

Е.М. ВИНОГРАДОВА

Москва

Чужая речь в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

В статье рассматриваются способы передачи чужой речи, использованные М.А. Булгаковым в романе «Мастер и Маргарита», в их связи с поэтикой и художественным содержанием романа.

Ключевые слова: *чужая речь; способы передачи чужой речи; прямая речь; косвенная речь; внешняя и внутренняя речь; несобственно-прямая речь; текст в тексте; диффузия авторской и чужой речи; мотив.*

В ходе речевой коммуникации языковые личности «взаимно инкорпорируют в себя языковой опыт партнера, <...> пробуждая многообразные и сугубо индивидуальные отклики в своем языковом мире» [Гаспаров 1996: 115]. Речевое взаимодействие является одним из объектов художественного изображения, включается в событийную структуру произведения и в систему представленных в нем точек зрения. Творчество М.А. Булгакова в этом отношении представляет особый интерес, так как в его произведениях в центре художественного осмысления оказывается выраженная в речевом действии рефлексия на действительность.

История повествования в литературе характеризуется «постепенным уменьшением субъективного авторского начала и последовательным развитием плана персонажа» [Кожевникова 1994: 108], что выражается в появлении разных моделей взаимодействия слова повествователя со словом персонажа и накоплении опыта передачи чужой речи. «Чужое» слово «принимается в авторский текст как знак некоторой жизненной установки, предопределяющей линию поведения» [Арутюнова 1999: 670]. В эпических произведениях речь повествователя всегда играет роль изображающей, а речь персонажа – изображаемой, тогда как в драме «основная изображающая функции принадлежит персонажу» [Тамарченко 1999: 7]. В идиостиле Булгакова в равной мере

выражены эпическая и драматургическая языковые стратегии. В романе «Мастер и Маргарита» «драматургичность» проявляется даже в специфической форме комментария повествователя: он инкорпорируется в речь персонажа в форме вставной конструкции, напоминая ремарку в драме:

– Она (коробочка с кремом. – *Е.В.*) вам пригодится, Маргарита Николаевна. Вы порядочно постарели от горя за последние полгода. (*Маргарита вспыхнула, но ничего не ответила, а Азazelло продолжал.*)¹ Сегодня вечером, ровно в половину десятого, потрудитесь, раздевшись донага, натереть этой мазью лицо и все тело. Дальше делайте, что хотите, но не отходите от телефона².

«Начатое в работах В.В. Виноградова изучение речи персонажа как элемента образа автора в последующих исследованиях связывается с проблематикой выделения субъектно-речевого плана персонажа, композиционных форм и способов введения слова персонажа (“чужого” слова) в авторское повествование» [Стойкова 2012: 4]. В работе М.М. Бахтина выделены две тенденции взаимодействия речевых сфер повествования и персонажа в «живописном стиле». В соответствии с первой – «авторский контекст стремится к разложению замкнутости и компактности чужой речи, к ее рассасыванию, к стиранию ее границ»; при второй – «речевая доминанта переносится в чужую речь, которая становится сильнее и активнее обрамляющего ее авторского контекста и сама начинает его рассасы-

Виноградова Елена Михайловна, кандидат филол. наук, учитель русского языка и литературы ГБОУ г. Москвы «Лицей № 1533 (информационных технологий)».
E-mail: evinogradova@proc.ru

¹ Здесь и далее в цитатах курсив мой. – *Е.В.*

² Цит. по: Булгаков М.А. Собр. соч.: В 8 т. – М., 2007–2011. – Т. 7.

вать» [Волошинов 1993: 129–132]. В романе «Мастер и Маргарита» обнаруживается действие обеих тенденций. Показательны два примера:

а) «иллюстративное» включение сохраняющей индивидуальные особенности речи персонажа в текст повествователя:

Выиграв сто тысяч, загадочный гость Ивана поступил так: купил книгу, бросил свою комнату на Мясницкой...

– Уу, проклятая дыра! – прорычал гость. ...и нанял у застройщика в переулке близ Арбата...

б) «инкрустация» комментирующих повествовательных фрагментов в речь персонажа:

– Левий Матвей, – охотно объяснил арестант, – он был сборщиком податей... Первоначально он отнесся ко мне неприязненно и даже оскорблял меня, то есть думал, что оскорбляет, называя меня собакой, – тут арестант усмехнулся, – я лично не вижу ничего дурного в этом звере, чтобы обижаться на это слово...

Секретарь перестал записывать и исподтишка бросил удивленный взгляд, но не на арестованного, а на прокуратора.

– ...однако, послушав меня, он стал смягчаться, – продолжал Иешуа, – наконец бросил деньги на дорогу и сказал, что пойдет со мной путешествовать...

Основными и неразрывно связанными понятиями современной репрезентологии (от англ. *represented discourse* – репрезентированная, представленная речь) являются чужая речь и конструкции, служащие для ее передачи [Архипова 2009: 30]. Природа чужой речи³ обусловлена бинарной семантической категорией «свое / чужое». Чужая речь – это всегда речь в речи, и она обладает материальными показателями инородности, которые рассчитаны на то, чтобы адресат распо-

³ Под чужой речью понимается высказывание, являющееся объектом рефлексии говорящего: принадлежащее другому субъекту или самому говорящему, но отделенное от момента речи временной или психологической дистанцией (сказанное раньше или позже, в параллельной речевой ситуации). В художественном произведении можно выделить разные уровни отчуждения речи: речи повествователя противопоставлена речь персонажей, но и речь персонажей может включать чужое слово.

знал чужой текст и понял смысл его взаимодействия с авторским [Арутюнова 1999: 669]. Способ представления чужой речи и типовое содержание соответствующей конструкции Н.В. Максимова называет коммуникативной стратегией [Максимова 2012: 14–17]. Для Булгакова она специфична и проявляется в отборе комбинаций способов передачи чужой речи.

В лингвистической науке нет единой классификации способов передачи чужой речи. Г.М. Чумаков на основе структурно-функционального подхода выделяет пять типов чужой речи (прямая, косвенная, тематическая, несобственно-прямая и свободная прямая), каждый из которых имеет свои разновидности и модификации. По мнению Н.В. Максимовой, ведущими критериями для разграничения разных форм передачи чужой речи являются степень маркированности границ и степень проницаемости «своего» и «чужого» слова [Там же: 19].

Использование разных способов передачи чужой речи в романе «Мастер и Маргарита» обусловлено авторской философией слова и служит средством выражения ключевых мотивов. Дискурсы повествователя и персонажей пронизаны чужим словом, содержат отсылки друг к другу и релевантны для произведения интертекстуальному пространству. Текст романа становится полифоничным и превращается в сложную иерархическую систему субъектных позиций.

Примеры, взятые из романа «Мастер и Маргарита», дают возможность убедиться в том, что Булгаков владеет грамматически разными способами передачи чужого слова, что позволяет ему гибко регулировать соотношение между репрезентируемым и репрезентирующим текстами, экспликацией речевого действия и описанием адекватной ему коммуникативной ситуации:

предложение с прямой речью: Он побледнел, вытер лоб платком, подумал: «Что это со мной? Этого никогда не было... сердце шалит... я переутомился. Пожалуй, пора бросить все к черту и в Кисловодск...»; тяжелый бас пел о своей любви к Татьяне;

цитирование: Произошло подсчитывание, пересыпаемое шуточками и прибаутками Коровьева, вроде «денежка счет любит», «свой глазок – смотрок» и прочего такого же; ...развязный клетчатый сам отрекомендовался финдиректору, назвав себя «ихний помощник»;

цитата без атрибуции, рассчитанная на узнавание: Что-нибудь особенное есть в этих словах: «Буря мглою...»?;

непосредственное включение: Вдруг джаз развалился и затих, как будто кто-то хлопнул по нему кулаком. «Что, что, что, что?!» – «Берлиоз!!!»;

сложное предложение с придаточным изъяснительным: Михаил Александрович рассказывал поэту о том, как ацтеки лепили из теста фигурку Вицлипуцли...;

бессюзное сложное предложение: В течение ее полета в светлой теперь и легкой голове прокуратора сложилась формула. Она была такова: игемон разобрал дело бродячего философа Иешуа по кличке Га-Ноцри, и состава преступления в нем не нашел; она думает так: мне все равно помирать, а котеночка жалко;

предложение с вводной конструкцией: По словам его, прошло не более двух дней, как в другой газете появилась статья критика Аримана; Оказалось, что заведующий городским филиалом, «вконец разваливши облегченные развлечения» (по словам девицы), страдал манией организации всякого рода кружков;

предложения с дискурсивными частицами: Никанор Иванович в некотором недоумении возразил, что, мол, иностранцам полагается жить в «Метрополе», а вовсе не на частных квартирах...;

предложение с перформативными глаголами в неперформативной функции: ...Левий овладел собой, очень степенно вошел в лавчонку, приветствовал хозяйку; специалист и пошутил, и поострил, и клятвенно заверил...;

предложение с дополнением, обозначающим тему речи (выраженным глаголом или предложно-падежной словоформой): попросил легата отправить вспомогательный кавалерийский полк; пришло с совершеннейшей откровенностью рассказывать не только об этом паскудном сеансе и драке в ложе, но попутно, что было действительно необходимо, и про Милицу Адреевну Покобатько с Елоховской улицы, и про саратовскую племянницу, и про многое еще;

несобственно-прямая речь: И опять передернуло Берлиоза. Откуда же сумасшедший знает о существовании киевского дяди? Ведь об этом ни в каких газетах, уж наверно, ничего не сказано. Эге-ге, уж не прав ли Бездомный? А ну как документы эти липовые? Ах, до чего странный субъект. Звонить, звонить! Сейчас же звонить! Его быстро разъясят!

субстантивация чужого слова: Этим звукам ответил сверлящий свист мальчишек с кровель домов улицы, выводящей с базара на гипподромскую площадь, и крики «берегись!»; Тогда она обернулась к Аззелло, желая получить объяснение этому нелепому «ба!»...

Цитирование используется автором в сильной текстовой позиции эпиграфа, заставляя читателя рассматривать содержание романа в целом сквозь призму сюжетных коллизий и идей трагедии И.-В. Гете «Фауст».

К прецедентному тексту отсылает и следующий пример, где авторство и оценка чужой речи выражены во вводной конструкции:

Все смешалось в доме Облонских, *как справедливо выразился знаменитый писатель Лев Толстой*. Именно так и сказал бы он в данном случае. Да! Все смешалось в глазах у Поплавского.

Модифицируя исходное высказывание и не заключая цитату в кавычки, повествователь «присваивает» толстовскую фразу, а речевой шаблон, попав в чуждую смысловую среду, придает речи комическую окраску. В другом примере цитирование, не сопровождаемое указанием на автора, становится знаком отчуждения от персонажа узнаваемого читателем текста:

Но что он сделал? Я не понимаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: «Буря мглою...»? Не понимаю!..

Удачно найденное персонажем слово, выражение подхватываются повествователем, включаются в его сферу как точное соответствие обозначаемому явлению. Так, финальная фраза романа мастера повторяется в финале текста повествователя. Одним из способов маркирования этого пересечения дискурсивных сфер являются предложения с вводными конструкциями:

вчера Степа («как сумасшедший», по выражению Римского) прибежал к финдиректору с написанным уже черновиком договора;

человек смертен и, как справедливо сказано было, внезапно смертен.

Персонажи романа погружены в сферу многочисленных чужих высказываний, мотивирующих их поведение. Самое лаконичное обозначение этой разнородной чужой речи – перечень речевых жанров, указывающих на ключевые речевые акты. Вот, например, описание тридцати двух заявлений, полученных в течение двух часов Никанором Ивановичем Босым:

В них заключались *мольбы, угрозы, кляузы, доносы, обещания* произвести ремонт на свой счет, *указания* на несносную тесноту... потрясающее по своей художественной силе описание похищения пельменей... два *обещания* покончить жизнь самоубийством и одно *признание* в тайной беременности.

Отметим некоторые особенности использования Булгаковым традиционных для художественной прозы способов введения чужой речи – предложений с прямой речью и сложноподчиненных предложений с придаточными изъяснительными. Например, разное пунктуационное оформление предложений с прямой речью является средством разграничения внешней (произносимой) и внутренней речи (вербализованных ментальных и психологических процессов). Во многих эпизодах персонаж представлен как участник сразу двух речевых ситуаций – явной и скрытой:

– Ты думаешь? – встревожено *шепнул* Берлиоз, а сам *подумал*: «А ведь он прав!»;

«Какая-то нелепая постановка вопроса...» – *подумал* Берлиоз и *возразил*: – Ну, здесь уж есть преувеличение. Сегодняшний вечер мне известен более или менее точно.

Помимо семантики вводящих глаголов здесь важны косвенные знаки коммуникативной установки:

Он [Воланд] смерил Берлиоза взглядом, как будто собирался сшить ему костюм, *сквозь зубы пробормотал* что-то вроде: «Раз, два... Меркурий во втором доме... луна ушла... шесть – несчастье... вечер – семь...» – И *громко и радостно обьявил*:

– Вам отрежут голову!

В речевом пространстве романа оппозиция внешней и внутренней речи снимается. Сочетание соответствующих примеров в одном диалогическом единстве, дополненное цитатным повтором, эксплицирует мотив угаданных мыслей:

«Надо будет ему возразить так, – *решил* Берлиоз, – *да, человек смертен*, никто против этого и не спорит. А дело в том, что...» Однако он *не успел выговорить этих слов*, как *заговорил* иностранец:

– *Да, человек смертен*, но это было бы еще полбеды.

Слова автора в предложениях с прямой речью имеют разную структуру в зависимости от выполняемых функций. Так, типичны конструкции с двумя вводящими глаголами, в которых разграничиваются отдельные речевые акты или маркируется разная адресованность фрагментов. Например:

– Безобразие, – *осудил* гость Ивана и *добавил*: – А кроме того, что это вы так выражаетесь: по морде засветил? Ведь неизвестно, что именно имеется у человека, морда или лицо. И, пожалуй, ведь все-таки лицо.

Наибольшее распространение получает интерпозитивное употребление слов автора, не только комментирующих речевые действия, но и синхронизирующих их с параллельно развивающимися внешними событиями, например:

– А век plezier! – отозвался Фагот, – но почему же с вами одним? Все примут горячее участие! – и *скомандовал*: – Прошу глядеть вверх!.. Раз! – в руке у него показался пистолет, он *крикнул*: – Два! – Пистолет *вздернулся* кверху. Он *крикнул*: – Три! – *сверкнуло, бухнуло*, и тотчас же из-под купола, *ныряя* между трапециями, начали падать в зал белые бумажки.

Типичны для булгаковского романа специфические комментарии, разбивающие речь персонажа и указывающие на речевую рефлексию, и авторедактирование высказывания, например:

– Что вы, товарищи... – *прошептал* ополумевший администратор, *сообразил* тут же, что слово «товарищи» никак не подходит к бандитам, *напавшим* на человека в общественной уборной, *прохрипел*: – *гражда...* – *смекнул*, что и это название они не заслуживают...

Показательно и отсутствие комментирующего текста, заставляющее читателя сосредоточиться на самих репликах персонажей:

- Прозвище есть?
- Га-Ноцри.
- Откуда ты родом?

Указания на акустические свойства речи персонажей в словах автора мотивируют неполную осведомленность повествователя, наличие содержательных лагун в его «правдивом повествовании» (хотя в других случаях он проявляет сверхосведомленность):

Голоса еще слышались в коридоре, и гость начал говорить Ивану на ухо *так тихо, что то, что он рассказал, стало известно одному поэту только, за исключением первой фразы:*

– Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окна постучали.

В словах автора активизируется лексика, указывающая на психологическое состояние говорящего, мотивирующее содержание и форму его речи. Показательно, например, динамика обстоятельственных компонентов в эпизоде разговора Бездомного со Стравинским:

сказал *твердо, хмуро* согласился → ответил <...> *уже не так твердо и немного теряясь* под взглядом профессора → *тревожно* спросил → *растерянно* оглядываясь, спросил → спросил он на этот раз *уже робко* → *моляще* воскликнул.

Ср. также построенные на контекстуальных антонимах характеристики речевого поведения Босого и Коровьева, выражающие психологический конфликт между участниками речевой коммуникации. Босой: *испуганно* → *подозрительно* → *все суровее* → *уже негодую*; Коровьев: *задушевно* → *ничуть не смущаясь* → *нисколько не теряясь*.

Косвенная форма чаще используется для передачи значительных по объему монологов или диалогов персонажей. Характерны конструкции с нанизыванием придаточных изъяснительных: повествователь подвергает речь персонажа информационной переработке, разделяет ее на

фрагменты, атрибутирует их, квалифицирует речевые действия и сопровождает пересказ своими комментариями. Такая форма позволяет лаконично сообщить наиболее важную информацию и при этом с внешней точки зрения изобразить сам процесс речевой коммуникации, частично сохраняя особенности речи говорящего. Например:

Красавица Наташа, ее домработница, *осведомилась* о том, что сделать на второе, и, *получив ответ*, что это безразлично, чтобы развлечь самое себя, *вступила со своей хозяйкой в разговор* и стала *рассказывать* бог знает что, вроде того, что вчера в театре фокусник такие фокусы показывал, что все ахнули, всем раздавал по два флакона заграничных духов и чулки бесплатно, а потому, как сеанс кончился, публика вышла на улицу, и – *хватать* – *все оказались голые!*

Косвенная речь в ряде случаев трансформируется в несобственно-прямую: повествователь переходит на точку зрения персонажей, «начинает понимать и оценивать действительность сквозь призму их сознания, однако никогда не сливаясь с ними» [Виноградов 1980: 208]. Случаи использования несобственно-прямой речи (в продолжение косвенной) для передачи внешней речи персонажей редки, но показательны как еще один знак диффузии речевых сфер:

Наташа залилась румянцем и *с большим жаром возразила*, что ничего не врут и что она сегодня сама лично в гастрономе на Арбате видела одну гражданку, которая пришла в гастроном в туфлях, а как стала у кассы платить, туфли у нее с ног исчезли и она осталась в одних чулках. *Глаза выдуленные! На пятке дыра. А туфли эти волшебные, с того самого сеанса.*

Традиционно использование этого способа для передачи внутренней речи: повествователь как бы примеряет на себя психологические маски персонажей:

Степу сейчас гораздо более интересовал день сегодняшний и, в частности, появление в спальне неизвестного, да еще с закуской и водкой. *Вот что недурно было бы разяснить!*

Для передачи внутренней речи персо-

нажей автор использует и непосредственное включение, заставляя читателя искать обозначение субъекта речи в предшествующих предложениях:

– Сегодня душно, где-то идет гроза, – отозвался Каифа, не сводя глаз с покрасневшего лица прокуратора и предвидя все муки, которые еще предстоят.

«О, какой страшный месяц нисан в этом году!»

Заключенная в кавычки фраза, которая, по-видимому, должна быть отнесена к Каифе, как бы начинает жить самостоятельной жизнью, отделяясь от порождающего ее субъекта и приобретая статус крылатого выражения. Аналогичным образом включается в надперсонажное информационное пространство приписываемая сначала Пилату, а потом повторяемая в дискурсе повествователя фраза «...яду мне, яду!...».

Во многих предложениях с чужой речью лексема *голос* выступает как метонимический субститут прямого обозначения субъекта речи:

прозвучал *тусклый больной голос*; явственно слышался *носовой голос*; вдруг из зала раздался *застенчивый голос*; *мужской голос* попросил к телефону Аркадия Аполлоновича – и др.

Смерть Иуды представлена как смена голоса и окончательная его утрата (*не своим, высоким и чистым молодым голосом, а голосом низким и укоризненным проговорил Иуда и больше не издал ни одного звука*). Голос, лицо, голова и человек как носитель определенной точки зрения становятся в художественном мире образными синонимами, что проявляется в регулярности метонимических перифраз: *прохрипела голова*; *прозвучал из ложи женский голос*. Слово-голос имеет двойственную природу: оно отделено от физического лица, но и персонифицируется в нем:

– Нету? – *грозым басом взревел* повар. – Нету? – *женским ласковым голосом* спросил он. – Нету, нету, – *успокоительно* забормотал он, *превращаясь в фельдшерницу* Прасковью Федоровну.

Способностью к членораздельной речи

в художественном мире романа наделяются животные и предметы:

Красногрудые зеленохвостые попугаи <...> оглушительно *кричали*: «Я восхищен!»; Иступленно *кричал* ни в чем не повинный беккерровский кабинетный инструмент.

Один из самых ярких гротескных образов – *самотишущий костюм*, «наследующий» речевую способность одетого в него персонажа: *И пишет, пишет, пишет! С ума сойти! По телефону говорит! Костюм!*

Голоса – знак полифоничного мира. Один из эпизодов представлен метафорой хорового исполнения песни «Славное море, священный Байкал» и построен как комментированный полилог, реплики которого – отдельные строки, озвученные оперными голосами под аккомпанемент *усиливающегося треска телефонных аппаратов*. Не случайно, кстати, частотное использование в романе лексем, обозначающих оперные голоса (*тенор, баритон, бас*), а также слова *хор* в описании многоголосых сцен. Образ разложенного на отдельные фразы музыкального текста коррелирует с мотивом распада целого, экспликацией которого служит диалогизированная форма монолога. Так, в форме вопросно-ответного единства строятся воображаемый диалог Маргариты с мастером и рефлексивный монолог Бездомного, намекающий на раздвоение его личности (*ветхий и новый Иван, беседующий сам с собой*):

– Почему, собственно, я так взволновался из-за того, что Берлиоз попал под трамвай? – рассуждал поэт. – В конечном счете, ну его в болото! Кто я, в самом деле, кум ему или сват? Если как следует провентилировать этот вопрос, выходит, что я, в сущности, даже и не знал как следует покойника.

Безличная или неопределенно-личная форма слов автора служат одним из средств выражения мотива обезличивания речи, которому противостоит мотив обретения авторства. Реализацией первого являются способы включения в повествовательный дискурс романа о Пилате. Разные фрагменты этого романа подчинены контраст-

ным речевым рамкам. Мастер объявляется автором романа, но сам он только называет его тему и цитирует его последние строки. Содержание романа читатель узнает из рассказа Воланда, не знающего к тому моменту о романе Мастера, из процитированного фрагмента, читаемого Маргаритой, из сна Ивана Бездомного. Уравнивание нарративных рамок – метафорическое выражение тождества непосредственного восприятия действительности, отражения ее в адекватном и как бы бессубъектном слове (ср. безымянность мастера) и освоения его читателем (Маргарита говорит, что в романе мастера «ее жизнь»).

Чужая речь подчиняется не только предикатам производства, но и предикатам восприятия речи – высказывание переходит из сферы автора в сферу реципиента, например:

Иван узнал из рассказа гостя, как проводили день возлюбленные; Варенуха молча подал ему телеграмму, и финдиректор увидел в ней слова: «Умоляю верить брошен Ялту гипнозом Воланда молнируйте угрозыску подтверждение личности Лиходеев».

Одна из форм выражения смены «владельца» речи – конструкции, в которых стирается граница между автором и исполнителем текста. Так, Никанор Иванович Босой переносит содержание монолога скупого рыцаря на исполняющего пушкинское произведение артиста:

Без всяких предисловий он скроил мрачное лицо, сдвинул брови и заговорил ненатуральным голосом, косясь на золотой колокольчик:

– Как молодой повеса ждет свиданья с какой-нибудь развратницей лукавой...

И Куролесов рассказал о себе много нехорошего. Никанор Иванович слышал, как Куролесов признавался в том, что какая-то несчастная вдова, воя, стояла перед ним на коленях под дождем, но не тронула черствого сердца артиста.

Противоположный мотив обретения авторства демонстрирует история слов, вычитанных Пилатом в «козлином пергаменте» Левия Матвея и не отделенных пунктуационно и грамматически от собственных записей спутника Иешуа. Толь-

ко после того как у Пилата появляются основания «восстановить» слова бродячего философа и приписать их ему, он вступает с ними в спор:

...трусость, несомненно, один из самых страшных пороков. Так говорил Иешуа Га-Ноцри. Нет, философ, я тебе возражаю: это самый страшный порок.

Отметим также такую особенность речевой структуры романа, как большое количество фрагментов, комбинирующих способы включения чужой речи. Приведем пример:

– Вообразите, сию, – рассказывала, трясясь от волнения, Анна Ричардовна, снова вцепившись в рукав бухгалтера, – и входит кот. Черный, здоровый, как бегемот. Я, конечно, кричу ему «брысь!». Он – вон, а вместо него входит толстяк, тоже с какой-то кошачьей мордой, и говорит: «Это что же вы, гражданка, посетителям «брысь» кричите?»

Конструкция «текст в тексте», таким образом, играет в романе роль основного композиционного принципа, соответствующего гносеологической позиции автора и проявляющегося в активном использовании разных способов передачи чужой речи.

ЛИТЕРАТУРА

А р у т ю н о в а Н.Д. Язык и мир человека. – М., 1999.

А р х и п о в а М.В. Теоретические изыскания феномена «чужой речи» в лингвистических исследованиях // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 30 (168). Филология. Искусствоведение. – Вып. 35. – С. 29–32.

Б у л г а к о в М.А. Собр. соч.: В 8 т. – М., 2007–2011. – Т. 7.

В и н о г р а д о в В.В. Стиль «Пиковой дамы» // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М., 1980.

В о л о ш и н о в В.Н. (Бахтин М.М.) Марксизм и философия языка. – М., 1993. – С. 125.

Г а с п а р о в Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М., 1996.

К о ж е в н и к о в а Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. – М., 1994.

Максимова Н.В. Понимание в диалоге: текстовые модели ментатива. – Новосибирск, 2012.

Стойкова Т.А. Слово персонажа в мире автора: Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». – М., 2012.

Тамарченко Н.Д. «Свое» и «чужое»

в эпическом тексте // Литературный текст: проблемы и методы исследования / Свое и чужое слово в художественном тексте: Сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – С. 3–14.

Чумаков Г.М. Синтаксис конструкций с чужой речью. – Киев, 1975.

Шмид В. Нарратология. – М., 2003.

Е.В. КОРОЛЕВА | **Принципы анализа лингво-культурологического кода**
Москва | (На материале поэзии В.Ф. Ходасевича)

В статье рассматриваются принципы анализа лингво-культурологического кода как одного из приоритетных направлений лингвопоэтики. Автор предлагает алгоритм решения поставленной задачи.

Ключевые слова: *лингво-культурологический код; дискурс; языковые средства выражения кодов; типология кодов.*

Исследование лингво-культурологического кода – одно из приоритетных направлений современной лингвопоэтики, круг методов которой за последнее время существенно расширился: «Постепенно складывается... тенденция – к интеграции таких смежных дисциплин, как поэтика, психолингвистика, антропология, семиотика и др., с целью оформления лингвистического анализа текста в самостоятельную научную дисциплину» [Бабенко 2005: 9].

Рассмотрение идиостиля писателя с позиции используемых им лингвокультурологических кодов дает глубокое, целостное и многоаспектное понимание языка художественного произведения конкретного автора или группы авторов. В научной литературе предполагаются различные варианты термина: культурный код, код культуры, код искусства.

Необходимо уточнить его семантику (мы предлагаем использовать номинацию лингвокультурологический код), под которым понимается система «культурно-языковых феноменов и связей между ними, определяющих художественную картину мира конкретного автора» [Грязнова 2014: 56].

Королева Елена Витальевна, аспирант МПГУ. E-mail: lena-barsunya@mail.ru.

Заметим, что в настоящее время существуют различия в написании данного термина: лингвокультурологический и лингвокультурологический. Согласно Д.Э. Розенталю, «пишутся слитно сложные прилагательные, образованные из сочетаний слов, по своему значению подчиненных одно другому <...>» [Розенталь 2009: 61]. «Пишутся через дефис сложные прилагательные, образованные из двух и более основ, обозначающих равноправные понятия; между частями таких прилагательных в их начальной форме можно вставить сочинительный союз *и* или *но*: *торгово-промышленный капитал* (ср. *торговый и промышленный*)» [Там же: 64]. Мы считаем, что более удачно написание *лингвокультурологический*, чем *лингвокультурологический*: термин «лингвокультурологический» подчеркивает равноправие изучения лингвистики и культурологии при исследовании идиостиля писателя.

В.Ф. Ходасевич принадлежит к числу писателей Серебряного века, чье самобытное творчество, полное реминисценций и аллюзий, во многом предопределило пути развития русской поэзии. Несмотря на это, он остается «малоизученным автором»: в СССР стихи поэта практически не издавались. В нашей стране его наследие начали исследовать только в 90-х гг. XX в. «Посмертная судьба Вла-