

Кадочникова И. С.

**"РИФМОВНИК ДЛЯ КАИНА" Ю. ЛЕВИТАНСКОГО: ЛОГИКА ПАРОДИЙНОГО КОДА**

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2009/2-2/23.html](http://www.gramota.net/materials/1/2009/2-2/23.html)

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

**Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2009. № 2 (21): в 3-х ч. Ч. II. С. 57-61. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2009/2-2/](http://www.gramota.net/materials/1/2009/2-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

знаков: “false” :: “true” (ложный - правдивый), “deceptive” :: “true” (обманчивый - правдивый), “conceal” :: “be sincere” (скрывать - быть искренним), “insincerity” :: “sincerity” (неискренность - искренность), “pretend” :: “be oneself” (притворяться - быть самим собой). Первые элементы комбинаций чаще всего вызывают резко отрицательную оценку. Они представляют неискреннее поведение, обман, и, следовательно, лицемерие. При этом такая коннотация возникает при употреблении данных лексем для описания бытовых ситуаций. Указанные семантические признаки представлены в семантике лексем имплицитно и могут быть выявлены только при анализе их употреблений в дискурсе.

*Список использованной литературы*

1. Cambridge Advanced Learner's Dictionary. - <http://dictionary.cambridge.org>
2. Longman Dictionary of Contemporary English. - <http://pewebdic2.cw.idm.fr>
3. Merriam-Webster's Collegiate Dictionary (CD-ROM).
4. Merriam-Webster's Online Thesaurus. - <http://www.m-w.com>
5. Roget's New Millennium Thesaurus. - <http://thesaurus.com>

«РИФМОВНИК ДЛЯ КАИНА» Ю. ЛЕВИТАНСКОГО: ЛОГИКА ПАРОДИЙНОГО КОДА

*Кадочникова И. С.*

*Удмуртский государственный университет*

Книга пародий «Сюжет с вариантами» в творчестве Левитанского стоит особняком. Имея экспериментаторский уклон («Все пародии написаны на тему широко известной печальной истории о зайчике, который вышел погулять» [Левитанский 2005: 329]), текст обращает на себя внимание своим подлинно новаторским характером: книга пародий на 28 поэтов-современников звучит, по замечанию Д. Самойлова, как «своего рода исследование поэтического стиля» [Самойлов 1979: 56-57]. Нам хотелось бы показать, каким образом Левитанскому удалось осуществить в рамках указанного жанра это исследование. В данной статье мы обратимся к одной из двух пародий, написанных на Арс. Тарковского, - к «Рифмовнику для Каина». Наш выбор пародии именно на этого художника неслучаен. Тарковский и Левитанский - художники, принадлежащие одному поколению и одному поэтическому контексту, кроме того - связанные дружескими отношениями. Так, в творчестве Левитанского имя Тарковского как друга-поэта возникает неоднократно (стихотворения «Новогоднее послание Арсению Александровичу Тарковскому», «В том городе, где спят давно...»). Однако фактов влияния поэтики Тарковского на поэтику Левитанского мы не обнаружим. Пародии на Тарковского интересны не только как пародии на поэта-современника (в этом случае интересны все пародии по определению), но и как пародии на последнего поэта Серебряного века [Халфин 2002: 5-7], продолжателя акмеистической традиции [Лейдерман, Липовецкий 2006: 299]. В этой связи предпринятое Левитанским исследование индивидуального стиля Тарковского так или иначе должно выйти на те эстетические принципы, которые художник разделял с поэтами акмеистического толка. С этой точки зрения мы и прочитаем «Рифмовник для Каина»<sup>1</sup>, одновременно пытаясь ответить на вопрос о тех художественных задачах, решением которых для Левитанского стала данная пародия.

Героями «Рифмовника для Каина» Левитанский делает библейских персонажей - Каина и Авеля, апеллируя тем самым к стихотворению Тарковского «Мамка птичья и стрекозья», в котором убийца Каин персонафицирует убийцу-Судьбу, предопределенную, неотступно следующую за человеком и готовящая ему «испытание на преодоление», Абель же является маской самого лирического «я», не готового к «ударам Судьбы». Причем, Абель у Тарковского представлен как работник. Возникает вопрос: с чем этот работник работает?

Герой Тарковского - это не «просто» человек, но всегда - человек-поэт, что объясняется специфической структурой поэтического мира художника, центральное место в котором занимает макрообраз Словаря [Лейдерман, Липовецкий 2006: 297]: в такой художественной системе, где Слово оказывается семантическим ядром, человек мыслится человеком, *работающим* со Словом. Итак, под «работником» подразумевается работник со словом. А, согласно характерной для Тарковского концепции художника, воспринятой автором у поэтов-акмеистов, в частности, Гумилева (*Ты поймешь тогда, как подло / Насмеялось все, что пело*), на художнике этом лежит трагическая вина за владение словом: *Быть может, идиотство / Сполна платить судьбой / За паспортное сходство / Строки с самим собой; Пророческая власть поэта / Бессильна там, где в свой рассказ / По странной прихоти сюжета / Судьба живьем вгоняет нас; На тебя любя строчка / Тошит нож в стихах твоих*. В связи с ориентацией на мифологизацию магической функции слова в художественной системе Тарковского рождается тип художника-самоубийцы, умирающего от руки сотворенного им слова: «в его стихах постоянно звучит мотив самоуничтожения поэта посредством поэзии или, короче, пытки/казни собственным словом <...>. Самоуничтожение - это и плата за “пророческую власть поэта”, и самое непосредственное ее проявление» [Лейдерман, Липовецкий 2006: 302-303]. Тарковский в одном из своих стихотворений сказал: *«Мы у себя в застенке сами / Себя свежеем второпях»* - и уподобил

<sup>1</sup> Пародии «Каменная книга» посвящена отдельная статья [Кадочникова 2007].

художника одновременно и свежевальщику, и убитому животному. Таким образом, поэт как создатель текста мыслится и убитым, и убийцей: собственное слово ассоциируется с ножом, сигнализирующим о гибельности и безысходности пути художника, подпавшего под абсолютную власть Слова.

Итак, Авель - маска не человека как такового, а человека-художника, должного расплатиться за дар, за «пророческую власть поэта».

И последнее, на что бы мы хотели указать в связи с «ликами» художника у Тарковского: одним из наиболее устойчивых ликов является лик Марсия, героя древнегреческого мифа, дерзнувшего соревноваться с самим Аполлоном в искусстве игры на флейте и поплатившегося за «искусство» содранной кожей:

Меня хватило бы на все живое -  
И на растения, и на людей,  
В то время умиравших где-то рядом  
И где-то на другом конце земли  
В страданиях немислимых, как Марсий,  
С которого содрали кожу. Я бы  
Ничуть не стал, отдав им жизнь, бедней  
Ни жизнью, ни самим собой, ни кровью.  
Но сам я стал как Марсий. Долго жил  
Среди живых, и сам я стал, как Марсий.

Сюжет пародии Левитанского «Рифмовник для Каина» строится как вариация на сюжет, содержащийся во второй половине «сказания о зайце» (*Вдруг охотник выбегает, / Прямо в зайчика стреляет...*). В основе сюжета пародии - ситуация охоты Каина на Авеля, редуцирующаяся до «фольклорной» ситуации охоты волка на зайца: *Авель, Авель, бедный зайчик* и *Проявляя волчью прыть, / По дорогам ходит Каин, / Хочет Авеля убить*. Так, библейские персонажи, воспринятые Левитанским как персонажи Тарковского, сменяют человеческое обличье на животное.

*Кто там ходит в синей феске, / Лапу серую жуя, / Как на той старинной фреске / В грозной книге Бытия?* - Данный вопрос отсылает нас к стихотворению Тарковского «Загадка с разгадкой», где почти каждая строфа открывается вопрошанием: *Кто, еще прозрачный школьник...? Кто Державину доука...? Кто, колечатый, зеленый...? Кто стрекошет, и пророчит...?* В финальной строфе звучит «отгадка» загадки: *Мой кузнецик, мой кузнецик, / Герб державы луговой! / Он и мне протянет глечик / С ионийской водой*. Замечено, что «образ кузнецика - лейтмотив лирики Тарковского, часто эмблематически представляющий художника или искусство в целом» [Семенов 2005: 455]. Избирая вопросно-ответную форму как средство выведения «героя», Левитанский также ориентируется на фольклорный жанр - загадку. Собственно, вся пародия и есть некая загадка, нам же предстоит разгадать «кто есть кто».

«Бедный мальчик» Авель сравнивается Левитанским с израильско-иудейским царем Давидом. Фигура Давида - сквозная в лирике Тарковского. Давид Левитанского генетически восходит к Давиду из стихотворения Тарковского «Пляшет перед звездами звезда...»: *Пляшет шмель и в дудочку дудит, / Пляшет перед скинией Давид*. У Тарковского Давид пляшет перед Ковчегом Завета, что соответствует содержанию 2-ой Книги Царств, а у Левитанского Авель сопоставляется с Давидом на основе сходства по деятельности: *Тихо в дудочку дудит*.

Во-первых, у Тарковского в дудочку дудел шмель, что позволяет говорить о возможности наложения одного образа на другой: пляшущего Давида Левитанский подменил дудящим, но в этом случае Авель ставится в ряд аналогий не только с Давидом, но - имплицитно - с музыкантом-шмелем, таким образом, наряду с параллелью «Авель - заяц» выстраивается новая параллель: «Авель - шмель». Итак, перед нами - не только подмена человеческого лика животным, но и животного насекомым. Наконец, Авель соотносится не только с зайцем - Давидом - шмелем, но и с Марсием: ведь у Тарковского «дудка» сопряжена устойчивыми ассоциативными связями с дудкой Марсия, а Марсий, как мы помним, поплатился за искусство содранной кожей.

В пародии Левитанского вся деятельность Авеля целиком сводится к творческой: *Это Авель, бедный мальчик, / Как пред скинией Давид, - / Авель, Авель, бедный зайчик, / Тихо в дудочку дудит. / То сбивается со счета, / То на счет четыре-пять / Вдруг выходит за ворота, / Чтоб немного погулять*. Таким образом, под маской Авеля-зайца скрывается лицо художника, как его осмыслял Тарковский, - должного «собственной шкурой» расплатиться за дар, отпущенный ему небом, этой «мамкой птичьей и стрекозой».

Теперь обратимся к образу Каина и расшифруем его «код»: *Но, угрюм и неприкаян, Проявляя волчью прыть, По дорогам ходит Каин, Хочет Авеля убить*.

Заяц Авель - жертва, волк Каин - охотник, отравитель, смертоносное оружие которого (яд) направлено не только на конкретную «жертву», но на живой мир вообще: *У него одна забота - Все живое отравлять. / Он не любит, если кто-то / Ночью вышел погулять. / Спит животное кузнецик. / Остро пахнет бузиной. / С желтым ядом черный глечик / Носит каин за спиной*.

Итак, какую силу персонифицирует Каин? Первый возможный ответ выводится из тех заключений, которые мы сделали, анализируя стихотворение Тарковского «Мамка птичья и стрекозья...»: в образе Каина персонифицирована Судьба, карающая поэта своей тяжелой дланью, и тогда Каин может быть осмыслен как пародия на судьбу, бредущую следом за героями Тарковского, «как сумасшедший с бритвою в руке». Но

необходимо помнить, что Тарковский, говоря о Судьбе, всегда имеет в виду судьбу художника, осмысленную через ее связь со Словом (*Судьба моя сгорела между строк, / Пока душа меняла оболочку*), и тогда фигуру убийцы Каина следует интерпретировать не как аллегория просто судьбы, но аллегория безграничной и губительной власти слова. Но это - один возможный пласт смыслов. Сейчас же нам необходимо посмотреть на фигуру Каина совершенно под другим углом зрения.

Одним из текстов, на который направлена пародия Левитанского, является «Загадка с разгадкой». Напомним ее финал: *Мой кузнецик, мой кузнецик, / Герб державы луговой! / Он и мне протянет глечик / Сионийскою водой.*

*С желтым ядом черный глечик / Носит Каин за спиной,* - пишет Левитанский и словно профанирует фигуру изящного и воздушного кузнецика, разговаривающего на «языке зеленом» до «угрюмого и неприкаянного» Каина-волка, вместо живой ионийской воды хранящего в своем «глечике» желтый яд дабы отравить Авеля-зайца. Этот мотив превращения животного в насекомое и наоборот, мотив оборотничества (ср. превращение Каина-человека в волка) обнаруживается не только на уровне ассоциативных связей, но и эксплицируется в одной из строк стихотворения: «спит животное кузнецик». Безусловно, «животное кузнецик» генетически восходит к «животному Пауку» из стихотворения Заболоцкого «Меркнут знаки Зодиака...» (с ним же связаны пятая и шестая строфы пародии), однако это не свидетельствует о том, что «в сознании пародиста произошло взаимоналожение текстов двух разных авторов» [Семенов 2005: 454] и не меняет направленности «Рифмовника для Каина». Напротив, это подтверждает его направленность именно на творчество Тарковского как продолжателя чужой поэтической традиции, в частности - Н. Заболоцкого<sup>1</sup>. Но «животное кузнецик» в контексте пародии, написанной как вариация на тему «сказания о зайце» приобретает иной - не обзриутский смысл. Если «зайчик» - пародия на тип «бедного художника», подставившегося под нож собственного слова, то «волк» - пародия не только на «убийственное слово», но и на тип другого художника, выведенный Тарковским в стихотворении «Поэт начала века». Для сравнения:

Тарковский «Поэт начала века»: Левитанский «Рифмовник для Каина»:

Твой каждый стих как чаша яда  
Как жизнь, спаленная грехом  
Ты - бедный мальчик сумасшедший

Глечик с ядом у него!  
Пусть забудет о грехе  
Это Абель, бедный мальчик

Комментируя свое стихотворение, Тарковский говорил, что в нем «речь вовсе не о каком-нибудь конкретном лирике 1900-х годов (допустим, Миропольском, Александре Добролюбове, Коневском), но скорей о собирательном образе поэта, едва перешагнувшего порог нового века, как уже в досталь успевшего отхлебнуть из его горькой и обжигающей чаши едкое, саднящее зелье беды. Вряд ли удивлю вас одним своим наблюдением, подтвержденным десятками примеров: в XX веке поэзия, вооруженная против зла клинком ядовитой иронии, часто мрачна и даже жутковата, несет в себе желчный привкус отчаянья, томления и невзгод. Я, откровенно признаться, любитель «мрачноватых» книг. Ведь, что ни говори, дух трагедии в искусстве вечен...» [Тарковский 1979: 7]. *Отымите, отымите / Глечик с ядом у него!* - требует автор пародии и продолжает: *Дайте Каину письмовник, / Пусть забудет о грехе. / Дайте Каину рифмовник / На шатучем лопухе. / Дайте Каину подстрочник, / Подберите словари, / Пусть сидит и переводит / От зари и до зари.* Так пародируется художник, изображенный Тарковским, и хотя автор «Поэта начала века» не говорит, о каком конкретном слугителе муз идет речь, за него это договаривает Левитанский - и очень умело, очень мастерски: через аллюзию на знаменитое стихотворение О. Мандельштама, первый стих которого строится по той же синтаксической модели, что и первый (рефренный) стих процитированного фрагмента пародии: *Дайте Тютчеву стрекозу - / Догадайтесь почему! / Веневитинову - розу. / Ну, а перстень - никому.* Таким образом, Каин словно утрачивает собственное «говорящее» имя, которое перестает иметь всякую значимость, функционируя уже как заместитель чужих имен, маска; его можно уподобить «трем звездочкам», скрывающим имя автора или героя. В самом общем смысле, Каин подразумевает поэта вообще - не только начала XX века: Мандельштам в пределах своего текста перечисляет ключевые фигуры русской классической поэзии (Тютчев, Веневитинов, Боратынский, Лермонтов, Фет). Но важно, что автор пародии требует вручить «Каину» (любому) атрибуты не «любого», но именно Тарковского: *письмовник, рифмовник на шатучем лопухе* (у Тарковского в «Загадке с разгадкой» о кузнецике говорится: *И торчит, как треугольник, / на шатучем лопухе*), *подстрочник*, намекая на то, что Тарковский длительное время вынужден был заниматься литературными переводами, *словари*. Интересно, что мотив оборотничества, получивший свое развитие на уровне метаморфоз Авеля в зайца и наоборот (референтная зона имеет следующий план: Абель → Зайчик → «Авелево тело» → «братья наши меньшие»), проигрывается на новом, более высоком уровне: «любой» поэт словно надевает литературную маску поэта Тарковского как одного из «братьев меньших»: *Посидит, переводит / Года три-четыре-пять - / Будет знать, как братьев меньших / Желтым ядом отравлять.* Под «братьями меньшими» следует понимать «младших современников», то есть поэтов, пришедших на смену «поэтам начала XX века».

<sup>1</sup> Об истоках поэтической традиции Тарковского см.: Зорин А. Портрет поэта под созвездием Большого Пса [Зорин 1997].

Таким образом, получается, что пародия Левитанского направлена не только на поэтику Тарковского, но и на реконструкцию сознания Тарковского (по крайней мере, в последней строке автор прибегает к приему несобственно-прямой речи, включая в текст двусубъектное слово: *Будет знать, как братьев меньших / желтым ядом отравлять!*). «Каин» же должен пройти путь «обращения» в тихого Авеля-зайца, перерасти затаившегося в себе «угрюмого и неприкаянного» волка, несущего на спине «глечик с ядом» - отравленное вино искусства.

Итак, мы пришли к выводу, что в «Рифмовнике для Каина» пародируются две антитетичные друг другу ситуации - убийство словом и «обращение» словом, и профанируются два антитетичных друг другу типа художника, первый из которых, подобно двуликому Янусу, предстает в масках Авеля и Марсия, причем от библейского праведника ему достается внешний атрибут - имя, а деталь одежды, «синяя феска» - от другого героя поэтического мира Тарковского: ср. у Тарковского в стихотворении «Греческая кофейня»: *Грек Ламбринду в красной феске / Ждал посетителей своих*. Этот «герой» Тарковского - за счет незначительной трансформации имени - спародирован в шестой строфе «Рифмовника»: *В лавке грека Ламбринади, / Там, где раки Бордолез....* От героя древнегреческого мифа у «художника» - дудочка как метафора искусства и знак обладания творческим даром. При таком развороте становится ясным «затемненный» смысл первых двух строк пародии, не сводимых к какому-либо претексту из Тарковского: *Шелест пуха, дух вязанья / Теплой кофты шерстяной*.

Пух, о котором идет речь в контексте вариации на «сказание о зайце» может быть прочитан, как «заячий пух», следовательно, нужно полагать, что казнь строкою уже совершилась, и в зачине пародии имплицитно присутствует само «убитое животное», которое в «Каменной книге», пройдя все стадии свежевания, присутствовало на уровне предельно непоэтичной метонимии - «остывавшее мясо». «Рифмовник» открывается стихами, воспроизводящими ситуацию вязанья шерстяной/пуховой кофты. Теперь тому факту, что Тарковский оказался дважды героем книги Левитанского, можно найти логическое объяснение, вытекающее из той «двойной пользы», которая исходит от убитого зверя как такового. Но во второй пародии «заяц» представляется нам еще живым, хотя и подвергнутому опасности быть отравленным «желтым ядом», хранившимся в «черном глечике». Что же в этом случае имел в виду автор, когда начинал стихотворение с сюжета «воздушного вязанья»? Полагаем, ответ таится в первых двух словах пародии: «шелест пуха». Очевидно, что пуху присваивается нехарактерное для него свойство - шелест, которое, однако, является одним из основных свойств бумаги: шелестит не пух, а бумага, пух же становится пародийно-метафорическим синонимом бумаги, поэтому и «теплую кофту шерстяную» следует понимать как пародию на продукт творческого акта, на текст-ткань, а «ткань» как метафора словесного полотна выступает в качестве одной из самых распространенных метафор поэтического искусства. Максимально полную разработку тема «ткани» получила в поэзии Мандельштама, на прямооценочном уровне выразившего свое отношение к акту рождения полотна: *Люблю появление ткани, / Когда после двух или трех, / А то четырех задыханий / придет выпрямительный вздох*. Тарковский - продолжатель акмеистической традиции и во многом преемник Мандельштама - эту линию «семантической поэтики» не воспринял, выведя свою, оригинальную метафору поэтического ремесла: Сло-варь, функционирующий в пространстве его художественной системы в качестве одного из доминантных образов. Почему бы тогда не расслышать в «шелесте пуха» шелест писемников, рифмовников, словарей, этих визитных карточек творчества Тарковского? Имплицитно их в первых двух строках пародии, Левитанский эксплицирует эти константы в трех заключительных четверостишиях стихотворения, требуя дать Каину писемник, рифмовник, подстрочник и подобрать словари. Судя по всему, именно эти фигуры художественной системы Тарковского особенно импонировали Левитанскому, и именно к ним апеллирует поэт в «Новогоднем послании Арсению Александровичу Тарковскому» (1985).

Если протянуть нить ассоциаций от «Рифмовника» до «Новогоднего послания» и прочитать пародию под этим углом зрения, то обнаружится одна интересная деталь: в финале послания Левитанский вводит в ткань текста фигуры «критиков лукавых, чьи называть не будем имена». Мы же, разоблачая Каина, пришли к мысли о его безымянности, анонимности, указав на то, что Каин - маска имени, псевдоним, аналогичный графическому знаку, «трем звездочкам». При таком подходе стихотворение Левитанского получает принципиально иной разворот, звуча уже не столько как пародия на тексты Тарковского, но как пародия на литературных критиков, у которых «одна забота - все живое отравлять». Методы же укрощения «волчьей прыти», проявляемой этими убийцами-отравителями, черты которых типизируются в маске-личине ветхозаветного Каина, избираются вполне гуманные - в соответствии с умонастроениями автора «Сюжета с вариантами», который «старался, чтобы добро вообще побеждало и торжествовало на этих страницах»: *Дайте Каину писемник, / Пусть забудет о грехе*. Иначе: поместите «критика» в шкуру «поэта», и пусть он осваивает ремесло «воздушного вязанья», чтобы потом ответить за ремесло - и перед лицом Судьбы, и перед самим собой. И тогда этот оборотившийся волк «будет знать, как братьев меньших / желтым ядом отравлять!».

В «Рифмовнике для Каина» Левитанский полностью преодолел жанровые границы пародии, переосмыслив задачи жанра. Пародия явилась не «дружеским шаржем» на Тарковского, а совместным с Тарковским размышлением на тему пути поэта как трагического пути. И, безусловно, тот иронический окрас, который эта тема приобрела в устах Левитанского, явился не только отрицанием пути художника, но и в конечном итоге - преодолением этого трагизма в иронической саморефлексии. По сути, в «Рифмовнике для Каина» «загадана» история отношений Поэта с Судьбой, Поэта со Словом, Поэта с Читателем и смоделирован сюжет обращения Читателя - посредством Слова - в Поэта. И только в этом случае, когда читатель при-

мерит на себя судьбу художника, прочувствует подлинный трагизм творчества, идущий из глубины его законов, возможен, по мысли Левитанского, благодарный ответ поэту за его труд. И «Рифмовник для Каина» как раз таки следует считать таковым ответом Левитанского Тарковскому.

#### *Список использованной литературы*

1. **Зорин А.** Портрет поэта под созвездием Большого Пса // Литература. Приложение к газете «Первое сентября». – 1997. - № 24. - С. 14-15.
2. **Кадочникова И. С.** Две вещи несовместные (пародия как принцип художественной взаимосвязи: Ю. Левитанский и А. Тарковский) // Подходы к изучению текста: Материалы Межвуз. науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и молодых преподавателей (Ижевск, 19-20 апреля 2007 г.). - Ижевск, 2007. - С. 184-193.
3. **Левитанский Ю.** Сюжет с вариантами // Левитанский Ю. Стихотворения. - М., 2005.
4. **Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.** Современная русская литература: 1950-1990-е годы: В 2 т. - М., 2006. - Т. 2. 1968-1990.
5. **Самойлов Д.** Ничего обидного: Рецензия на книгу Ю. Левитанского «Сюжет с вариантами» // Литературное обозрение. – 1979. - № 5.
6. **Семенов В. Б.** Комментарии // Левитанский Ю. Стихотворения. - М., 2005.
7. **Тарковский А.** Держава книги // Альманах библиофила. - М., 1979. - Вып. 7.
8. **Халфин Ю.** Последний поэт Серебряного века // Литература. – 2002. - № 42.

### СИНТАКСИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДИАЛОГИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

*Кажанова З. Н., Ершова Н. Б.*

*Тамбовский государственный технический университет  
Тамбовский государственный университет им. Г. Р. Державина*

Поскольку разговорной речью принято считать такую функциональную разновидность языка, которая реализуется в следующих экстралингвистических условиях: спонтанность осуществления коммуникации, неофициальность общения и непосредственное участие партнеров в коммуникации, то именно эти условия позволяют противопоставить разговорную речь кодифицированному литературному языку во всех его функциональных разновидностях.

Как отмечает Несина Г. Н., среди разговорных особенностей диалога выделяются такие, которые свойственны всем разговорным текстам, и такие, которые проявляют себя именно в диалогах. Эти особенности во многом определяются спецификой разговорного дискурса.

Дискурс определяется как связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами. Следует отметить три существенные характеристики разговорного диалога такие, как широкое использование неформальных связей в диалогических текстах, активность косвенных речевых актов в диалоге, использование в диалоге ряда особых постулатов общения.

Для понимания структуры многих разговорных диалогов особую роль играют постулаты разговорного диалогического общения. Целесообразно учесть концепцию Г. П. Грайса и его четыре категории: постулаты количества, постулаты качества, постулаты отношения, постулаты способа.

Ширяев, определяя важную составляющую дискурса, указывает на то, что постулаты диалога непосредственно связаны с коммуникативными потребностями конкретного адресанта и адресата, а это, в свою очередь, важнейшая составляющая дискурса, такие постулаты целесообразно называть дискурными, признав, что они могут действовать наряду с общими постулатами Г. П. Грайса и независимо от них.

Очевидно, что в диалоге установить смысловые отношения между репликами на чисто семантической основе, не прибегая к их формализации грамматически или какими-то другими явно выраженными языковыми средствами, позволяет опора на апперцепционную базу говорящих. Явные показатели связи реплик, например, «встроенность» реагирующей реплики в синтаксическую структуру предшествующей реплики для разговорного диалога необязательны. Активно для установления неявной чисто смысловой связи между репликами диалога используются общие фоновые знания партнеров по коммуникации. Активность неформальных смысловых связей в разговорных диалогических текстах не означает то, что в этих текстах нет явно связанных реплик диалога. Она осуществляется за счет того, что морфолого-синтаксическая структура реагирующей реплики мягко реконструируется, вписывается в структуру предшествующей реплики: (Macht die Musik still! - Jetzt! (Jetzt mache ich die Musik still!))

Широко используется для связи реплик диалога и такой принцип организации текстов, как прономинализация определенных его участков, когда осмысление местоимений с необходимостью предполагает обращение к другим участкам текста:

(Wirst du das Geschäft hineingehen? - Ja, dort ist naher an dem Haus)

Разговорные диалоги имеют такое средство связи реплик, как повтор всей или части предшествующей реплики. Если повторный компонент является существительным или прилагательным, то он может дублироваться в именительном падеже, чаще всего он в таком случае выделяется в отдельную синтагму.