т. ТОЛСТОЙ

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №14-54-00022.

Статья посвящена такому явлению, возникающему в сложноорганизованной речевой структуре прозаического художественного текста, как конвергенция речевых художественных приемов. Под конвергенцией понимается структурно-смысловое взаимодействие двух и более речевых художественных приемов, возникающее на языковой базе двух слов, связанных предикативной или подчинительной связью. В статье рассматривается конвергенция речевых художественных приемов метафорического и метонимического переноса и лексико-семантического синкретизма. Последний заключается в одновременной актуализации в художественном тексте нескольких лексических значений многозначного слова. Теоретические положения рассматриваются на примерах лингвопоэтического анализа отдельных фрагментов из рассказов Т. Толстой «На золотом крыльце сидели...», «Самая любимая», «Вышел месяц из тумана», «Милая Шура», «Любишь – не любишь», «Соня», «Факир», «Круг».

Ключевые слова: Татьяна Толстая; лингвопоэтика; когнитивная поэтика; художественная актуализация; необарокко; неосинкретизм; артема; метафора; метонимия.

Данное исследование находится в русле лингвопоэтики – активно развивающегося в настоящее время научного направления, одной из основных задач которого является изучение речевой структуры литературно-художественного произведения в эстетическом аспекте [1–6 и др.]. Таким образом, предметом лингвопоэтики является **речевая художественная форма** произведения (в терминологии Г.И. Климовской; в работах других исследователей в качестве синонимичных используются понятия «речевая фактура» [7. С. 385], «словесная ткань произведения» [8. С. 255], «изобразительно-словесная фактура повествования» [9. С. 248] и подобные).

Основной единицей речевой художественной формы является **артема** (от лат. *ars, artis* – *искусство*, термин Г.И. Климовской) – художественно актуализированное слово или сочетание слов. Суть художественной актуализации заключается в эстетически значимой формальной или семантической трансформации языковой единицы, которая осуществляется за счет нарушения одной из норм коммуникации или норм литературного языка [10]. Авторское действие, направленное на трансформацию языковой единицы, обозначим как **речевой художественный прием** (в качестве родового понятия выступает традиционный термин **художественный прием**, под которым может пониматься трансформация единиц любого уровня художественной формы произведения). В результате применения речевого художественного приема в слове помимо (а иногда вместо) основного лексического значения возникают **дополнительные художественные смыслы** (термин В.В. Виноградова), участвующие в формировании смыслового (концептуального) уровня текста.

Особый интерес для лингвопоэтологов представляют тексты, обладающие сложной речевой художественной формой. Не случайно чаще всего материалом лингвопоэтических исследований становятся так называемые неклассические тексты, т.е. тексты, в которых реализована «установка на самоценное, эстетически значимое слово» [11. С. 55]. Данная установка находит отражение в активном использовании различных речевых художественных приемов, вследствие чего происходит насыщение текста артемами, в

частности тропеического типа – метафорами и метонимиями. К текстам, отличающимся сложной речевой художественной формой, могут быть отнесены рассказы современного прозаика, ярчайшего представителя русского постмодернистского необарокко, Татьяны Толстой. Для речевой художественной формы рассказов Т. Толстой характерна предельно высокая концентрация артем, находящихся друг с другом в сложных, многомерных структурно-смысловых связях. Существование этих связей проявляется на всех уровнях поэтики. Так, по наблюдению исследователей и критиков, для речевой структуры текстов Т. Толстой характерно наличие «плотной сети аккумуляций, гипербол, риторических вопросов, олицетворений, синекдох, метонимий и т.д.» [12. С. 138, 139], «тончайшего сложного орнамента тропов» [13. С. 73]; на уровне мотивно-образной структуры данные связи проявляются в зарождении многочисленных мини-сюжетов [14. С. 70], словно вырастающих из «разветвленной сети подробностей», из «невидимой подземной грибницы» [15. С. 254].

Надо отметить, что при анализе текстов, обладающих сложной речевой художественной формой, нередко возникает проблема идентификации отдельных артем и речевых художественных приемов, а также проблема выделения отдельной артемы из речевой фактуры текста, т.е. определения границ артемы – слова или сочетания слов. Чаще всего это касается артем тропеического типа (тропов). Так, Т.Г. Фролова, справедливо замечая, что в рассказах Т. Толстой «эстетическая функция тропов в полном объеме обнаруживается лишь в перспективе всего произведения», приходит к выводу, что «попытки “разобрать” метафорическое полотно на “кусочки” отдельных тропов» неуместны и что «осложненные тропы не дают возможности уверенно “локализовать” единичные случаи употребления средств художественной изобразительности» [13. С. 74].

В связи с этим замечанием необходимо подчеркнуть, что именно лингвопоэтика как специальная дисциплина призвана решать такие научные задачи, как тщательное исследование номенклатуры тропов, уточнение и выявление их разновидностей, определение функций тропеических единиц в конкретных ли-

тературно-художественных произведениях [16. С. 10]. При решении этих задач высокие результаты дает применение особой методологии лингвопоэтического анализа отдельных единиц речевой художественной формы, которая описана в работах Г.И. Климовской [4. С. 129–149]. В основе предлагаемой методологии лежит «стилистический эксперимент Л.В. Щербы–А.М. Пешковского–Л.С. Выготского», процедурное ядро которого состоит из двух отдельных методических этапов: 1) сопоставления семантических объемов артемы и ее стилистически нейтрального эквивалента – отдельного слова, не имеющего в толковых словарях стилистических помет, или свободного (нефразеологизированного) словосочетания; 2) лингвопоэтической интерпретации различия семантических объемов этих единиц с учетом локального контекста фразы и глобального контекста всего текста произведения.

При этом необходимым условием методологически строгого лингвопоэтического исследования является осознание отдельности речевой художественной формы произведения как от литературно-образной формы (предмета литературоведческой поэтики), так и от собственно языковой формы, доступной только лингвистическому анализу. Это позволяет, во-первых, увидеть слово не в лингвистическом (как глагол, наречие, подлежащее, сказуемое и т.д.), а в лингвопоэтическом аспекте (как художественно актуализированную (артистизированную) единицу речевой художественной формы); во-вторых, отграничить единицу речевой художественной формы – артему – от единицы литературно-образной художественной формы – литературно-художественного образа (в том числе и от метафорического микрообраза, который, как и артема, может базироваться на слове или словосочетании, но обладает более сложной природой, нежели простое отклонение от норм языка). Как будет показано ниже, последнее зачастую имеет решающее значение при определении типа артемы.

Для анализа текстов с высокой концентрацией артем возникает необходимость обратиться к понятию **конвергенции**. Применительно к художественному тексту впервые явление конвергенции было описано в середине XX в. М. Риффатером в статье «Критерии стилистического анализа» (в современных исследованиях употребляются термины **стилистическая конвергенция** и **конвергенция стилистических приемов**). Суть конвергенции заключается в повышенной концентрации художественно актуализированных единиц речевой художественной формы в рамках небольшого фрагмента текста – «скопление стилистических приемов» [17. С. 89]. В работах И.В. Арнольд явление конвергенции уточняется и начинает пониматься как «схождение в одном месте пучка стилистических приемов, участвующих в единой стилистической функции» [18. С. 100]. Так, о наличии стилистической конвергенции можно говорить в том случае, когда в пределах одной фразы или свехрфразового единства (сложного синтаксического целого) присутствуют измененный порядок слов, художественно значимые повторы лексем, создающие ритм, окказиональное слово и яркая авторская метафора. Вопрос о

конвергенции стилистических приемов как таковой и о разграничении разных ее типов ставится в лингвостилистических исследованиях последних лет (обзор точек зрения на данное явление представлен в статье С.В. Лопаткиной [19]).

Однако при таком понимании конвергенции речевая структура художественных текстов, максимально насыщенных артемами, предстанет как сплошная стилистическая конвергенция. В связи с этим в процессе анализа текстов с осложненной речевой художественной формой с целью выявить протекающие в них процессы структурно-смысловых взаимодействий между отдельными единицами речевой художественной формы возникает потребность сузить и конкретизировать объем понятия конвергенция.

При этом исследование конвергенции как стилистического приема в широком смысле (с описанием всех фиксируемых в небольшом фрагменте текста конвергентных явлений) представляется вполне оправданным при анализе текстов и с простой, и с очень сложной речевой художественной формой. Опыт такого описания стилистической конвергенции на материале прозы Б. Пастернака представлен в исследовании И.А. Соловейчик-Зильберштейн [20]. Как показывают приводимые исследователем примеры, такой подход, по сути, становится описанием речевой структуры литературно-художественных образов (пизанской ночи и цветочного погреба), с указанием всех речевых художественных приемов, участвующих в моделировании данных образов. Это несколько иная исследовательская задача, решаемая на более крупных фрагментах текста, нежели отдельное словосочетание. В нашем исследовании в центре внимания находится отдельно взятое сочетание слов, оба элемента которого художественно актуализируются при помощи разных речевых художественных приемов, т.е. представляют собой две артемы, оказавшиеся в пределах одной фразы и вступающие в структурно-смысловое взаимодействие друг с другом, в результате которого образуется артема нового уровня – конвергентная артема.

Таким образом, в данной статье рассматриваются варианты реализации в текстах рассказов Т. Толстой конвергентных моделей артем, созданных на языковой базе двух слов. В качестве оснований для классификационного деления артем данного типа были выбраны следующие параметры:

1. По грамматической основе языковой базы артемы: слова, связанные предикативной связью / слова, связанные подчинительной связью.
2. По радиусу своего действия и испытываемого структурно-смыслового влияния: влияние локального контекста (фразы) / влияние глобального контекста (всего текста рассказа).
3. По характеру задействованных в артемах речевых художественных приемов в статье сопоставляются две модели конвергенции, исходными элементами которых выступают: метонимия + метафора / метонимия + полисемант. Несмотря на то что последний параметр выделения конвергентных артем представляется самым логичным, в ходе классификации конкретного художественного материала sobлюдности его

оказывается сложнее всего, так как в процессе конвергенции речевых художественных приемов исходная модель, образующая артему, подвергается формально-семантическим трансформациям, что будет показано ниже.

Для идентификации типа артемы и подбора к ней стилистически нейтрального эквивалента в качестве основного лексикографического источника в работе использовался Малый академический словарь (МАС) [21], в случае привелечения данных других словарей, даются отдельные ссылки [22–24]. Все цитаты из прозы Т. Толстой приводятся по книге [25].

Для начала рассмотрим наиболее простой из примеров конвергентно выстроенной артемы, созданной посредством взаимодействия речевых художественных приемов метафорического и метонимического переноса на базе словосочетания, взятый из рассказа «На золотом крыльце сидели...» (1983):

«У дома (а что там внутри?), распахнув все створки пронизанной июлем веранды, Вероника Викентьевна – белая огромная красавица – взвешивала клубнику...» [25. С. 235, 236].

Первый элемент конвергентной артемы *пронизанная июлем* образован посредством речевого художественного приема метафорического переноса (*пронизать* – ‘продеть сквозь отверстие’ → ‘пробиваясь, проникая сквозь что-л., заполнить собой (о свете)’), а второй – метонимического переноса (в данном контексте *июлем* – значит воздухом, светом, запахами, теплом, которые бывают в июле; более нейтральным вариантом было бы, например, «июльским светом», «июльским воздухом» и т.п.). Подбор нейтральных вариантов к конвергентной артеме позволяет предположить последовательность деривационных шагов в ее создании: речевой художественный прием метафорического переноса, результатом которого становится метафорическое словосочетание (*пронизанная светом*) → речевой художественный прием метонимического переноса, в результате которого возникает яркий индивидуально-авторский троп (*пронизанная июлем*).

*«Сквозь тот **черный декабрь** письма не проходили или же шли месяцами»* [25. С. 341].

В данном фрагменте из рассказа «Соня» (1984) речь идет о зиме в блокадном Ленинграде. Лексема **черный** – метафорическое обозначение времени (перен. ‘*мрачный, безрадостный, тяжелый* // *Связанный с трудностями, невзгодами (о времени)*’), а через него (метонимически) – описываемой в тексте ситуации, временные рамки которой раздвигаются (*письма... или месяцами*). Через обозначение времени (*декабрь*) в тексте метонимически обозначается пространство – улицы города Ленинграда, по которым сложно было пронести почту. К сказанному можно добавить, что введенное в данный контекст поновленное метафорическое выражение (*«письма не проходили... или месяцами»*, ср.: стертая метафора «пришло письмо») способствует моделированию хронотопического художественного образа *черного декабря* как некоего континуума, длящегося в пространстве и во времени, сквозь который не проходят письма (подобно тому, как сквозь нечто черное и плотное не проходит свет).

Конвергентная артема, созданная на базе двух элементов, один из которых подвергается метафорическому, а второй – метонимическому переносу, может реализоваться на языковой основе синтаксической коррелятивной связи подлежащего и сказуемого. При этом в лексеме-сказуемом осуществляется метафорический, а в лексеме-подлежащем – метонимический перенос. Такое распределение закономерно и объясняется особенностями данных тропов: «Метонимия тяготеет к позиции субъекта и других референтных членов предложения. Она не может быть употреблена в предикате. Метафора, напротив, в своей первичной функции прочно связана с позицией предиката. Такое распределение вытекает из природы каждого тропа. Метонимия обращает внимание на индивидуализирующую черту, позволяя адресату речи идентифицировать объект, выделить его из области наблюдаемого, отличить от других соприсутствующих с ним предметов, метафора же дает сущностную характеристику объекта» [26. С. 31].

Демонстрирующий данное положение пример взят из рассказа «Милая Шура» (1985):

*«Наконец она закрутилась в потоке огнедышащих машин у Никитских ворот, заматалась, теряя направление, вцепилась в мою руку и выплыла на спасительный берег, на всю жизнь потеряв уважение дипломатического негра, залегшего за зеленым стеклом низкого блестящего автомобиля, и его хороших кудрявых детишек. **Негр взревел**, пахнул синим дымком и умчался в сторону консерватории, а Александра Эрнестовна, дрожащая, перепуганная, выпущенная, повисла на мне и потащила меня в свое коммунальное убежище – безделушки, овальные рамки, сухие цветы, – оставляя за собой шлейф валидола»* [25. С. 24].

В конвергентной артеме *негр взревел* метонимический перенос осуществляется в слове **негр**, которым в тексте рассказа обозначен автомобиль негра. Данная метонимия усиливает образность общеязыковой, стертой метафоры *взречь* – ‘внезапно издать рев, заречь (о животных) // перен. издать, произвести сильный шум, треск и т.п. (об автомобиле, мотоцикле, самолете и т.п.)’. Таким образом, языковая метафора, взаимодействуя с метонимией, актуализирует свой стертый образный потенциал. Усиливает яркость художественного образа наблюдаемое в рамках данной фразы контрастное столкновение звероподобия (*негр взревел*) с намеком на высокую культуру и даже утонченность хозяина автомобиля – дипломата, едущего «в сторону консерватории».

В текстах рассказов Т. Толстой конвергенция речевых художественных приемов метафорического и метонимического переноса чаще всего дополнительно осложняется как конвергенцией, так и контаминацией (наложением в пределах одной лексемы [19]) других речевых художественных приемов, в результате чего возникают еще более сложные структурные комплексы. Например, во фрагменте из рассказа «Вышел месяц из тумана» (1987): *«Вечерами за чужими дверьми свистят, пыхают синим светом футболы, громко спорят чужие мужья...»* [25. С. 287].

В данной фразе за счет введения двух предикативных единиц в лексеме **футболы** происходит одновременно два метонимических переноса:

1) (**свистят**) **футболы** – свистят судьи и / или болельщики, на стадионе смотрящие футбольную игру, транслируемую по телевидению. В данном случае перенос осуществляется благодаря двум деривационным шагам: болельщики / судьи – часть события – футбольного матча → футбольный матч (синекдоха) → телевизионная передача, в рамках которой транслируется футбольный матч (метонимия). При этом свист болельщиков становится звуковым фоном, т.е. частью транслируемой телевизионной передачи.

2) (**пыхают**) **футболы** – телевизоры, транслирующие футбольную игру (метонимия); а если быть точнее, то экраны телевизоров (синекдоха).

В слове **пыхать** происходит метафорический перенос 'гореть вспышками, полыхать'¹, образованный по следующей модели: пыхают ← горят ← светятся экраны телевизоров. Артема *пыхают* отражает характер действия.

Конвергенция и контаминация наблюдается и в рассказе «Любишь – не любишь» (1984).

«Полдень облил золотом паркет» [25. С. 304].

Трансформация данной фразы путем подбора нейтральных эквивалентов к каждому элементу дает следующее стилистически нейтральное высказывание: *полуденное солнце осветило паркет золотым светом*.

В данной фразе вычленяются следующие структурные элементы:

1) **полдень** – 'полуденное солнце' (метонимия);

2) **облить** – 'обильно выступив, полившись, сделать мокрым, залить (о поте, слезах, росе и т.п.) → перен. 'осветить, озарить' (метафора);

3) **золотом** ← 'золотым светом' ← 'светом, по цвету напоминающим золото' (два деривационных шага: метафорический и метонимический перенос). (Ср.: в рассказе «Самая любимая»: «*дрожат за стеклами заиндевелые деревья, облитые вечерним зимним золотом*» [25. С. 367], т.е. *деревья, освещенные светом заходящего солнца, золотым светом*; реконструировать субъект действия позволяет последующая фраза, в которой говорится о пыли, танцующей «в последнем солнечном луче» [25. С. 367].)

Как показывает проведенный анализ, элементы конвергентной артемы – метафора и метонимия – не могут быть осознаны как две отдельные артемы, несмотря на то, что их языковой базой выступают два отдельных слова, так как происходящее в них структурное взаимодействие и порождаемые в результате конвергенции речевых художественных приемов дополнительные художественные смыслы не являются локальными для каждой из участвующих в конвергенции единиц. Следовательно, за счет конвергенции речевых художественных приемов метафорического и метонимического переноса (на базе словосочетания или слов, связанных предикативной связью) образуется артема нового уровня, обладающая более сложной внутренней структурой, – **конвергентная артема**.

Конвергентные артемы «метафора + метонимия» – не слишком частое, но регулярное явление в малой

прозе Т. Толстой. Поэлементный анализ исследования их структуры, позволяющий вскрыть последовательность протекающих при их возникновении семантических трансформаций – деривационных шагов (сознательных или бессознательных), показывает, что Т. Толстая активно использует как речевой художественный прием метафорического переноса (*пыхают футболы*), так и речевой художественный прием художественной активизации внутренней формы стертой метафоры (*негр взревел*). При этом семантическое напряжение внутри стертой метафоры, возникающее в результате конвергенции речевых художественных приемов, «расшатывает» застывшее метафорическое значение, извлекая из стертой метафоры максимум возможного художественного эффекта.

Еще более сложные семантические процессы протекают в конвергентной артеме, если в одном из ее элементов задействован речевой художественный прием лексико-семантического синкретизма, под которым понимается одновременная актуализация в тексте нескольких лексических значений многозначного слова, в результате чего образуются артемы особой структуры – **артемы-полисеманты**. Приведем пример из рассказа «Самая любимая» (1986):

«По ночам Ленинград продувает весна. Ветер речной, ветер садовый, ветер каменный сталкиваются, взвихриваются и, соединившись в могучем напоре, несутся в пустых желобах улиц, разбивают в ночном звоне стекла чердаков, вздымают бессильные сырые рукава белья, сохнувшего между стропил; ветры бросаются грудью о землю, взвиваются вновь и уносятся, мча запахи гранита и пробуждающихся листьев, в ночное море, чтобы где-то на далеком корабле, среди волн, под бегучей морской звездой бессонный путешественник, пересекающий ночь, поднял голову, вдохнул налетевший воздух и подумал: земля». [25. С. 347].

В приведенном фрагменте артема **весна** – метонимическое обозначение весеннего ветра – взаимодействует с артемой **продувает**, в которой наблюдается речевой художественный прием лексико-семантического синкретизма (продувать: 1) лит. 'дуя, прочищать'; 2) разг. 'проходить насквозь через что-л., обдувать что-л. со всех сторон (о потоке воздуха)'). Второе значение лексемы **продувает** актуализируется в первой части второго предложения (ср.: *Ленинград продувают ветры*). Лексическое значение 'дуя, прочищает' актуализируется во второй части второго предложения, моделируя художественный образ выдуваемых из города запахов, благодаря чему возникает метафорический антропоморфный художественный образ весны, продувающей город, словно музыкальный инструмент, из которого она извлекает не звуки, а запахи.

Таким образом, за счет конвергенции речевых художественных приемов и под давлением образной художественной формы слово **весна** (в узком контексте осознаваемое как метонимическое обозначение весеннего ветра) олицетворяется и может быть осознано как метафорический микрообраз.

Аналогичное возникновение метафорического плана за счет взаимодействия речевых художествен-

ных приемов метонимии и лексико-семантического синкретизма в пределах одной лексемы наблюдается во фрагменте из рассказа «Вышел месяц из тумана» (1987):

«...Конкордия Бенедиктовна... переворачивала чашки и стучала ногтем по фарфоровому донцу с бледно-голубыми **породистыми клеймами**, – старина, глубокая старина!» [25. С. 287].

В контексте фразы слово **клеймо** употреблено в прямом значении (*‘печать, знак на изделии, товаре, указывающие сорт изделия, название предприятия, где производится товар, и т.п.’*)², но, входя в словосочетание – **породистое клеймо**, – оно актуализирует второй оттенок своего значения: *‘выжженный на коже животного знак; тавро’*. Словосочетание **породистое клеймо** возникает благодаря метонимическому переносу (*породистые клейма ← клейма на породистых животных*). При этом основная семантическая нагрузка ложится на метонимический эпитет **породистые**, который по отношению к фарфоровым чашкам (с которыми *клейма* связаны прописанной в тексте метонимической связью: *чашки – донца – клейма*) становится **метафорическим** обозначением «знака качества», ценности (чашки с клеймами известной старинной фабрики очень высоко ценятся, как породистые лошади, выведенные на знаменитом заводе).

Таким образом, в малой прозе Т. Толстой посредством конвергенции речевых художественных приемов метонимического переноса и лексико-семантического синкретизма могут моделироваться метафорические литературно-художественные микрообразы, образующие метафорический план текста, в силу чего они могут осознаваться и классифицироваться исследователями как метафоры (при отсутствии методологического разграничения между литературно-художественным микрообразом и артемой, его имеющей).

Проведенный анализ показывает, что действие речевого художественного приема лексико-семантического синкретизма способно «затемнять» структуру артемы и осложнять процесс интерпретации, «запускающая» внутри конвергентной артемы дополнительные процессы смыслопорождения.

Выше были рассмотрены примеры конвергенции речевых художественных приемов «локального действия», т.е. протекающие в артемах, не участвующих в формировании крупных художественных образов (пространства, времени, центральных персонажей и др.). В тех случаях, когда в процесс конвергенции оказываются втянуты концептуально значимые артемы, их анализ значительно осложняется, так как помимо локального контекста фразы они находятся под мощным влиянием глобального контекста всего текста рассказа (который, в свою очередь, и формируют). При этом анализ таких артем представляется наиболее интересным и значимым, так как он дает возможность проследить не только семантические процессы, протекающие в структурах конвергентных артем, но и эксплицировать разветвленные структурные связи артем в текстах Т. Толстой (те самые «орнаменты», «сети» и «грибницы», существование которых фиксируют многие исследователи).

Рассмотрим два примера конвергентной артемы, испытывающей влияние глобального контекста: на основе синтаксической связи подлежащего и сказуемого и на основе словосочетания.

В качестве первого примера выбран фрагмент из рассказа «Факир» (1986) – фрагмент описания вечера в гостях у Филина – необычного знакомого обычных людей, Гали и Юры, живущих на окраине города и приглашенных на ужин в шикарную квартиру, расположенную в многоэтажном доме в самом центре столицы.

«Темный чай курился в чашках, вился сладкий сигаретный дымок, пахло розами, а за окном тихо **визжало** под колесами **Садовое кольцо**, валил веселый народ, город сиял вязанками золотых фонарей, радужными морозными кольцами, разноцветным скрипучим снегом, а столичное небо сеяло новый прелестный снежок, свежий, только что изготовленный» [25. С. 43].

В данном фрагменте языковой основой конвергенции становится синтаксическая связь подлежащего и сказуемого (*визжало Садовое кольцо*). Как и в рассмотренной выше артеме *негр взревел*, в данном предложении предикат подвергается речевому художественному приему метафорического переноса, а субъект – речевому художественному приему метонимического переноса: конструкция разворачивается в стилистически нейтральное высказывание: «за окном под колесами тихо издавал резкие пронзительные звуки (метафора) снег, лежащий на проезжей части улицы Садового кольца (метонимия)».

Кроме описанной конвергенции, в приведенной сложной артеме имеет место смена субъектно-объектной соотнесенности: в языке закреплено представление о том, что субъектом действия в изображенной ситуации являются колеса машин, под которыми раздается визг в момент резкого начала или конца движения (*визжать – ‘производить резкие, пронзительные звуки при трении (о металлических, деревянных и т.п. предметах)’*; ср.: *визг тормозов, шин, колес*). В тексте рассказа производителем визга выступает улица Садовое кольцо. Возможно, основой субъектно-объектного «переворота» – метатезы – послужило распространенное в узусе выражение «*под ногами скрипит снег*» (ср.: далее упоминается *скрипучий снег*).

В результате субъектно-объектной метатезы в тексте моделируется метафорический литературно-художественный образ *Садового кольца* как движущейся части механизма города. Данный образ вбирает в себя улицу с тротуаром и проезжей частью, снег, лежащий на ней, и едущие по снегу автомобили. Если воспользоваться исследовательским приемом моделирования «кадра внутреннего зрения» (некоего визуального образа, складывающегося в воображении читателя в процессе чтения текста фраза за фразой [27. С. 151], «ментального образа», «memory image» [28. С. 237, 238], «словесной картинки» [29. С. 310]), можно представить предпраздничную городскую суету и медленно движущийся сплошной поток машин, металлические крыши которых с высоты (в начале фразы – с высоты башни Филина, а по мере ее разверты-

вания – с высоты еще более высоко расположенной точки) сливаются в непрерывно движущийся обод громадного колеса, а звук их движения напоминает не резкий визг, а тихое визжание непрерывно работающего далеко внизу механизма.

Важную роль в моделировании описанного выше метафорического художественного образа играют компоненты названия улицы *Садовое кольцо*. Данная составная артема является единицей, увеличившей свой семантический потенциал благодаря тому, что стертая языковая метафора *Садовое кольцо* в контексте художественного образа мира рассказа «Факир» как бы реанимирует заключенный в ней семантический механизм переноса значения. Второй элемент составной артемы по структуре представляет собой стертую метафору (*кольцо* – ‘предмет в форме обода’), в то время как первый элемент составной артемы актуализирует свою внутреннюю форму – *сад* – имеющую в культуре устойчивые ассоциации с раем (отовсюду отгороженным, окруженным пространством). Таким образом, в названии улицы семантика круга, кольца своеобразно удваивается под взаимным влиянием языковых структур и культурных кодов.

Актуализация изначальной семантики компонентов названия улицы *Садовое кольцо* работает на мифопоэтическую кольцевую пространственную модель, выявленную в тексте данного рассказа М.Н. Липовецким: башня Филина – Садовое кольцо – окружная дорога [30. С. 469], тем самым обеспечивая семантическую плотность текста и его внутреннюю смысловую связность (в том числе и через соотнесение с мифопоэтическим культурным кодом).

Таким образом, с точки зрения языковых семантических процессов, в артеме *Садовое кольцо* фиксируется действие речевого художественного приема метонимического переноса, но под взаимным влиянием речевой, литературно-образной и концептуальной структур в тексте рассказа «Факир» запускается механизм актуализации внутренней формы данной артемы, в результате чего происходит конвергенция метонимических и метафорических процессов, протекающих на разных уровнях текстовой структуры и взаимно усиливающих действие друг друга.

Процесс взаимодействия конвергентной артемы «метонимия + полисемант» с литературно-образной и концептуальными структурами текста рассмотрим на примере, взятом из рассказа Т. Толстой «Круг» (1987).

Сюжет этого рассказа построен на том, что центральный персонаж, шестидесятилетний Василий Михайлович, страдает от безрадостной жизни с нелюбимой женой и от мысли о неумолимо приближающемся конце своего существования, о том, что «*все предрешено и в сторону не свернуть*» [25. С. 139]. В попытках вырваться из замкнутого круга бытия («сойти с рельсов, повертеть дырочку в небосклоне, уйти в нарисованную дверь» [Там же. С. 140]) Василий Михайлович знакомится с необычной («как диковинная серебряная птица, изготовленная природой в единственном экземпляре» [Там же. С. 143]) женщиной в надежде, что «она и будет той, кто выведет его из тесного пена, именуемого мирозданием»

[Там же. С. 141]. Это знакомство не остается незамеченным для супруги Василия Михайловича:

«*Евгения Ивановна почуяла Изольдину тень, и рыла ямы, и натягивала колючую проволоку, и выковала цепь, чтобы Василий Михайлович не мог уйти*» [Там же. С. 143].

В данном фрагменте метафорически сообщается о том, что супруга Василия Михайловича почувствовала присутствие в их с мужем личной жизни некой «третьей лишней» женщины – Изольды.

Описание поведения Евгении Ивановны метафорически моделируется как ситуация охоты – войны – пленения. Этому способствует ряд однородных предикатов, выраженных метафорами (*почуяла, рыла, натягивала, выковала*). По мере смены глагольных метафор, ситуация трансформируется: *почуяла* (как охотничья собака) – *рыла* (как собака / как солдат, роющий окоп) – *натягивала колючую проволоку* (как солдат) – *выковала цепь* (не как кузнец, но как обобщенный образ человека или сообщества, намеревающегося пленить другое существо – человека или животное).

Лексема *почуяла* оказывается под действием речевого художественного приема лексико-семантического синкретизма: метафорический план разворачивается на основе прямого значения слова *чуять* («распознавать чутьем (о животных)»), осложняя переносное значение данной лексемы («интуитивно чувствовать, предчувствовать, предполагать»; фонетическое подобие слов *чуять* и *чувствовать* позволяют в данном случае усматривать речевой художественный прием паронимической аттракции). Причем по мере развертывания метафорической цепочки становится все сложнее подбирать стилистически нейтральные эквиваленты к употребляемым метафорам. Так, невозможно ответить на вопрос: какое конкретное действие в тексте имеется в виду под словосочетанием *выковала цепь*? Особенно с учетом дальнейшего контекста, в котором «*Василий Михайлович перегрыз цепь и убежал от Евгении Ивановны...*» [Там же. С. 143]. Здесь можно представить только что-то в высшей степени абстрактное.

(Надо сказать, что двумя страницами ранее в рассказе описывается предыдущая попытка Василия Михайловича через связь с другой женщиной вырваться «из системы координат». Во время предыдущей попытки «*Евгения Ивановна что-то чувствовала, искала следы, рылась в карманах, разворачивала бумажки...*» [Там же. С. 140]. Данный фрагмент, в котором все слова употреблены в прямом значении, а все действия конкретизированы, становится своеобразным менее напряженным прототипом ситуации, в последующем фрагменте представленной метафорически.)

Артема *тьень* в анализируемом фрагменте является метонимией, замещая лексему «присутствие» (ср.: в узуальном выражении «почуяла запах» запах является признаком присутствия зверя).

Однако из предыдущего контекста читателю известно, что Изольда – робкая девушка с голубым от холода лицом, с прозрачными виноградными глазами, «*продрогшая до сердцевины, до ледяного хруста тонких косточек*» [25. С. 142], которую Василий Михайлович впервые встретил на рынке, среди приземи-

стых, плотных женщин, **тени** которых, «плотные от мороза, бродят толпой вдоль голубого штaketника» [Там же. С. 142]. Таким образом, в тексте при помощи художественного приема антитезы (еле ощутимой Изольды и плотных теней рыночных женщин) метафорически моделируется образ Изольды – тонкой от мороза *тени – среди других – плотных от мороза теней*. С учетом данного контекста **Изольдина тень** должна прочитываться как **метафорическое** обозначение самой Изольды, которая своим обликом и поведением похожа на *голубую, прозрачную, тонкую, хрупкую тень* как на *‘слабый след или слабое подобие чего-л., намек на что-л.’*.

В финале рассказа, когда Василий Михайлович случайно видит давно им покинутую Изольду на рынке у пивного ларка («*Впрочем, это не могла быть Изольда: ведь ее давно уже не было*» [Там же. С. 149]), «*страшную, с треснувшим пьяным черепом, с красной морищиной мордой*» [Там же. С. 148], в артеме **тень** реализуется значение *‘дух умершего или отсутствующего человека, являющийся, по суеверным представлениям, кому-л.; призрак, привидение’*. При этом лексема **тень** в данном локальном контексте не употребляется, но благодаря предыдущему ее употреблению и «давлению» глобального контекста рассказа она оказывается включенной в речевую структуру художественного образа Изольды, тем самым художественно мотивируя преобразование героини.

Следовательно, артема **тень** в тексте рассказа Т. Толстой «Круг» имеет сложную формально-семантическую структуру: в узком контексте (фразы) она является метонимией, а в широком контексте (всего рассказа), включаясь в связи с другими артемами как элементами речевой структуры литературно-художественных образов, реализует несколько значений и, следовательно, выступает как полисемант. Кроме того, она выступает основой метафорического образа героини.

Таким образом, в текстах рассказов Т. Толстой моделируются артемы с усложненной внутренней формально-семантической структурой. Помимо языковых механизмов метафорического и метонимического переноса, с целью увеличения семантической

емкости единицы речевой художественной формы, Т. Толстая активно использует такие ресурсы языка, как языковая полисемия и омонимия. При этом за счет конвергентного сближения артем происходит их структурное и семантическое взаимодействие:

1) единицы, в обычной ситуации призванные выполнять роль фоновых элементов речевой художественной формы (так как они по природе являются стертыми общеязыковыми метафорами и метонимиями), становятся способными порождать дополнительные художественные смыслы и обретают статус артем;

2) многие артемы оказываются под влиянием не только «локального» контекста фразы, но и «глобального» контекста всего текста рассказа, в силу чего между разными структурными уровнями текста – речевым, литературно-образным и концептуальным – устанавливается теснейшее взаимодействие и взаимовлияние, в процессе которого артемы не только «отдают», «вливают» дополнительные художественные смыслы в семантику единиц высших уровней (литературно-художественных образов и художественных концептов), не только порождают новые смыслы, включаясь в речевые структуры литературно-художественных образов, но и оказываются способны в процессе активного внутри- и межуровневого взаимодействия вырабатывать внутри себя дополнительные формально-семантические механизмы: актуализация стертого лексического значения слова, актуализация нескольких лексических значений слова, выработка нового, не словарного, художественного значения.

Исследование показало, каким образом в текстах, обладающих сложной (насыщенной артемами) речевой художественной формой, взаимодействие разных речевых художественных приемов способно «затемнять» структуры отдельных артем и осложнять процесс их идентификации и интерпретации, и подтвердило, что проблема идентификации речевых художественных приемов может быть с успехом решена методами лингвопоэтики – специальной научной дисциплины, изучающей особенности речевой организации художественного текста – речевую художественную форму.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Для точного определения значения слова **пыхают** в данном контексте пришлось обратиться к БАС [22. Т. 11. ст. 1803], так как МАС для этой формы глагола дает только значение *‘выпускать с шумом струи воздуха, пара, газа’*.

² Указанные значения слова «клеимо» даны как оттенки значения в МАС [21] и БАС [22]; как два лексико-семантических варианта в словаре под ред. Д.Н. Ушакова [23]. Согласно М. Фасмеру, в древнерусском языке слово **клеимо** означало *‘узор на дне сосуда’*, *‘штемпель, печать на слитке серебра’* (со ссылкой на Тернквиста); однокоренное со ср.-ниж.-нем. словом «мазать, смазывать» [24. С. 246].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабенко Н.Г. Лингвопоэтика русской литературы эпохи постмодерна. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2007. 410 с.
2. Бабенко Н.Г. Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодерна. 2-е изд., перераб. и доп. М. : URSS : Либроком, 2010. 303 с.
3. Борисова Е.Б. Художественный образ в британской литературе XX века: типология – лингвопоэтика – перевод. Самара : ПГСГА, 2010. 356 с.
4. Климовская Г.И. Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста. Методологический и теоретический очерк лингвопоэтики. Томск : НТЛ, 2009. 168 с.
5. Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М. : Языки славянской культуры, 2003. 808 с. URL: http://www.ruslang.ru/agens.php?id=text_panova
6. Фатеева Н. Синтез целого: На пути к новой поэтике. М. : Новое лит. обозрение, 2010. 352 с.
7. Аверинцев С.С. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда // От слова к смыслу: Проблема тропогенеза / С.С. Аверинцев, И. Г. Франк-Каменецкий, О.М. Фрейденберг. М. : Эдиториал УРСС, 2001. С. 81–121.

8. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М. : Гослитиздат, 1959. 654 с.
9. Эйхенбаум Б.М. Теория «формального метода» // О литературе. М. : Сов. писатель, 1987. С. 375–408.
10. Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок / под ред. Н.А. Кондрашева. М., 1967. С. 406–431.
11. Кожевникова Н.А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35, № 1. С. 55–66.
12. Гоццло Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой / пер. с англ. Д. Ганцевой ; А. Ильенкова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. 202 с.
13. Фролова Т.Г. Понятие метафорического стиля в современной прозе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2011. № 2. С. 69–78.
14. Генис А. Рисунки на полях. Татьяна Толстая // Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М. : Новое лит. обозрение, 1999. С. 66–71.
15. Грекова И. Расточительность таланта // Новый мир. 1988. № 1. С. 252–256.
16. Очерки языка русской поэзии XX века: Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М. : Наука, 1994. 271 с.
17. Риффатер М. Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. М. : Прогресс, 1980. Вып. 9. Лингвостилистика. С. 69–97.
18. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык : учеб. для вузов. 4-е изд., испр. и доп. М. : Флинта : Наука, 2002. 384.
19. Лопаткина С.В. К проблеме разграничения понятий конвергенции и контаминации тропов // Речевое общение: специализированный вестник. Вып. 5–6 (13–14) / под ред. А.П. Сковородникова. Красноярск, 2004. С. 36–41.
20. Соловейчик-Зильберштейн И.А. Стилистическая конвергенция в ранней прозе Бориса Пастернака : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. 22 с.
21. Словарь современного русского языка : в 4 т. / Л.П. Алекторова, С.Л. Баженова, З.Т. Короткевич и др. ; Рос. акад. наук, Ин-т лингв. исслед. ; Под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стереотип. М. : Рус. яз. : Полиграфресурсы, 1999.
22. Словарь современного русского литературного языка : в 17 т. / под ред. В.И. Чернышёва. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1948–1965.
23. Толковый словарь русского языка : в 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. Репринтное издание : М. : Рус. словари, 1994.
24. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. 4-е изд., стер. М. : Астрель [и др.], 2004.
25. Толстая Т. Не кись. М. : Эксмо, 2007. 608 с.
26. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры : сб. / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. ; вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой ; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М. : Прогресс, 1990. С. 5–32.
27. Тюпа В.И. Объектная организация текста // Поэтика : Словарь актуальных терминов и понятий. / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М. : Изд-во Кулагиной : Интрада, 2008. С. 151.
28. Миллер Д. Образы и модели, уподобление и метафора // Теория метафоры. : сб. / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. ; ступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой ; Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М. : Прогресс, 1990. С. 236–283.
29. Левин Ю.И. О «Машеньке» // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М. : Языки русской культуры, 1998. С. 279–287.
30. Липовецкий М.Н. Татьяна Толстая // Современная русская литература: 1950–1990-е годы : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений : в 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. М. : Академия, 2003. Т. 2 : 1968–1990. С. 467–478.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 09 ноября 2014 г.

CONVERGENCE OF SPEECH ART DEVICES IN THE SMALL PROSE BY T. TOLSTAYA

Tomsk State University Journal, 2015, 390, pp. 26-34. DOI 10.17223/15617793/390/5

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

Keywords: Tatyana Tolstaya; linguopoetics; cognitive poetics; foregrounding; neo-Baroque; neo-syncretism; artheme; ambiguous word; metaphor; metonymy.

This research has been carried out within the context of linguopoetics. The results of linguopoetics research of small prose of T. Tolstaya are presented in the article. These stories were written at the end of the 20th century. T. Tolstaya is known as a representative of neo-Baroque, one of the branches of Russian postmodernism. The small prose of T. Tolstaya is characterized by a very complex and expressive speech art form. The complexity of the speech art form is shown by the active use of artistic foregrounding elements (words and word combinations). Artistic foregrounding (J. Mukarovsky's term) is a deviation (artistically motivated deviation) from the linguistic or communicative norm that increases the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic goal in itself and has to be prolonged. High concentration of artistic foregrounding elements – arthemes (G.I. Klimovskaya's term) – creates interaction of speech art devices, i.e. their convergence (M. Riffater's term). The paper presents an analysis of the convergence of metaphorical and metonymical transfer and semantic syncretism. The speech artistic device of semantic syncretism is simultaneous updating of several lexical meanings of a polysemantic word in the literary text. As a result of the convergence of the above-mentioned speech artistic devices, within a single phrase a new level of arthemes is formed: convergent arthemes. The main method of the analysis of linguopoetics of speech art form units in the research is the application of the "stylistic experiment of L.V. Shcherba, A.M. Peshkovsky and L.C. Vygotsky", the procedural kernel of which consists of two separate methodological stages: 1) comparison of semantic volumes of an artheme and its stylistically neutral equivalent, a separate word which does not have stylistic marks in dictionaries or a free (non-phraseological) word combination; 2) linguopoetic interpretation of dissimilarity in the semantic volumes of these units taking into account the local context of the phrase and the global context of the book. The method proves to be highly effective in analyzing texts with a complicated speech art form because of high density of arthemes, in solving one of the tasks of linguopoetics – identification of art devices used by author. In this article, the convergence of artistic devices is examined by the linguopoetic analysis of separate fragments from T. Tolstaya's stories "On the Golden Porch" ("Na zolotom kryl'tse sideli...", 1983), "Most Beloved" ("Samaya lubimaya", 1986), "The Moon came out of the Fog" ("Vyshel mesyats is tumana", 1987), "Sweet Shura" ("Milaya Shura", 1985), "Loves Me, Loves Me Not" ("Lubish – ne lubish", 1984), "Sonya" (1984), "Fakir" (1986), "Circle" ("Krug", 1987).

REFERENCES

1. Babenko N.G. *Linguopoetika russkoy literatury epokhi postmoderna* [Linguopoetics of Russian literature of the postmodern age]. St. Petersburg: St. Petersburg University Publ., 2007. 410 p.

2. Babenko N.G. *Yazyk i poetika russkoy prozy v epokhu postmoderna* [Language and poetics of the Russian prose in the postmodern era]. 2nd edition. Moscow: URSS: Librokom Publ., 2010. 303 p.
3. Borisova E.B. *Khudozhestvennyy obraz v britanskoy literature XX veka: tipologiya – lingvopoetika – perevod* [Artistic image in the British literature of the 20th century: typology – linguopoetics – translation]. Samara: PGSGA Publ., 2010. 356 p.
4. Klimovskaya G.I. *Tonkiy mir smyslov khudozhestvennogo (prozaicheskogo) teksta. Metodologicheskiy i teoreticheskiy ocherk lingvopoetiki* [Subtle world of meaning of the art (prose) text. Methodological and theoretical essay on linguopoetics]. Tomsk: NTL Publ., 2009. 168 p.
5. Panova L.G. *"Mir", "prostranstvo", "vremya" v poezii Osipa Mandel'shtama* ["Peace", "space", "time" in the poetry of Osip Mandelstam]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2003. 808 p. Available from: http://www.ruslang.ru/agens.php?id=text_panova.
6. Fateeva N. *Sintez tselogo: Na puti k novoy poetike* [Synthesis of the whole. Towards a new poetics]. Moscow: Novoe literaturnoye obozrenie Publ., 2010. 352 p.
7. Averintsev S.S. *Klassicheskaya grecheskaya filosofiya kak yavlenie istoriko-literaturnogo ryada* [Classical Greek philosophy as a phenomenon of history and literature]. In: Averintsev S.S., Frank-Kamenetskiy I.G., Freydenberg O.M. (eds.) *Ot slova k smyslu: Problema tropogeneza* [From word to meaning: problem of trope genesis]. Moscow: Editorial URSS Publ., 2001, pp. 81–121.
8. Vinogradov V.V. *O yazyke khudozhestvennoy literatury* [On the language of literature]. Moscow: Goslitizdat Publ., 1959. 654 p.
9. Eykhenbaum B. *O literature* [On Literature]. Moscow: Sovetskiy Pisatel' Publ., 1987, pp. 375–408.
10. Mukarzhovskiy Ya. *Literaturnyy yazyk i poeticheskiy yazyk* [Literary language and poetic language]. In: Kondrashev N.A. *Prazhskiy lingvisticheskiy krug* [Prague linguistic circle]. Moscow: Progress Publ., 1967, pp. 406–431.
11. Kozhevnikova N.A. Iz nablyudeniy nad neklassicheskoy ("ornamental'noy") prozoy [From the observation of non-classical ("ornamental") prose]. *Izvestiya AN SSSR. Ser. lit. i yaz.*, 1976, vol. 35, no. 1, pp. 55–66.
12. Gosciolo E. *Vzryvoopasnyy mir Tat'yany Tolstoy* [The Explosive World of Tatyana N. Tolstaya's Fiction]. Translated from English by D. Gantseva; A. Il'enkov. Ekaterinburg: Ural University Publ., 2000. 202 p.
13. Frolova T.G. The Concept of Metaphorical Style in Contemporary Prose. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika*, 2011, no. 2, pp. 69–78. (In Russian).
14. Genis A. *Ivan Petrovich umer. Stat'i i rassledovaniya* [Ivan Petrovich died. Articles and investigations]. Moscow: Novoe literaturnoye obozrenie Publ., 1999, pp. 66–71.
15. Grekova I. Rastochitel'nost' talanta [Extravagance of talent]. *Novyy mir*, 1988, no. 1, pp. 252–256.
16. Grigor'yev V.P. (ed.) *Ocherki yazyka russkoy poezii XX veka: Tropy v individual'nom stile i poeticheskom yazyke* [Essays on the language of the Russian poetry of the twentieth century: tropes in the individual style and in the poetic language]. Moscow: Nauka Publ., 1994. 271 p.
17. Riffater M. Kriterii stilisticheskogo analiza [Criteria of stylistic analysis]. *Novoe v zarubezhnoy lingvistike*, 1980, issue 9, pp. 69–97.
18. Arnol'd I.V. *Stilistika. Sovremennyy angliyskiy yazyk* [Stylistics. Modern English]. 4th edition. Moscow: Flinta: Nauka Publ., 2002. 384 p.
19. Lopatkina S.V. K probleme razgranicheniya ponyatiy konvergentsii i kontaminatsii tropov [On the problem of distinguishing the concepts of convergence and contamination of tropes]. *Rechevoe obshchenie*, 2004, issue 5–6 (13–14), pp. 36–41.
20. Soloveychik-Zil'bershteyn I.A. *Stilisticheskaya konvergentsiya v ranney proze Borisa Pasternaka*: avtoref. dis. kand. filol. nauk [Stylistic convergence in the early prose of Boris Pasternak. Abstract of Philology Cand. Diss.]. Moscow, 1995. 22 p.
21. Alektorova L.P., Bazhenova S.L., Korotkevich Z.T. et al. *Slovar' sovremennogo russkogo yazyka: v 4 t.* [Dictionary of Modern Russian language: in 4 volumes]. 4th edition. Moscow: Russkiy yazyk: Poligrafresursy Publ., 1999.
22. Chernyshev V.I. (ed.) *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo yazyka: V 17 t.* [Dictionary of modern Russian literary language: In 17 vols.]. Moscow; Leningrad: USSR AS Publ., 1948–1965.
23. Ushakov D.N. (ed.) *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka: v 4 t.* [Explanatory Dictionary of the Russian language: in 4 volumes]. Moscow: Russkiye slovari Publ., 1994.
24. Fasmer M. *Etimologicheskiy slovar' russkogo yazyka: v 4 t.* [Etymological Dictionary of the Russian language: in 4 volumes]. Translated from German by O.N. Trubachev. 4th edition. Moscow: Astrel' [et al.] Publ., 2004.
25. Tolstaya T. *Ne kys'* [Not Slynx]. Moscow: Eksmo Publ., 2007. 608 p.
26. Arutyunova N.D. *Metafora i diskurs* [Metaphor and discourse]. In: Arutyunova N.D., Zhurinskaya M.A. (eds.) *Teoriya metafor* [Theory of metaphor]. Moscow: Progress Publ., 1990, pp. 5–32.
27. Tyupa V.I. *Ob'ektnaya organizatsiya teksta* [Objective organization of the text]. In: Tamarchenko N.D. (ed.) *Poetika: Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: Dictionary of relevant terms and concepts]. Moscow: Izd-vo Kulaginoy: Intrada Publ., 2008, p. 151.
28. Miller D. *Obrazy i modeli, upodoblenie i metafora* [Images and models, likening and metaphor]. In: Arutyunova N.D., Zhurinskaya M.A. (eds.) *Teoriya metafor* [Theory of metaphor]. Moscow: Progress Publ., 1990, pp. 236–283.
29. Levin Yu.I. *Izbrannye trudy. Poetika. Semiotika* [Selected Works. Poetics. Semiotics]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1998, pp. 279–287.
30. Lipovetskiy M.N. *Tat'yana Tolstaya* [Tatyana Tolstaya]. In: Leyderman N.L., Lipovetskiy M.N. *Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody: V 2 t.* [Modern Russian Literature: 1950–1990s. In 2 vols.]. Moscow: Akademiya Publ., 2003. Vol. 2, pp. 467–478.

Received: 09 November 2014