

СТАТЬИ

УДК 811.161.1'373.2 + 811.161'372

К. И. Баранова,
А. А. Фомин

КЫСЬ В «КЫСИ»: СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ ЛИТЕРАТУРНОГО ОНИМА И МЕХАНИЗМЫ ЕГО РЕАЛИЗАЦИИ

Ключевые слова: русская литературная ономастика, поэтическая ономастика, литературный оним, поэтоним, имя собственное в художественном тексте, фоносемантика имени собственного в тексте, поэтика имени собственного в тексте.

В статье исследуется окказиональный поэтоним *кысь*, функционирующий в тексте одноименного романа Т. Толстой, который является ключевым словом для данного произведения. Основываясь на анализе употребления этого слова в протексте, воспринятом писательницей и в значительной мере определившем первичный творческий замысел произведения, а также используя результаты фоносемантического исследования экспонента поэтонима, авторы статьи пытаются выявить влияние собственного имени на динамику формирования важнейшего художественного образа романа, проследить смыслообразующий потенциал окказионального собственного имени и его существенную роль в формировании общего концептуального плана текста.

1

В современных работах по литературной ономастике, пожалуй, общим местом стало утверждение о том, что собственные имена способны генерировать разнообразные эстетические смыслы. Намного реже предпринимаются попытки выявить те конкретные лингвистические механизмы, при помощи которых ономастические единицы порождают в художественном тексте концептуально-

© Баранова К. И., Фомин А. А., 2010

Вопросы ономастики. 2010. № 2 (9)

эстетические феномены. В данной статье мы хотели бы рассмотреть один литературный оним в аспекте его смыслообразующей активности на разных этапах порождения текста — от начального этапа включения онима в авторский замысел художественного произведения до его превращения в важнейший образный и концептуальный компонент текста. Свою задачу мы видим в том, чтобы, обнаружив важнейшие генерируемые онимом смыслы, выявить вместе с тем и текстовые механизмы, обеспечивающие порождение этих смыслов. В центре внимания, таким образом, оказывается литературный оним, взятый в аспекте его функционирования и рассмотренный в отношении к лингвистическому, образному и концептуальному строю произведения.

Объектом наблюдений будет поэтоним *кысь* из одноименного романа Т. Толстой. Это произведение, вышедшее в 2000 г. и впоследствии не раз переиздававшееся, несомненно, стало заметным событием в литературной жизни России и вызвало оживленную дискуссию в критике, показавшую наличие различных точек зрения на роман и полемически заостренных его трактовок. Впрочем, обсуждение текста литературоведами и критиками почти не касалось интересующей нас темы — романной ономастики. По всей видимости, первыми из ономастологов обратились к именам собственным данного произведения Р. Ю. Намитокова и О. А. Скребнева в небольшой статье, очерчивающей ономастическое пространство романа [см.: Намитокова, Скребнева]. Позже О. А. Скребнева опубликовала еще одну статью, в которой выделила ядерные и периферийные элементы этого ономастического пространства [см.: Скребнева]. Другие работы, посвященные изучению ономастики романа нам неизвестны.

Слово *кысь*, многократно воспроизводимое в тексте произведения и ставшее его названием, безусловно, можно отнести к ключевым словам этого текста, кодирующим важнейшие его смыслы. Примечательно, что, по признанию Т. Толстой, с этого слова, по сути, начался роман. В своем интервью она вспоминает:

...Это мы давным-давно как-то с мужем — он тоже филолог, как и я, — сидели и играли в какую-то стихотворную чепуху. Если помните, в одном из переводов «Алисы в Зазеркалье» есть такие стихи: «...и хрюкотали зелюки, как мюмзики в мове». Мы тоже какую-то белиберду сочиняли в том же духе, и среди прочего в одном стишке, который мой муж написал гекзаметром, проскочило слово «кысь». «Ворскнет морхлая кысь...», сейчас дальше не помню. Я это слово подобрала, повертела, смотрю — женский род, третье склонение, мне понравилось. Ну а потом, как говорится, слово за слово...

— То есть вначале было слово, а потом оно разрослось до трехсот страниц убористого текста...

— До четырехсот... Помимо слов, там было еще и настроение — ночь какая-то, лес, болото... Пужлец порскает... [Толстая, 2005б, 327].

Для нас важно обратить внимание на несколько моментов, связанных с возникновением этого слова. Во-первых, оно с самого начала создавалось с установкой на окказиональный характер лексем и использовалось в тексте, состоящем из подобных же окказиональных лексем. Во-вторых, окказиональные лек-

семьи формировались по моделям узуальной лексики, обеспечивающим возможность их осмысления и «понимания». В связи с этим было бы интересно установить этимологию окказионального слова и выявить механизм его образования. В-третьих, хотя сама Т. Толстая не была непосредственным создателем данного слова, она являлась интерпретатором его смысла, извлекающим из него некоторые ассоциативные ряды и оценивающим их. В-четвертых, можно предполагать, что этот эмоционально-ассоциативный комплекс, стоявший у истоков будущего произведения, в значительной мере определил последующее формирование образа *кыси* и соответственно построение всей смысловой структуры романа. Поэтому можно попытаться как-то объективировать те смутные ассоциации, которые возникли у писательницы уже на начальной стадии восприятия лексемы и которые затем получили дальнейшее развитие в процессе генезиса художественного образа. Естественными факторами, способствующими такой объективации, являются материальная форма самой лексемы (ее экспонент) и ближайший контекст употребления слова, сохранившийся в памяти писательницы.

Поскольку окказиональная лексема, отнесенная к неизвестному объекту художественного мира, фактически лишена для реципиента заданного языком значения, его сознание под воздействием пресуппозиции наличия смысла у поэтического конструкта в целом и у отдельных его компонентов начинает активизировать означаемое лексемы, опираясь при этом на ближайший контекст и имеющиеся в распоряжении реципиента языковые элементы, модели и категории. Условия подобной языковой игры требуют, как известно, обязательного наличия в окказиональных лексемах узуальных лингвистических элементов, передающих грамматические значения, так как без них текст превратился бы в набор лексически и грамматически невнятных знаков, обладающих лишь буквенно-звуковой выраженностью своих единиц¹. Это условие соблюдается и в знаменитой фразе Л. В. Щербы о «глокой куздре», и в других подобных экспериментальных построениях. В данном случае по окончанию *-ет* легко «опознать» в лексеме *ворскнет* «глагол» 3-го л. ед. ч. настоящего или будущего простого времени, выступающий в качестве сказуемого и передающий представление о действии или состоянии грамматического субъекта. Флексия *-ая* квазиприлагательного *морхлая*, воспринятого в качестве определения, указывает на признак этого субъекта и на его отнесенность к категории женского рода, а нулевое окончание в квазисуществительном *кысь* — на сам грамматический субъект².

¹ Как, например, в известном стихотворении А. Е. Крученых: «Дыр бул щил убещур скум вы со бу р л эз».

² Конечно, ничто не мешает нам допустить и другие трактовки данного отрывка: к примеру, форму *морхлая* можно воспринять как деепричастие (типа *делая*), выделив аффиксы *-а-* и *-я-* с соответствующими грамматическими значениями. В то же время логически более тесная и потому более легкая для осознания связь между категориями субъекта, его признака и преддицируемого действия, а также само центральное положение этих категорий в грамматической системе русского языка провоцируют иную, указанную выше, идентификацию грамматической структуры высказывания.

Именно так и восприняла последнюю лексему Т. Толстая: «...женский род, третье склонение...». Таким образом, узуальные грамматические элементы, включенные в состав окказиональных квазислов, оказываются той опорой, на которой основывается восприятие и понимание данного произведения его реципиентом.

Активизация плана выражения всех квазислов, входящих в приведенный фрагмент «стихотворения», происходит при восприятии, по крайней мере, в двух направлениях: во-первых, имеет место не контролируемое рациональным сознанием воздействие на реципиента фоносемантического ореола лексем, более интенсивное, чем обычно, вследствие отсутствия у них полноценного языкового значения и вследствие установки реципиента на активизацию смыслообразующего потенциала означающих; во-вторых, продуцирование в сознании ассоциативных отношений квазилексем с опорой на их определенное формальное сходство с узуальными лексемами русского языка. Так, *ворскнет* в силу определенной близости экспонентов может напомнить слушателю *вор*, *ворс* и *воск*, *сверкнет*, *меркнет*, *тускнеет*, а *морхляя* ассоциируется под воздействием начального элемента *мор-* и финали *-хляя* с *мокрая*, *морок*, *мрак*, *мор*, *морить*, *дохлая*, *сохляя*. Круг ассоциаций увеличится, если учесть, что в лексиконе реципиента (тем более филолога) может иметься не только литературная, но и диалектная лексика. Скажем, *ворскнет* легко соотносится с диалектным глаголом *порскнуть* 'броситься куда-либо', а *морхляя* может ассоциироваться со словами *мора* 'мрак, тьма, морок, сумрак, потемки', *моркий* 'кого легко уморить, хвольный, хлибкий', *морливый* 'смертный, гибельный для народа', *морока* и *морок* 'мрак, сумрак, мрачность, темнота и густота воздуха', а также 'обморок, припадок, омраченье ума', *морснуть* 'ударить, хватить, свистнуть, огреть', *морх* 'мохра или мохор, мохры; висячие пучки нитей, кисти, бахрома; космы, непричесанные волосы; клочья, отресья', *морох* 'мгла; туман; мелкий частый дождь' и др.³ Соотнесение с диалектным словом *морх* демонстрирует, кстати, потенциальную словообразовательную структуру данного окказионализма, расчленяя его на основу, суффикс и флексию: *морх-л-ая* по типу *круглая*, *светлая*⁴.

Лексема *кысь* не уступает в ассоциативной активности своему контекстному окружению. Очень редкая в современном русском языке финаль *-ысь* встречается всего в восьми словах (*брысь*, *высь*, *ввысь*, *подвысь*, *надысь*, *прысь*, *рысь*, *хлобысь*), часть из которых вдобавок имеет диалектный и просторечный харак-

³ Значения лексем приводятся по «Словарю русских народных говоров» и по «Толковому словарю живого великорусского языка» В. И. Даля.

⁴ В диалектных словарях зафиксировано, между прочим, прилагательное *морхлый* со значением 'испорченный, больной, гнилой (о хлебных посевах, деревьях, плодах, зернах)', бытующее в некоторых сибирских говорах [СРНГ, 18, 280]. Однако из этого факта все же нельзя делать вывод об осознанном использовании данного диалектизма автором поэтического фрагмента, поскольку у нас нет никаких свидетельств о знании им этого не слишком распространенного диалектного слова.

тер, а часть относится к устаревшей лексике [Обратный словарь, 280]⁵. Наличие в русском языке всего двух существительных (*высь* и *рысь*) с данной финалью делает соотнесение лексемы *кысь* с ними очень вероятным. Впрочем, в этом смысле первое и второе слово отнюдь не равноправны. Основа *кыс-* в русском языковом сознании не может не соотноситься с представлением о кошке, вследствие наличия в русском языке слов *кыса*, *кыска*, *кыс-кыс* и т. п. В свою очередь, *рысь*, как известно, принадлежит к семейству кошачьих, обладая многими повадками, свойственными и другим его представителям⁶.

Мы полагаем, что окказионализм *кысь* скорее всего был получен в результате контаминации двух узуальных лексем *кыса* и *рысь*; этой контаминации способствовало наличие у данных лексем общего формального компонента (*-ыс-*), а также общего семантического компонента⁷. Во всяком случае, в силу наличия общих компонентов у производящих лексем в результате взаимодействия этих компонентов весьма вероятно формирование у реципиента осознанного или неосознанного фонового представления о хищной лесной кошке. В то же время потенциальная ассоциативная связь *кысь* — *высь* не имеет такой мощной

⁵ Нужно сказать, что в диалектных словарях присутствует существительное *кысь* ‘шкурка с нося, оленя или лошади, которой обычно подбивают охотничьи лыжи’, зафиксированное в томских говорах и чаще употребляемое на Урале и в Сибири с конечным твердым согласным, а также аналогичное подзывное слово для голубей, отмеченное в тульских говорах [СРНГ, 16, 206]. Однако семантика этих лексем не дает возможности полагать, что автор стихотворения употребляет хотя бы одну из них в своем тексте. Если они и оказали какое-нибудь влияние на автора в процессе создания окказионализма, то лишь в отношении означаемого и, скорее всего, без осознания им этого подсудного воздействия. Вполне можно допустить и простое совпадение экспонентов окказионализма и указанных диалектных слов.

⁶ Энциклопедическая статья так описывает это животное: «Рысь [*Felis (Lynx) lynx*] — млекопитающее рода кошек. Длина тела 82–109 см, хвоста 20–24 см, весит обычно 8–19 кг (как исключение — до 32 кг). Ноги сильные, относительно длинные, лапы очень широкие. На ушах длинные кисточки, имеются баки. Окраска различная: однотонная (палевая, рыжая) или пятнистая. Распространена Р. в Европе, Северной, Средней и частично Передней Азии, Северной Америке. Обитает в обширных глухих лесах, как на равнинах, так и в горах; иногда заходит в лесостепь. Питается преимущественно зайцами, мышевидными грызунами и птицами; иногда нападает на копытных (косулю и др.). Охотится преимущественно ночью. Хорошо лазает по деревьям. При обилии пищи живет оседло, при недостатке ее — кочует. Гон в феврале–марте. Беременность 9–10 недель. В выводке обычно 2–3 детеныша. Численность Р. колеблется в разные годы в зависимости от количества пищи. Промысловое значение невелико (используется мех). Р. наносит местами некоторый вред охотничьему хозяйству, истребляя промысловых животных» [БСЭ, 22, 454].

⁷ Отметим, что в романе «Кысь» имеются и другие окказионализмы, образованные в результате подобной контаминации двух узуальных лексем: ср. *хлебед* — из *хлеб* + *лебеда*; *кльель* — из *клен* + *ель*; *сусень* — из *сосна* + *ясень*. Эти составленные из «обломков» прежних слов лексемы играют в романе концептуально важную роль: они отражают общую «мутацию» старого языка в новых условиях. Таким образом, лексема *кысь* включается в определенный ряд окказионализмов, создаваемый единством словообразовательного приема, и нельзя исключить, кстати, что именно под ее воздействием и возник этот ряд.

поддержки, а потому степень облигаторности ее намного ниже. Естественно, определенную роль в усилении одного ассоциативного ряда и в ослаблении другого играет ближайший контекст, где ассоциативные ряды включают слова и представления, семантически легко соотносимые с *рысью* и несоотносимые или хуже соотносимые с *высью* (например, *вор, ворс, мохры* и др.). В итоге контекст играет роль координатора ассоциативного фона: он усиливает одни ряды и ослабляет, гасит другие. Это приводит к формированию некоторого интуитивного мысленного представления, ментального образа действительности, заданного поэтическим фрагментом. У авторов данной статьи, к примеру, возник в сознании более или менее конкретизированный образ притаившейся и в любую секунду готовой напасть рыси, сидящей на дереве в ночном лесу, в чьей мокрой шерсти тускло мерцают дождевые капли. Речь, разумеется, не о том, что данное представление, возникшее у нас, является единственно возможным и обязательным для всех; речь о том, что ассоциативные ряды, возникающие при восприятии окказиональных лексем, закономерно организуются в результате их соотнесения с языковой системой, выступающей в качестве фона. Поэтому при всей субъективности и привязанности к неповторимому опыту личности их нельзя считать абсолютно произвольными. Так, мы не можем сказать, насколько совпадает возникший у нас образ с тем образом, который, вероятно, существовал в ментальном пространстве автора этого поэтического фрагмента. Вполне возможно, что и ассоциативные ряды, и формируемое ими представление у сочинителя были несколько иными. Мы, однако, убеждены, что возникающий в нашем сознании ассоциативный фон образа обусловлен в значительной мере объективными языковыми и текстовыми отношениями, а потому он не может считаться чем-то совершенно случайным и сугубо индивидуальным. Интересно, что в том же интервью Т. Толстая, выступавшая с позиции реципиента текста, вспоминая свои ассоциации, возникшие при его восприятии, замечает: «Помимо слов, там было еще и настроение — ночь какая-то, лес, болото... Пужлец порскает...». Ассоциативная связь лексемы *кысь* с *рысью* хорошо вписывается в этот конгломерат образов. Рысь живет в лесу, где и добывает себе пропитание, хорошо лазает по деревьям, охотится обычно ночью, наводя страх на своих потенциальных жертв.

Кстати, и второй фрагмент того же стихотворения, упомянутый в интервью (*пужлец порскает*), вполне согласуется с указанной интерпретацией данного фрагмента. Окказионализм *пужлец* легко сопоставляется с просторечными и устаревшими словами *пужать, пужаться, пужливый* [ССРЛЯ, 11, 1663] и благодаря прозрачности внутренней формы может быть понят как ‘существо, совершающее действие или проявляющее признак, названный основой’ (ср. *беглец, жилиец* и т. д.), т. е. в контексте данного фрагмента — ‘пугливый зверек; зверек, боящийся кого-то’ либо ‘зверек, пугающий кого-то’, поскольку мотивирующим глаголом может быть и *пужать*, и *пужаться*. В русских говорах широко пред-

ставлен глагол *порскать* в разных значениях, в числе которых ‘фыркать от смеха, раздражаться неудержимым смехом’, ‘издавать фыркающие, прерывистые звуки’, ‘делать стремительные движения, бросаться куда-либо’ [СРНГ, 30, 90]. Поэтому понять предложение *пужлец порскает* можно двояко: «какой-то пугливый зверек бросается наутек от кого-то» и «какой-то зверек пытается испугать кого-то, издавая резкие, фыркающие звуки». При восприятии отрывка эти значения могут взаимодействовать и накладываться друг на друга различным образом. В любом случае в тексте возникают мотивы *угрозы* и *страха*, накладывающие отпечаток на ассоциативный фон фрагмента и коррелирующие с ассоциативными рядами квазилексемы *кысь*.

Итак, можно констатировать, что слово *кысь* было воспринято Т. Толстой с самого начала не как пустая и лишённая смысла оболочка квазислова, но как ступок потенциальных ассоциаций, возникающих и реализующихся на фоне языковой системы русского языка, в их взаимодействии с ассоциативным потенциалом синтагматически сопряжённых лексем.

Кроме ассоциативных рядов, обусловленных спецификой словообразовательной модели лексемы *кысь*, важным фактором, определяющим ее восприятие и оценку, является звуко-символическая значимость ее оболочки. Методика фоносемантического исследования, разработанная в свое время А. П. Журавлевым [см.: Журавлев, 1974]⁸, достаточно известна и неоднократно апробирована, поэтому вряд ли здесь нужно еще раз подробно излагать ее содержание. Основываясь на предложенных этим ученым формулах и количественных данных, мы вычислили звуко-символические качества экспонента лексемы по используемым в его работах 25 признаковым шкалам. Слово *кысь* оказалось весьма выразительным с точки зрения своих фоносемантических характеристик: по 13 шкалам из 25 его экспонент получает оценки, которые в аксиологическом отношении определяются скорее отрицательно; по 12 шкалам фоносемантическая значимость лексемы может быть охарактеризована оценкой *никакой*. Оценок, которые в аксиологическом отношении определяются положительно, экспонент имени не получил вообще. Ниже мы приводим таблицу, в которой представлены результаты наших вычислений, приведенные в порядке возрастания коэффициента, отражающего интенсивность проявления признака по каждой шкале (см. табл. 1).

По двум шкалам (*женственный/мужественный* и *хороший/плохой*) результат хотя и попадает в зону постулируемого в книге А. П. Журавлева отклонения в 0,5 деления шкалы, но демонстрирует явное тяготение к одному из полюсов оценки. В этом случае мы сочли возможным ввести отсутствующие у А. П. Журавлева корректирующие оценки, соответствующие переходным зонам постепенного

⁸ Эта же методика в более популярной форме излагается в книге: [Журавлев, 1981].

Таблица 1

Шкала	Результат	Характеристика
Большой / маленький	2,40	большой
Добрый / злой	2,87	никакой
Длинный / короткий	2,91	никакой
Громкий / тихий	2,99	никакой
Сильный / слабый	2,99	никакой
Могучий / хилый	3,03	никакой
Гладкий / шероховатый	3,04	никакой
Храбрый / трусливый	3,12	никакой
Легкий / тяжелый	3,22	никакой
Простой / сложный	3,25	никакой
Величественный / низменный	3,27	никакой
Округлый / угловатый	3,29	никакой
Подвижный / медлительный	3,32	никакой
Женственный / мужественный	3,41	почти мужественный
Хороший / плохой	3,47	почти плохой
Безопасный / страшный	3,50	страшный
Нежный / грубый	3,55	грубый
Веселый / грустный	3,56	грустный
Красивый / отталкивающий	3,57	отталкивающий
Светлый / темный	3,59	темный
Активный / пассивный	3,64	пассивный
Быстрый / медленный	3,65	медленный
Радостный / печальный	3,65	печальный
Яркий / тусклый	3,72	тусклый
Горячий / холодный	3,75	холодный

нарастания интенсивности. В случае отклонения от средней величины оценки (3,0) на величину от 0,4 до 0,5 мы пользовались формулой *почти + признак*. Поэтому экспонент лексемы *кысь* был оценен по данным шкалам как *почти плохой* (оценка 3,47 не дотягивает до границы постулируемого отклонения всего 0,03!), *почти мужественный* (до границы постулируемого значимого отклонения не хватает 0,09). Это означает, что по этим признакам лексема тяготеет к соответствующим оценкам, но они выражаются чуть менее ярко, чем по остальным задействованным 11 шкалам.

Таким образом, наглядно проявляется фоносемантическая активность звукобуквенной оболочки окказионализма, чему способствует, еще раз напомним,

отсутствие у нее полноценного лексического значения⁹. Несомненно, фоносемантический ореол лексемы активно повлиял на ее восприятие и на формирование того ассоциативного фона, того «настроения», о котором упоминает Т. Толстая. Нельзя не отметить и высокую степень соответствия выделенных ассоциативных рядов окказиональных квазилексем стихотворного фрагмента и фоносемантического ореола лексемы *кысь*: они явно коррелируют, поддерживая друг друга.

В то же время без мощной поддержки и коррекции художественного текста, проявляющего смысловой потенциал лексемы, ассоциативный фон ее воспринимается как нечто смутное, зыбкое и трудноопределимое даже для филологически развитого сознания. Тот контекст, в котором Т. Толстой была воспринята лексема *кысь*, составленный из нарочитых окказионализмов, не был способен в полной мере проявить фоносемантический ореол слова и порождаемые лексемой ассоциативные ряды. Аккумуляция ассоциативных смыслов, их нарастание и взаимообогащение, происходившие в творческом сознании писательницы, требовали развертывания смутного образа в иной, интерпретирующий этот неясный сгусток образных ассоциаций текст. Отсюда и берет начало роман «Кысь».

2

Войдя в лексическую структуру художественного текста и став ее важным компонентом, лексема *кысь* подверглась естественной семантической трансформации. Она закрепляется за определенным референтом, каковым является номинируемый ею объект конструируемого художественного мира, и начинает обозначать определенный денотат, каковым мы считаем обобщенное представление реципиентов текста о референте имени. Представление об объекте художественной действительности по своей природе индивидуально. Но так как оно формируется у разных людей на основе объективной (т. е. не зависящей в полной мере от индивидуальных особенностей восприятия) языковой семантики, воспринимаемой и перерабатываемой в соответствии с общими законами человеческого мышления, то неизбежно имеет значительную совпадающую часть, обеспечивающую взаимопонимание участников литературной коммуникации. Денотат, будучи инвариантным, очищенным от индивидуальных оттенков представлением, отражает, по сути дела, информационное ядро формируемой в тексте семантической структуры имени; он создается массивом объективной для реципиента информации, поступающей к нему из текста.

⁹ Нередко исследователи, выявляя в эксперименте фоносемантические параметры лексических единиц, специально конструируют искусственные слова с заданными звуко-символическими свойствами и при этом лишены лексического значения, дабы избежать его потенциального воздействия на восприятие испытуемыми звуковой оболочки искусственного слова [см. об этом, например: Журавлев, 1981, 43–46].

Следствием трансформации семантической структуры лексемы является, в частности, получение ею ономастического статуса. Остановимся на этом вопросе подробнее, так как он непосредственно связан с проблематикой данной статьи. До вхождения в текст окказиональная лексема *кысь* не могла быть отнесена ни к собственным, ни к нарицательным именам; вопрос о ее принадлежности к этим языковым категориям был лишен смысла. Действительно, в системе русского языка, если не считать упомянутые выше диалектные лексемы, имя *кысь* отсутствует, а в системе окказионального «квазитекста», воспринятого когда-то Т. Толстой, неопределенность денотата лексемы (если вообще допустить его наличие) столь велика, что полностью исключает постановку вопроса об уникальности референта или однородности его с другими референтами данного класса. Когда лексема *кысь* начинает номинировать в тексте романа определенный денотат, закономерно возникает вопрос, входит ли в наше представление о референте восприятие его как уникального, единственного в своем роде, или же мы формируем представление о номинируемом предмете как об одном из множества однородных предметов художественного мира¹⁰. Другими словами, анализируя данную лексему, мы вправе задаться вопросами: окказиональный оним перед нами или окказиональный апеллатив? Как в тексте проявляется ономастический или апеллативный статус лексемы? Имеет ли этот статус какое-либо значение для концептуального плана произведения?

Наверное, первая мысль, которая приходит в голову в этой связи, касается способа орфографического оформления лексемы. Как известно, имена собственные в русском языке принято начинать с прописной буквы, хотя многими признается, что «употребление больших (прописных) букв — одна из сложнейших проблем современной русской орфографии» и что «в настоящее время, как показывает практика письма, данная область орфографии наименее устойчива и упорядочена» [Лопатин и др., 3]. В то же время, сказанное выше, разумеется, относится к передаче узуальных собственных и нарицательных имен в нехудожественных типах текстов; в художественных же произведениях применение начальной большой или маленькой буквы подчиняется не только (и не столько) орфографическим, но, прежде всего, стилистическим законам, позволяющим писателям использовать отклонение от орфографических правил в качестве смыслообразующего художественного приема¹¹. Примеров подобного художественного использования отклонений от орфографической нормы в русской литературе, вообще говоря, немало. Так, скажем, герой наиболее известного романа М. А. Булгакова носит имя *мастер*, которое на протяжении всего текста пишет-

¹⁰ Художественный мир произведения при этом понимается нами как один из «возможных миров», моделируемый средствами текста и проецируемый на мир объективной реальности.

¹¹ См., к примеру, работу на эту тему: [Чижикова, 81–88].

ся с маленькой буквы¹²; между тем вряд ли стоит сомневаться, что это полноценный литературный оним, вступающий в разнообразные оппозиции с другими ономастическими элементами произведения. В повести В. П. Катаева «Алмазный мой венец» многие персонажи названы именами, которые, несмотря на написание с маленькой буквы (на что, кстати, специально обращает внимание читателей автор повести), также относятся к литературным онимам¹³. В свою очередь, достаточно многочисленны примеры написания в художественных произведениях с большой буквы слов, традиционно относимых в языковой системе к нарицательной лексике. Обычно это свидетельствует либо об онимизации, либо о символизации данных лексем в тексте¹⁴. Тем более осторожно должен применяться этот критерий разграничения проприальной и апеллятивной лексики в отношении окказионализмов, когда писатель, выбирая тип начальной буквы в слове, основывается не на общепринятом представлении о статусе лексемы и не на строгом соблюдении орфографической нормы, а на определенной личной интенции.

Думается, факт написания слова *кысь* в романе Т. Толстой с маленькой буквы еще не говорит о том, что автор считает лексему апеллятивом; этот факт, на наш взгляд, свидетельствует лишь об отказе писателя от диктата традиционного способа выделения собственных имен, принятого в современной русской орфографии. В доказательство этого можно указать на ряд случаев, когда Т. Толстая намеренно отступает от привычного орфографического облика слова. Так, очевидные узуальные собственные имена в романе «Кысь» порой пишутся с маленькой буквы: *пушкин*, *шопенгауэр*, *мир как воля и представление*, *брамс*, *буратино*. Несомненно, такие написания не случайны и отражают концептуальный план произведения: общеизвестные и культурно значимые для современной цивилизации собственные имена не только полностью десакрализируются, но и совершенно теряют всякую культурную семантику, опустошаются вплоть до утраты индивидуализирующей функции в новой, постъядерной цивилизации, превращаясь в бессмысленные и чуждые для новых людей лингвистические знаки. В то же время с большой буквы пишутся многие собственные имена, полученные в результате онимизации апеллятивов и отражающие значимые для персонажей реалии новой культуры: *Взрыв*, *Прежние*, *Болезнь* и т. п. Следовательно, при решении вопроса о принадлежности лексемы *кысь* к проприальной или апеллятивной лексике нельзя полагаться исключительно на орфографический критерий; необходимо проанализировать, как изображается называемый ею объект

¹² Понятно, кроме случаев, когда написание с большой буквы диктуется другими факторами, например позицией в названии романа или инициальной позицией в предложении.

¹³ В этой связи см. две статьи Ю. А. Карпенко, в которых анализируются наименования персонажей катаевской прозы: [Карпенко, 1984, 9–14; 1987, 25–33].

¹⁴ Мы не затрагиваем здесь сложного вопроса о соотношении этих двух процессов.

художественного мира и, соответственно, как функционирует это слово в тексте романа. Обратимся к фрагменту, в котором оно появляется впервые, осуществляя, таким образом, первичную номинацию данного объекта художественного мира.

На семи холмах лежит городок Федор-Кузьмичск, а вокруг городка — поля необозримые, земли неведомые. На севере — дремучие леса, бурелом, ветви переплелись и пройти не пускают, колючие кусты за порты цепляют, сучья шапку с головы рвут. В тех лесах, старые люди сказывают, живет кысь. Сидит она на темных ветвях и кричит так дико и жалобно: кы-ысь! кы-ысь! — а видеть ее никто не может. Пойдет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! И хребтину зубами: хресь! — а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет. Вернется такой назад, а он уж не тот, и глаза не те, и идет, не разбирая дороги, как бывает, к примеру, когда люди ходят во сне под луной, вытянувши руки, и пальцами шевелят: сами спят, а сами ходят. Поймают его и ведут в избу, а иной раз для смеху поставят ему миску пустую, ложку в руку вторнут: ешь; он будто и ест, из пустой-то миски, и зачерпывает, и в рот несет, и жует, а после словно хлебом посудину обтирает, а хлеба-то в руке и нет; ну, родня, ясно, со смеху давится. Такой сам ничего делать не может, даже оправиться не умеет: каждый раз ему заново показывай. Ну, если жене или там матери его жалко, она его с собой в поганый чулан водит; а ежели за ним приглядеть некому, то он, считай, не жилец: как пузырь лопнет, так он и помирает. Вот чего кысь-то делает.

В данном фрагменте производится структуризация художественного пространства, которое разделяется на «свое» (городок *Федор-Кузьмичск*) и «чужое», неведомое и опасное, одной из ипостасей которого является лес, — тип структурирования, присущий мифологическому сознанию и легко обнаруживаемый, скажем, в русских народных сказках¹⁵. Далее в текст вводится предложение, фиксирующее экзистенцию объекта; в нем утверждается существование во враждебном человеку пространстве леса некоего существа, которое называется *кысью*. Стоит отметить несколько моментов в связи с содержанием этого предложения.

Во-первых, предикат его однозначно квалифицирует объект как одушевленный, живой; это существо, а не предмет, и поэтому он наделен собственной жизненной активностью, регулируемой и направляемой его собственной, не зависящей от другого существа волей. С этого момента, кстати, в тексте закрепляются и получают развитие ассоциативные связи *кысь* — *рысь* и *кысь* — *кошка* (*кыса*), возникшие, по всей видимости, у автора романа еще до порождения текста, на стадии виртуального бытования лексемы, вследствие проекции ее на лексикон русского языка.

Во-вторых, в экзистенциальное дополнительно включается вводное предложение, художественная функция которого состоит в том, чтобы представить объект под определенным углом зрения. Из содержания этого предложения следует, что ни сам Бенедикт, ни окружающие его горожане не сталкивались

¹⁵ Подробно картина мира, представленная в данном произведении, исследована в диссертационной работе [Крыжановская].

с *кысью* непосредственно, в своей физической реальности; неопределенность референта *старые люди* с его имплицитным указанием на выделяемую некоторую часть названного множества (*существуют старые люди; из них есть отдельные, которые рассказывают, что...*) способствует формированию в художественном мире романа наряду с областью реального области мифического, формирующего миф и сформированного мифом. Кысь с самого начала воспринимается читателем как мифическое существо, персонаж мифа, обозначаемого этим именем. Обладающая безусловной экзистенциальной реальностью для мифологического сознания Бенедикта, она не имеет таковой для рационального сознания «Прежних», например Никиты Ивановича:

И Никита Иванович туда же: ничего не понимает, а говорит. Раз говорит: никакой, говорит, кыси нет, а только одно, говорит, людское невежество. Эвона как. А кто людям жилу-то рвет? Кто из шеи кровь пьет?! А?! Не знаешь, дак и молчи. Помалкивай в тряпочку.

Образцы других мифов, излагаемых «старыми людьми», содержатся, к примеру, в рассказах странствующих «чеченцев»:

Будто лежит на юге лазоревое море, а на море на том — остров, а на острове — терем, а стоит в нем золотая лежанка. На лежанке девушка, один волос золотой, другой серебряный. Вот она свою косу расплетает, все расплетает, а как расплетет — тут и миру конец. <...>

Есть большая река, отсюда пешего ходу три года. В той реке живет рыба — голубое перо. Говорит она человеческим голосом, плачет и смеется и по той реке туда-сюда ходит. Вот как она в одну сторону пойдет да засмеется — заря играет, солнышко на небо всходит, день настает. Пойдет обратно — плачет, за собой тьму ведет, на хвосте месяц тащит, а часты звездочки — той рыбы чешуя. <...>

На севере стоит дерево вышиной до самых туч. Само черное, корявое, а цветики на нем белые, ма-а-ахонькие, как соринки. На дереве мороз живет, сам старый, борода за кушак заткнута. Вот как к зиме дело, как куры в стаи собьются да на юг двинутся, так мороз за дело принимается: с ветки на ветку перепрыгивает, бьет в ладоши да приговаривает: ду-ду-ду, ду-ду-ду! А потом как засвищет: ф-щ-щ-щ! Тут ветер подымается, и те белые цветы на нас сыплет: вот вам и снег. А вы говорите: зачем зима.

Поскольку художественный мир романа проецируется на наш, физически реальный, изученный мир, с его установленными наукой законами и достоверными знаниями, мифологическая картина мира, компонентом которой является *кысь*, предстает перед читателем как отчужденная от рационального знания сфера народного вымысла, как то, что не существует на самом деле, но существует в воображении ее носителей. Амбивалентность образа, соединившего в себе мнимость бытия и реальность воздействия, становится основой его дальнейшей символизации.

В-третьих, в экзистенциальном предложении, как и в следующих за ним, отсутствует ситуация специального представления объекта с присвоением ему имени, т. е. интродукция имени. Н. Д. Арутюнова пишет: «Текст обычно открывается экзистенциальными предложениями, утверждающими существование

предмета (лица), о котором пойдет речь... На втором этапе повествования “введенный в бытие” предмет должен быть поименован. Этим обеспечивается возможность его однозначной и недвусмысленной идентификации в дальнейшем повествовании» [Арутюнова, 359]. В данном случае экзистенциальное и интродуктивное предложения не разведены. В состав экзистенциального предложения имя *кысь* вводится как узувальное слово с заведомо известным значением, а потому не требующее предварительного пояснения, что фиксирует точку зрения героя, но не читателя, который не в состоянии приложить данное слово ни к одному из уже известных элементов художественной действительности и для которого поэтому семантика имени оказывается неопределенной (*кысь* — *кто это?*). Отметим, что эта неопределенность семантики лексемы для читателя в значительной мере сохраняется и далее, поскольку семантическое пространство лексемы в рамках данного фрагмента заполняется в основном фреймами, описывающими типовые действия объекта. Мы узнаем, что и как делает *кысь*, к чему приводят ее действия, но не что это за существо. Ее внешний вид, ее физическая ипостась совсем не описываются, более того, категорически утверждается принципиальная невозможность воспринять объект зрением. По ходу дальнейшего повествования упоминаются лишь отдельные детали ее облика и опять же, как правило, при изображении совершаемых ею действий: она «перебирает лапами, вытягивает шею, прижимает невидимые уши к плоской невидимой голове», «кривится невидимое лицо ее, и дрожат когти», «мотает она головой и принохивается», «причмокивает холодными губами» и т. д. Единственный отрезок текста, который может считаться описанием кыси (впрочем, очень фрагментарным и варьирующим ранее сказанное) содержится в главе «Ща»:

Тело-то у ней длинное, гибкое, головка плоская, уши прижаты... Гнать ее! Сама она бледная, плотная такая, без цвету, — вот как сумерки, али как рыба, али как у кота на животе кожа, между ног...

Таким образом, если обычно в тексте, как и в реальной жизни, при познании какого-то предмета мы движемся логически от восприятия его наружности, от формирующегося представления о его внешнем облике к его действиям и отношениям, а затем и к последствиям этих действий (ср. хотя бы подобную последовательность развертывания смыслов в энциклопедической статье о рыси, приведенной выше), то в романе, наоборот, мы от действий объекта и их результатов приходим к его описанию. Эта инверсия смыслов мотивирована художественно, поскольку предназначена отразить постепенное созревание образа кыси в ментальном мире героя. Его сознание само растит в себе разрушительный образ, питая его внутренними страхами (фобиями), и лишь тогда, когда этот образ полностью созрел в сознании героя, становится возможным его описание. Психолог, вероятно, мог бы определить глубинную природу фобий персонажа; для нас же гораздо важнее осознать динамику формирования образа и мифа. Исход-

ной точкой возникновения мифа о кыси, как можно предположить, было наличие среди жителей Федор-Кузьмичска людей, страдающих аутизмом (что могло быть так или иначе связано со Взрывом); миф о кыси предложил простую и удобную основу для объяснения этого болезненного состояния психики. Будучи однажды воспринят и включен в индивидуальную картину мира, общий миф о кыси постепенно становится для Бенедикта ключевым личным мифом, регулирующим все его взаимодействие с универсумом, определяя и моделируя судьбу героя. Отступление от нормативного порядка смыслового развертывания необходимо, чтобы показать последовательное течение этого процесса вызревания личного мифа.

Итак, читательское представление о кыси складывается на основе суммирования разрозненных сведений о немногочисленных деталях внешности и фреймов, описывающих ее типичные действия. Недостаточность информации для необходимого заполнения семантического пространства слова в процессе формирования образа активизирует воображение и задействует ассоциативную способность читателя, заставляя его восполнять недостающие образу черты. Ассоциативный фон образа, определяемый его наименованием, приобретает при этом важнейшее значение.

Наконец, в-четвертых, обращает на себя внимание единственное число лексемы. Примечательно, что в тексте романа нет ни одного случая употребления слова *кысь* в форме множественного числа. Все 30 фиксаций этой лексемы (к которым следует добавить употребление слова в такой специфической позиции текста, как название) относятся к единственному числу. Таким образом, она в пределах текста демонстрирует очевидную асимметрию в реализации грамматической категории числа, что, как известно, весьма характерно для собственных имен. Нельзя также не отметить, что из процесса формирования текстовой семантики лексемы исключаются синонимические, антонимические и родо-видовые (гипонимические) отношения; вследствие этого объект, называемый *кысью*, не только не включается в какой-либо класс объектов, что дало бы возможность сопоставления его с другими объектами внутри класса, но с самого начала вводится в качестве единичного, уникального, принципиально не объединяющегося с какими-либо другими объектами в однородную совокупность¹⁶. Все это дает нам возможность видеть в лексеме окказиональное имя собственное и причислить его, таким образом, к литературным онимам. Принимая во внимание принадлежность формируемого именем образа к сфере мифа и учитывая влияние, которое оказывает

¹⁶ Следует заметить, что употребление лексемы *кысь* в предложении *В тех лесах... живет кысь* не аналогично употреблению соответствующих лексем в предложениях типа *В уральских лесах водятся волк, медведь, рысь, кабан*, где единственное число связано с выражением значения собирательности и подразумевает реальную множественность называемых предметов. В указанном предложении слово *кысь* не выражает такого значения, и это проявляется далее в характере семантики предикатов, обозначающих конкретные действия одного конкретного существа в конкретных ситуациях.

на формируемый образ ассоциативный фон имени, ономастический окказионализм *кысь* можно отнести к разряду *литературных мифозоонимов*.

С принадлежностью к ономастической лексике связана специфика семантики данного слова, легко вмещающей всю информацию о референте и в результате ее обработки проявляющей денотат имени. Все сведения, сообщаемые в тексте о данном существе, включаются в денотат мифозоонима, способствуя его расширению и обогащению. Денотативный, а не сигнификативный характер семантики обуславливает употребление лексемы почти исключительно в идентифицирующей функции¹⁷. Лишь в конце романа, когда семантика онима достигает максимального насыщения, в результате метафорического переноса оним получает возможность занять позицию предиката, и это расширение номинативного потенциала онима важно в концептуальном плане: оно маркирует момент, когда в тексте открыто декларируется новый угол зрения на героя, который, являясь жертвой *кыси*, сам становится *кысью* в отношении других. Вот этот эпизод:

— Чего вы вообще?.. Вы вообще... вы... вы... вы — кысь, вот вы кто!!! — крикнул Бенедикт, сам пугаясь: вылетит слово и не поймает; испугался, но крикнул. — Кысь! Кысь!

— Я-то?.. Я?.. — засмеялся тесть и вдруг разжал пальцы и отступил. — Обозначка вышла... Кысь-то — ты.

— Я-а?!?!?!?

— А кто же? Пушкин, что ли? Ты! Ты и есть... — Тесть смеялся, качал головой, разминал затекшие пальцы, погасил в глазах свет — только красноватые огни перебежали в круглых глазницах. — А ты в воду-то посмотришь... В воду-то... Хе-хе-хе... Самая ты кысь-то и есть...

В связи с явной направленностью онима на выполнение идентифицирующей функции¹⁸ вполне понятно почти полное отсутствие при лексеме каких-то иных, дополнительных, лингвистических средств, способствующих идентификации предмета (уточняющих значение имени прилагательных, определительных придаточных, указательных местоимений и т. п.)¹⁹. Как известно, «поскольку имя собственное однозначно указывает на своего носителя, оно не нуждается

¹⁷ Связь между характером семантики слова и его функцией в предложении убедительно показана в работах Н. Д. Арутюновой, в том числе и в указанной выше. Речь в них, разумеется, идет о функциях имени как лингвистической единицы, а не о функциях, связанных с его принадлежностью к эстетическому плану произведения.

¹⁸ Н. Д. Арутюнова называет имена собственные «идеальными идентификаторами предмета» [Арутюнова, 336].

¹⁹ Справедливости ради нужно отметить, что отдельные случаи непредикативного употребления прилагательных при лексеме *кысь* имеются (*незримая, голодная, бледная*), но цель их употребления не столько идентификация предмета (так как они отнюдь не отличают незримую кысь от другой, зримой, голодную от сытой, бледную от румяной и т. д.), сколько акцентирование посредством повтора основных коннотем образной структуры. Эстетические задачи при построении и функционировании художественного текста превалируют в данном случае над потребностями лингвистической прагматики.

в атрибутах, которые бы выражали отличительные приметы объекта» [Арутюнова, 12]. Установление однозначного тождества объекта в различных ситуациях его появления с легкостью обеспечивается ономастическим статусом номинативной единицы. Так, читая фрагмент текста, где *кысь* упоминается во второй раз, любой реципиент уже не может не идентифицировать объект как *тот самый*, тот, о котором ему ранее стало известно, о котором уже шла речь в первом фрагменте: «Застонут высокие деревья в северных лесах, выйдет из лесу кысь, подступит к городку, завоет жалобно: кы-ысь! кы-ысь!».

Несомненно, что это именно то самое существо, о действиях которого рассказывалось в предыдущем эпизоде, а не похожее на него, не подобное ему, не представитель того же класса существ. Читатель легко идентифицирует объект как раз в силу того, что этот объект уникален в художественном мире романа. Эта уникальность, манифестируемая принадлежностью слова к ономастической лексике, важна не только в лингвистическом, но и в художественном отношении. Оним беспрепятственно и легко вбирает в свою семантику все признаки референта, аккумулируя в своем означаемом неповторимый комплекс качеств, на основе которого происходит концептуализация и символизация образа. Попробуем проследить, как формируется семантика онима в тексте романа, какие текстовые механизмы при этом задействуются и какую стратегию избирает автор при конструировании его смысловой структуры.

3

Ранее мы пришли к выводу, что ассоциативная активность онима в его первичном тексте была обусловлена, по крайней мере, двумя факторами: во-первых, интуитивным представлением о словообразовательной модели, по которой строится ономастический окказионализм, о его, так сказать, внутренней форме, задающей основные ассоциативные ряды, и, во-вторых, фоносемантической значимостью его означающего²⁰. В новом тексте оба этих фактора не только не перестают действовать, но интенсивность их воздействия в соответствии с авторской волей заметно усиливается, поскольку семантическое пространство слова начинает обогащаться новым содержанием и претендовать на центральное место в смысловой структуре произведения.

Чтобы добиться ассоциативного сближения образа кыси с рысью, автор формирует семантику слова на основе двух смысловых рядов: с одной стороны, он приписывает кыси такие признаки, которые присущи стереотипному представлению о рыси, имеющемуся у рядового носителя русского языка; с другой —

²⁰ Показательно, что А. П. Журавлев, говоря о фоносемантике собственных имен, подчеркивает особую значимость именно фонетического и ассоциативного аспектов их значения [см.: Журавлев, 1974, 139].

определенные признаки, никоим образом не совпадающие с этим стереотипным представлением. В то же время признаки, образующие эти ряды, не являются по отношению друг к другу контрадикторными, т. е. отрицающими друг друга. В результате ассоциация *кысь* — *рысь*, получив опору в лексической и смысловой структуре образа, возникает и развивается в сознании читателя, но при этом не происходит ни отождествления реального лесного хищника с мифическим персонажем (*кысь* — это та же *рысь*, только иначе названная), ни осознанно-рационального, аналитически-расчлененного сопоставления их. Образ-стереотип реального животного для читателя оказывается неотчетливым фоном художественного образа, и, чтобы обнаружить «мерцание» этого фона, ему необходимо фокус внимания переключить с концептуальных текстовых структур на лингвистические и семиотические механизмы формирования образа, т. е. сменить установку на чтение установкой на исследование.

Уже в первых текстовых фрагментах, в которых фигурирует *кысь*, ей приписан ряд вполне «рысьих» качеств, которые можно сравнить со стереотипным представлением о *рыси* и ее действиях. Она живет в глухом лесу, является крупным хищником, «сидит на темных ветвях», подкарауливая добычу, откуда зачастую нападает на свою жертву, пуская в ход зубы и когти. Она «перебирает лапами», «вытягивает шею», «прижимает... уши к плоской... голове» — движения, легко связываемые в воображении читателя с представителями семейства кошачьих. У нее длинное, гибкое тело и плоская головка, что может напомнить о *рыси*; манерой двигаться она опять же напоминает *рысь* из-за кошачьей плавности движений:

Это она там, на ветвях, в северных лесах, в непролазной чащобе, — плачет, поворачивается, принохивается, перебирает лапами, прижимает уши, выбирает... выбрала!.. Мягко, как страшный, невидимый Котя, соскочила с ветвей, пошла, пошла, пошла, — ползком под буреломом, под завалами сучьев, колючек, длинным скачком через седой, мохом обросший, метелями поваленный сухостой!.. Ползком и скачком, гибко и длинно; поворачивается плоская головка, поводит из стороны в сторону: не упустить, не потерять бы следа: далеко в худой избе, на лежанке, налитый теплой кровью, как квасом, лежит и дрожит, в потолок устался Бенедикт.

Кысь обладает очень острым зрением²¹, а ее взгляд, устремленный в спину жертвы, может, по поверью, причинить человеку физические и душевные страдания²²:

Другой раз кому пожалуешься, а тебе и скажут:
— Это тебе *кысь* в спину смотрит.

²¹ См. словарное определение лексемы *рысь*: «хищное млекопитающее семейства кошачьих с очень острым зрением» [Ожегов, Шведова, 679], а также переносное значение прилагательного *рысий* в выражении *рысий взгляд*: «острый», «зоркий» [Там же].

²² Согласно словарю, *рысьи глаза* — «зеленовато-желтые, зоркие или злые» [БТСРЯ, 1137]. Зоркость и злобность, присущие стереотипному представлению о *рыси*, служат в романе основой для формирования мифа о способности *кыси* агрессивно воздействовать на жертву, находясь на значительном расстоянии от нее.

Вместе с тем с самого начала кыси приписываются некоторые качества, не только не вписывающиеся в стереотипное представление о рыси, но и явно противоречащие ему. Она невидима для человеческого глаза («...а видеть ее никто не может»), хотя доступен для человеческого слуха ее крик («...и кричит так дико и жалобно: кы-ысь! кы-ысь!»), больше напоминающий вой и совсем не похожий на те звуки, которые могла бы издавать реальная рысь. И существующая в физической реальности рысь, и мифологическая, не существующая вне мифа кысь схожи в том, что являются хищниками, охотящимися на теплокровную добычу, но единственным объектом нападения для кыси является человек, тогда как рысь на человека нападает редко и лишь в особых случаях. И, наконец, последствием нападения кыси является не просто физическое увечье («...а она ему на шею-то сзади: хоп! и хребтину зубами: хрусь!»), но исчезновение социализированной личности, распад всех конституирующих ее связей и превращение человека в живого мертвеца, в своеобразного зомби.

Нужно сказать, что предикторное объекту тех или иных признаков — не единственный способ «пробудить» в сознании читателя необходимую ассоциативную реакцию. Достижению того же результата способствует и образование в тексте определенных образных оппозиций, манифестированных на ономастическом уровне синтагматическим и семантическим сближением номинирующих образы имен. Речь идет об отношении онимов *кысь* и *Котя*, которые встречаются в отдельных синтагматически смежных контекстах. Данное имя, традиционно относимое в произведениях русского фольклора к коту²³, закрепляется за образом, представляющим другую ипостась «кошачьего», — кошки как домашнего животного, пушистого, мурлычущего и ласкового, с которым приходит в дом уют и спокойствие. Первый случай синтагматического сближения двух имен имеет место в рамках следующего фрагмента:

Застонут высокие деревья в северных лесах, выйдет из лесу кысь, подступит к городку, завоет жалобно: кы-ысь! кы-ысь! А над городком снежный ветер бушует, над теремами завивается, далеко разносит дикую жалобу.

Представилось Бенедикту, как сидит он в детстве на печи, свесив валенки, а за окном метель гуляет. Трещит синеватая свечка из мышиноного сала, тени под потолком пляшут, матушка у оконца сидит, вышивает цветными нитками полог или полотенце. Из-под печки вылезает Котя, мягкий, пушистый, прыгает Бенедикту на колени. Матушка Котю не любит: если он за подол ей уцепится, всегда его стряхивает. Говорит, не может его голого розового хвоста видеть, морды с хоботком. И не нравится ей, что пальчики у него тоже розовые, детские. Будто в ее молодости звери эти совсем другими были.

Семантическое пространство онима *Котя* формируется аналогичным вышеописанному способом: референту имени приписываются как качества, соответствующие стереотипному представлению о домашнем коте, так и противоречащие ему.

²³ Например, в известной колыбельной песне: «Котя, серенький коток...».

В результате образ Коти воспринимается на фоне этого стереотипного представления, но, в отличие от образа кысы, фон в данном случае является вполне проявленным и ясно осознаваемым. Читатель должен осознанно спроецировать стереотипное представление о существое реальной действительности на существо художественного мира, зафиксировать их различия и воспринять один объект как однозначную трансформацию другого (*Котя — это представитель породы котов, мутировавшей после Взрыва*). Этому способствует узуально закрепленное собственное имя, выбор фреймов, входящих в семантическое пространство онима, и, наконец, включение в текст прямого указания на произошедшую метаморфозу. Таким образом, денотат онима *Котя*, воплощая собой сознательно трансформированное представление об одном из самых привычных животных домашнего обихода, наряду с денотатами других объектов художественного мира осуществляет его проекцию на реальный мир, моделируя одну из его художественных ипостасей, как бы один из вариантов его будущего.

Появление обоих имен в рамках одного фрагмента сюжетно мотивировано движением мысли героя, направляемым отношениями сходства и противоположности мыслимых объектов. От чуждого, далекого, враждебного мира, обитателем которого является и воплощением которого становится кысь, внутренний взгляд персонажа вначале движется к промежуточному, составляющему периферию своего пространства миру (городку). Но, так как это пространство перестало быть безопасным в результате агрессии чужого мира (кысь подступает к стенам городка), мысль героя продолжает движение и сосредоточивается в наиболее защищенной от внешней угрозы хронотопической зоне. В пространственном отношении это дом Бенедикта, в темпоральном — пора его детства. Метель как атрибут чужого мира и кысь как воплощение его сущности остаются за стенами и перестают представлять опасность для находящихся внутри дома. Образуется оппозитивный ряд элементов образной и мотивной структур, каждый из которых прочно привязан к одному из миров — либо внешнему, несущему угрозу, либо внутреннему, безопасному и комфортному. Примерами подобных оппозиций являются «снаружи/внутри», «тьма/свет», «холод/тепло» (не случайно Бенедикт представляет себя сидящим на печи), «опасность/безопасность» и т. п. Естественно, что все эти оппозиции находят отражение в лексической структуре данного фрагмента. Образы *кысы* и *Коти* коррелируют и, будучи привязаны каждый к своему миру, тем самым маркируют противопоставление их миров. Определенная общность, как мы отмечали, фиксируется и в означающих этих имен, содержащих отсылку к апеллятивам *кыса* и *кот*, что, конечно, поддерживает коррелятивность онимов. В целом, однако, их коррелятивность в рамках данного фрагмента имплицитна, т. е. не выражена никакими специальными лингвистическими средствами и следует из анализа их отношений с контекстом. Композиционно это подчеркивается абзацным делением, разграничивающим онимы, а также те семантические миры, которые они представляют.

Второй фрагмент текста (см. выше), в котором онимы употребляются в синтагматически смежных позициях, в отличие от первого, содержит лингвистический показатель, манифестирующий их сходство — в качестве такового выступает сравнительный союз. Здесь сопоставление двух объектов художественного мира, выявляющее наличие общего и противопоставляемого, особенно отчетливо, поскольку зафиксировано в формальной синтаксической структуре. Бенедикт, представляя мягкие и ловкие движения воображаемой кыси, сравнивает их с движениями Коти и, следовательно, видит в них нечто кошачье, нечто свойственное представителям этого семейства с их грациозной точностью движений. Интересно, что сходство объектов в данном эпизоде реализуется посредством глагольного ряда, тогда как противопоставление объектов реализовано эпитетами-прилагательными. В качестве определений к ониму *Котя* использованы прилагательные *страшный* и *невидимый*, чья семантика к этому моменту для реципиента не только прочно связана с образом кыси, но даже составляет доминанту его восприятия и оценки²⁴. Отметим, что сравнительная конструкция маркирующая корреляцию этих онимов и синтагматически сближающая образы *кыси* и *кота*, встречается в тексте еще один раз: «Сама она <кысь> бледная, плотная такая, без цвету, — вот как сумерки, али как рыба, али как у кота на животе кожа, между ног...».

Образная оппозиция *кысь/кот*, обладающая достаточной устойчивостью в тексте, оттеняет «кошачье» в образе *кыси* и подталкивает читателя к развитию ассоциативной связи *кысь* — *рысь*. Все вышеизложенное побуждает нас сделать вывод, что возникшая в первичном для окказиональной лексемы тексте и увлеченная творческим сознанием писательницы ассоциативная связь затем проявляется в лексической и смысловой структуре нового текста и каузирует формирование соответствующего ассоциативного фона у художественного образа.

Усиливает свое действие и становится более ощутимым в тексте также фактор фоносемантической значимости экспонента онима. В данном отношении следует ожидать, что воздействие означающего лексемы тем сильнее, чем чаще появляется это окказиональное слово в тексте, так как отдельные акты восприятия фоносемантического ореола его словоформ²⁵ неосознанно суммируются

²⁴ Еще раз подчеркнем, что употребляемые в данном случае определения, как и прочие семантически связанные с *кысью*, служат не задаче логической идентификации предмета (решение этой задачи, как уже было сказано, полностью обеспечивается ономастическим статусом имени), а стилистическим задачам построения образной и смысловой структуры художественного текста.

²⁵ Из 30 словоформ в тексте романа (без учета его названия) 24 (80 %) относится к форме им. п., по 3 (10 % + 10 %) — к формам род. и вин. п. Формы остальных падежей в тексте отсутствуют. Учитывая преобладание в русском языке активной конструкции предложения и его общее тяготение к номинативному строю, можно видеть в падежной дистрибуции имени прямое указание на принцип художественного изображения *кыси*: *кысь* изображается как самодовлеющий и активный субъект действия, и, наоборот, для нее нетипична позиция прямого или косвенного объекта, на который действие направляется кем-то другим.

подсознанием реципиента и поэтому для него отчетливее проявляются доминирующие звуко-символические признаки лексического экспонента. Если уподобить отдельные акты восприятия и воздействия экспонента тем каплям, которые обтачивают камень, сущность происходящего можно было бы выразить известными строками Овидия: «*Gutta cavat lapidem non vi, sed saepe cadendo*». Сама частотность слова²⁶ (а 31 словоупотребление в данном объеме прозаического текста для окказионального существительного, несомненно, высокая частотность) усиливает доминантные признаки фоносемантического ореола и способствует иррадиации их на весь художественный текст. Однако автор текста не ограничивается даже такой высокой частотностью и находит способ еще более увеличить силу воздействия лексического экспонента. Для этого он прибегает к созданию своеобразного дублета имени, который регулярно сопровождает употребление онима в большом количестве его контекстов. Этот дублет представляет собой звукоподражательное изображение крика кыси, звучащего в воображении Бенедикта и аккумулирующего в себе весь спектр отрицательных эмоций, воздействующих на героя. С лингвистической точки зрения, речь идет о звукоподражательном слове (разумеется, тоже окказиональном), экспонент которого очень близок (но не идентичен) экспоненту существительного²⁷. Это звукоподражание встречается в тексте 14 раз, заметно увеличивая общую частотность появления данного буквенно-звукового комплекса в тексте. Его экспонент содержит тот же самый набор графем, что и экспонент окказионального онима, но по сравнению с ним в состав звукоподражательного слова вводится дополнительная графема (или несколько графем) *ы*, что имитирует протяжный, полный мучки крик или вой кыси. Экспонент *кы-ысь* фиксируется 8 раз, экспонент *кы-ы-ысь* — 4 раза, *кы-ы-ы-ы-ысь* — 2 раза. Нас, однако, в данном случае интересует не сюжетная мотивировка введения в текст этого фонетического дублета окказиональной лексемой, а тот фоносемантический эффект, к которому приводит его использование в тексте. Помимо того, что возросшая частотность употребления данного звукобуквенного комплекса обуславливает более сильное и регулярное фоносемантическое воздействие экспонента на читателя, дополнительная графема сама по себе оказывает существенное влияние на формирование фоносемантического ореола онима и на яркость проявления характеристик его экспонента по тем или иным признаковым шкалам. Объясним, что мы имеем в виду.

²⁶ Высокую частотность обычно считают одним из важных критериев выделения ключевых слов [см., например: Николина, 185].

²⁷ Попутно отметим специфичность отношений между существительным и звукоподражанием в данном тексте. Первичным (синтагматически, семантически и этимологически) является существительное, а звукоподражательное слово производится от него и сопровождает его в тексте, тогда как в естественном языке обычно обратное отношение: существительное является производным от звукоподражания (*кукушка* образуется от *ку-ку* и т. п.).

Когда мы рассчитывали звуко-символические качества лексемы *кысь* по признаковым шкалам, мы при изложении полученных результатов не останавливались подробно на роли отдельных звукобукв этого слова. Между тем методика А. П. Журавлева, по которой производились расчеты, постулирует заведомое неравенство звукобукв в создании совокупного фоносемантического впечатления. Звукобуквы с меньшей частотностью воздействуют на реципиента сильнее, чем звукобуквы с большей частотностью; играет немаловажную роль и позиция звукобуквы (инициальная, а также акцентно выделенная). Определяющей для экспонента лексемы *кысь* является звукобуква *ы*, которая значительно менее частотна, чем *к* или *с'*: ее частотность, по данным А. П. Журавлева, составляет 0,006, что в 5 раз меньше, чем у *к* (0,030), и почти в 3 раза ниже, чем у *с'* (0,017) [см.: Журавлев, 1981, 159]. К тому же она находится под ударением, и это еще более увеличивает ее звуко-символическую значимость в слове. Поэтому оценки звукобуквы *ы*, по сути дела, становятся базовыми для формирования оценок всего экспонента лексемы, а остальные звукобуквы выполняют более или менее корректирующую по отношению к ним роль. В ряде случаев они ослабляют по отдельным шкалам итоговую оценку слова, приближая общий коэффициент к среднему значению и нейтрализуя значимые отклонения, присущие звукобукве *ы*. Максимальное отклонение итоговой оценки от оценки этой важнейшей звукобуквы составляет 0,75 (по шкале *быстрый/медленный*); остальные отклонения меньше и в среднем составляют 0,34. Чтобы наглядно продемонстрировать вышесказанное, представим сравнение оценок звукобуквы *ы* и полученных нами итоговых оценок полного экспонента слова по указанным 25 шкалам (см. табл. 2).

Из таблицы понятно, что добавление в состав экспонента дополнительной графемы *ы* (а тем более нескольких графем) в еще большей мере приблизит итоговые оценки к фоносемантическим параметрам этой звукобуквы.

Таким образом, введение в текст названного звукоподражательного элемента, синтагматически строго привязанного к ониму, значительно усиливает, по нашему мнению, выразительность его означающего и соответственно облегчает восприятие звуко-символических качеств означающего реципиентом.

Из всего изложенного, однако, остается неясным, влияют ли свойственные экспоненту онима фоносемантические характеристики на лексическую и смысловую структуру текста, происходит ли иррадиация этих признаков с имени на другие текстовые структуры, или влияние фоносемантического ореола лексемы проявляется исключительно через ее экспонент; и, кроме того, если такое влияние имени на текст имеет место, то в чем оно сказывается и как реализуется в тексте.

Мы склонны положительно ответить на первый вопрос. Экспонент онима не закрепляет доминантные фоносемантические признаки за собой, но транслирует их на другие текстовые структуры, заставляя их выстраиваться в соответствии с диктуемыми звуко-символическими параметрами. Это находит отражение в развитии определенных мотивов, каждый из которых, будучи так или иначе

Таблица 2

Шкала	<i>Ы</i>	Признак <i>ы</i>	Экпо- нент	Признак экспонента	Разница
Большой / маленький	1,7	боль шой	2,4	большой	+0,70
Длинный / короткий	2,2	длинный	2,91	<i>никакой</i>	+0,71
Гладкий / шероховатый	2,5	гладкий	3,04	<i>никакой</i>	+0,54
Величественный / низменный	3,1	<i>никакой</i>	3,27	<i>никакой</i>	+0,17
Подвижный / медлительный	3,9	медлительный	3,32	<i>никакой</i>	-0,58
Женственный / мужественный	3,8	мужественный	3,41	почти мужественный	-0,39
Хороший / плохой	3,6	плохой	3,47	почти плохой	-0,13
Безопасный / страшный	3,5	страшный	3,5	страшный	0
Красивый / отталкивающий	3,7	отталкивающий	3,57	отталкивающий	-0,13
Активный / пассивный	4,0	пассивный	3,64	пассивный	-0,36
Быстрый / медленный	4,4	медленный	3,65	медленный	-0,75
Радостный / печальный	3,6	печальный	3,65	печальный	+0,05
Яркий / тусклый	3,6	тусклый	3,72	тусклый	+0,12
Веселый / грустный	3,7	грустный	3,56	грустный	-0,14
Простой / сложный	3,1	<i>никакой</i>	3,25	<i>никакой</i>	+0,15
Добрый / злой	2,7	<i>никакой</i>	2,87	<i>никакой</i>	+0,17
Светлый / темный	3,8	темный	3,59	темный	-0,21
Нежный / грубый	3,8	грубый	3,55	грубый	-0,25
Горячий / холодный	4,0	холодный	3,75	холодный	-0,25
Легкий / тяжелый	3,5	тяжелый	3,22	<i>никакой</i>	-0,28
Храбрый / трусливый	2,8	<i>никакой</i>	3,12	<i>никакой</i>	+0,32
Округлый / угловатый	2,9	<i>никакой</i>	3,29	<i>никакой</i>	+0,39
Сильный / слабый	2,5	сильный	2,99	<i>никакой</i>	+0,49
Могучий / хилый	2,5	могучий	3,03	<i>никакой</i>	+0,53
Громкий / тихий	2,4	громкий	2,99	<i>никакой</i>	+0,59

связан с кысью, имеет свой исток и опору в фоносемантическом облике имени. Естественно, мотивная структура формируется средствами лексики, так что задействованной оказывается и лексическая структура текста. Наконец, мотивные элементы, варьирующиеся в тексте, не являются автономными и самодостаточными, а выражают некоторые концептуальные смыслы, организующие

концептуальный план произведения. Таким образом, те фоносемантические качества онима, которые присущи его экспоненту, подхватываются, определенным образом трансформируются и развиваются текстом, влияя на функционирование ряда важнейших его структур. Рассмотрим этот процесс более подробно.

Как было сказано выше, экспонент лексемы *кысь* получил значимые оценки по 13 шкалам. Он был охарактеризован как «большой», «почти мужественный», «почти плохой», «страшный», «грубый», «грустный», «отталкивающий», «темный», «пассивный», «медленный», «печальный», «тусклый», «холодный». Из этих оценок, пожалуй, лишь одна («почти мужественный»), обладающая, кстати сказать, наименьшим из всех коэффициентом интенсивности проявления признака, оказывается более или менее индифферентной к содержанию образа и не востребованной (или мало востребованной) в процессе его формирования. Остальные признаки активно задействуются и входят в формирующееся семантическое пространство, коннотативно окрашивая его. Некоторые признаки, транслируемые экспонентом онима, относятся непосредственно к характеристике самой кыси; другие характеризуют пространство ее обитания; отдельные относятся к характеристике жертв кыси, тех, кто контактировал с ней и пострадал от нее; наконец, большая часть признаков относится одновременно к двум или трем художественным конструктам²⁸.

Поскольку *кысь* является воплощением чужого для героя мира, начнем с описания тех признаков, которые являются атрибутами этого мира. По шкале «светлый/темный» это темный мир, и потому *кысь* неизменно связана с темнотой. Место ее обитания — «дремучие леса», «пустынные», «темные», «сидит она на темных ветвях», выходит из леса зимним вечером, когда «занесет избы по самые окна», вой ее разносится ночью, когда «молчат черные избы на черных пригорках», взгляд кыси Бенедикт чувствует на закате и прячется «в тухлой избыной тьме», «не додышав... синего вечернего воздуха» и т. д. Жертвы кыси уподобляются лунатикам, которые «ходят во сне под луной», и «чувствуется им» «мрак черным-черный». В лексической структуре образа кыси доля лексики с соответствующей семой очень высока. Приведем в доказательство сказанного фрагмент текста, выделив курсивом лексические и синтаксические единицы, семантически и ассоциативно связанные с реализацией микротемы «темнота» (о выделенных жирным лексемах см. комментарий ниже):

...*Заметет* избу по самые окна... Зажжет Бенедикт мышиную сальную свечку, сядет за стол, подопрет голову рукой, пригорюнится, глядя в *тощий огонек*: *темные* бревна над

²⁸ Вообще говоря, нужно хорошо понимать искусственность и условность подобного деления; художественный текст, ориентированный на повышенную ассоциативную активность реципиента, на его способность переносить смысловые признаки с одних структур на другие, противится строго рациональному разграничению смыслов. Ассоциативные связи способствуют развитию амбивалентности — важнейшего и неотъемлемого свойства художественного текста.

головой, вой **снежных** пустошей за стенами, вой кыси на *темных* ветвях в **северной чаще**: кы-ысь! кы-ысь! Так завоет, будто ей недодали чего, будто нет ей жизни, если не выпьет живую душу, нет покоя, голодом свело кишки, и мотает она незримой головой, и вытягивает незримые когти, шарит ими по *темному* воздуху, и причмокивает **холодными** губами, ищет теплую человеческую шею — присосаться, упиться, наглотаться живого... Мотает она головой, и принохивается, и почуяла, и соскочила с ветвей, и пошла, и плачет, и жалуется: кы-ы-ысь! кы-ы-ысь! И **снежные смерчи** поднимутся с *темных* полей, где *ни огонька* над головой, ни путника на бездорожье, ни **севера**, ни юга, только белая *тьма* да **метельная слепота**, и понесутся **снежные смерчи**, и подхватят кысь, и полетит над городком *смертная жалоба*, и **заметет** *тяжелым сугробом* мое слабое, незрячее, захотевшее пожить сердце!..

По шкале «горячий/холодный» мир кыси, безусловно, холодный. Холод может пониматься в тексте двояко: с одной стороны, это внешний холод, холод окружающего пространства, холод физический; с другой стороны, это ощущение холода, холод внутренний, то, что субъект чувствует внутри себя. Само собой разумеется, что два этих значения, хотя и связаны друг с другом, могут не совпадать: допустим, страдая ознобом, человек вполне может чувствовать, что ему холодно («внутренний» холод) даже в жарко натопленной комнате, и наоборот, он может испытывать внутренний жар даже в сильный мороз. Оба значения *холода* реализованы в романе. Первое значение («внешний холод») относится к пространству, где обитает кысь; второе («внутренний холод») — к ней самой. Обитает она «в северных лесах»²⁹, подступает к городку, когда в полях «метель ходит белыми столбами, как тот, кого волокут под руки, а голова запрокинулась» (что, конечно, не может не напомнить о жертвах кыси) и в городке «снежный ветер бушует», когда «просится в дом что-то белое, тяжелое, холодное, незримое» и когда «весь городок издалека представится, как оброненный в сугроб». Она почти сливается с метелью в одно целое: «где поземка стелется, пылит по оврагам, где метель столбом, где снежный смерч с полей поднялся, там и она: летит в поземке, вьется в метели!». Лексический ряд, характеризующий мир кыси, включает такие слова, как *север, северный, метель, поземка, снег, снежный, сугроб* и другие, содержащие в своей семантике сему 'холод'. Можно показать это на примере приведенного ранее фрагмента текста, выделив единицы, образующие данный ряд, жирным шрифтом.

Кысь, являясь порождением холодного мира, и сама испытывает этот лютый холод внутри себя, страдая от него и стараясь прекратить мучительное ощущение холода и голода при помощи отнятого человеческого тепла своей жертвы. Поэтому тревожное ощущение приближения кыси у героя тоже связы-

²⁹ Повторное употребление определения *северные* по отношению к *лесам* в аспекте «чистой» информативности является избыточным, так как в первом же фрагменте, в котором появляется *кысь*, указывается, что кысь живет в лесах, расположенных в северном направлении от городка Федор-Кузьмичска. Тем не менее, эпитет регулярно используется автором, акцентирующим мотив холода — один из важнейших в мотивной структуре образа кыси.

вается с холодом: «и тревога холодком ... тронет сердце». Следовательно, признак «холодный», относясь, прежде всего, к описанию пространства, в котором существует кысь, распространяется и на сам ее образ, и на объекты ее губительного воздействия.

По шкале «нежный/грубый» мир кыси можно квалифицировать как грубый, в соответствии с теми действиями, которые он предпринимает по отношению к человеку, попавшему в него: «...дремучие леса, бурелом, ветви переплелись и пройти не пускают, колючие кусты за порты цепляют, сучья шапку с головы рвут». Не назовешь нежными и действия самой кыси: «...она ему на шею-то сзади: хоп! и хребтину зубами: хрусь! ... главную-то жилочку нащупает и перервет...». Впрочем, надо признать, что с позиции читателя данный признак относится не только к кыси и ее миру, но и к своему для Бенедикта миру городка, где всем формам отношений между людьми свойственна примитивная грубость (эпизодов, иллюстрирующих это, немало в романе). Данный признак, следовательно, не является коррелятивным для читателя в противопоставлении двух художественных пространств; он в большей мере противопоставляет художественный мир романа в целом конструируемому в сознании читателя идеальному миру. С позиции персонажа, однако, чужой мир предстает как грубый, свой же мир — как обычный, повседневный, не дающий оснований для данной оценки и (особенно в начале романа) вызывающий к себе скорее нежные чувства.

Признак «тусклый», задаваемый экспонентом онима, реализуется в лексической и смысловой структуре текста двояко. Во-первых, он используется для развертывания мотива темноты, объединяясь, таким образом, с признаком «темный». Тусклый свет, будь он естественным светом заката за порогом дома или слабым искусственным светом свечи внутри жилища, всегда связан с темнотой, свидетельствуя о наступлении темного времени и приближении кыси. Бенедикт вспоминает о кыси в тот момент, когда «медвежьи пузыри на окнах синевой отливают» и «вечер уже»; он задумывается о ней, «глядя в слабый, синеватый огонек свечи», «в тощий огонек»; прячется от нее, «не досмотрев заката, не додышав сырого, синего вечернего воздуха». Наступление темного мира гасит все яркие краски, сливая их в один тусклый оттенок, который предвещает скорейшее воцарение темноты и приближение кыси. Во-вторых, признак «тусклый» находит отражение в описании самой кыси: «сама она бледная, плотная такая, без цвету, — вот как сумерки, али как рыба, али как у кота на животе кожа, между ног...» и поддерживает мотив незримости кыси, один из важнейших в мотивной структуре образа. Он возникает в тексте с первого же эпизода: «сидит она на темных ветвях... — а видеть ее никто не может» — и регулярно проявляется в дальнейшем повествовании. Бенедикт внутренним зрением представляет, как «качается на ветках, — вверх-вниз, — незримая кысь», «кривится невидимое лицо ее», как «мотает она незримой головой, и вытягивает незримые когти» и «ни следа не оставит лапами на снегу». Мотив незримости кыси, влекущий

за собой представление об ее бестелесности, очень важен для символизации этого образа.

Признак «большой», в отличие от ранее рассмотренных, не проявляется непосредственно в формировании собственных лексических рядов, им объединенных, он реализуется через ассоциативные связи лексем некоторых других рядов. Вообще, признак величины имеет явно релятивный характер, и закономерно может возникнуть вопрос об эталоне измерения величины. Обычно таким эталоном служит некий стереотип, типизированное представление об объекте данного класса, и относительно этого стереотипа выносятся наше суждение о величине каждого отдельного объекта. Так, дога мы скорее назовем большой собакой, а болонку маленькой, ориентируясь на определенный эталон величины этого животного, который сложился в нашем сознании. В данном случае, однако, подобный способ «измерения» объекта и присвоения ему того или иного признака размера не может быть использован, потому что, как уже говорилось ранее, кысь представляет в художественном мире романа уникальный объект, не допускающий объединения с другими объектами в рамках одного класса. Более того, в своем мире, в мире «северных лесов», она изображается единственным живым существом; какие-либо другие обитатели этого мира в тексте не представлены³⁰. В таких условиях для человека естественным эталоном величины живого существа является его собственный размер, с которым и сравнивается величина оцениваемого животного. Скажем, кошку мы скорее оценим как маленькое животное, а лошадь или корову как большое (ср. переносное употребление этих лексем в отношении человека, акцентирующее признаки величины или массивности объекта номинации). В этом смысле кысь воспринимается как большое животное, так как она сильнее человека и всегда выходит победителем из единоборства с ним. Признак величины, таким образом, коррелирует с признаком силы, будучи связан с ним ассоциативно. Поэтому кысь летит в метели, как бы сливаясь с ней; метель воспринимается как нечто «большое», захватывающее значительные пространства, а кысь «перенимает» у метели это качество. Корреляция величины и силы проявляется и в способности кыси активно воздействовать на человека, подчинять его душу на большом расстоянии: «Вот что она делает, кысь-то, вот что она уже издалека с тобой делает... — через дальнюю даль, сквозь снежную бурю, сквозь толстые бревенчатые стены, а случись она рядом?...». Показательно, что, когда герой начинает смотреть на свой мир извне, как бы глазами кыси, его мир представляется ему маленьким: «...и представится тебе вдруг твоя изба далекой и малой, словно с дерева смотришь, и весь городок издалека представится, как оброненный в сугроб...». Признак

³⁰ Конечно, в тексте романа изображаются или упоминаются некоторые лесные обитатели: дрявница, слеповран, русалка и др., — но это обитатели другого леса, не того непроходимого северного леса, где живет кысь, а более освоенного и безопасного для людей, где у Кудеярыча «птицеловы целый день в лесу сидят, полны силки приносят».

величины иррадирует с кыси на ее мир — «дремучие леса», — в название которого закономерно входит лексема во множественном числе с указанием на значительную пространственную протяженность.

По шкале «красивый/отталкивающий» экспонент лексемы охарактеризован оценкой «отталкивающий». Данный признак реализован в тексте в аспекте отношений героя и кыси. Бенедикт, воображение которого дает кыси власть над собой, стремится отстранить, отогнать навязчивый образ: «нет, нет, нельзя, ну ее, не думать о ней, гнать, не думать...»; «...передернулся весь, замотал головой, чтоб не думать, глаза зажмурил, уши пальцами заткнул, язык высунул да прикусил; гнать ее из мыслей, гнать ее, гнать ее!». Если кысь, являясь порождением сознания персонажа, тянется к нему, постоянно выходит за пределы своего мира, вторгается в пространство, которое Бенедикт считает своим, и стремится завладеть им, то герой, соответственно, безуспешно стремится оттолкнуть ее, скрыться в недоступном для нее пространстве. Таким образом, данный признак реализуется не в эстетической («красивый/некрасивый»), а скорее в этической плоскости («притягивающий/отталкивающий»).

Две шкалы из предлагаемых А. П. Журавлевым («радостный/печальный» и «веселый/грустный») очень близки в смысловом отношении, поэтому представляется закономерной близость оценок по ним экспонента онима. Разница между оценками составляет всего 0,09, причем чуть ярче проявлена оценка по первой из этих осей. Как было сказано выше, экспонент лексемы характеризуется как печальный и грустный. Оба признака получают реализацию через развитие мотивов тоски и жалобы, которые устойчиво фиксируются в тексте в связи с функционированием образа кыси. Мотивы эти тесно связаны: тоска присуща кыси как ее имманентное качество, внешним выражением которого является жалоба, заключенная в крике. Уже в первом фрагменте текста, где мы встречаем упоминание о кыси, содержится и характеристика ее крика: «...и кричит так дико и жалобно...». Подступая к стенам городка, кысь «завоевывает жалобно», и ветер «далеко разносит дикую жалобу». Раскачиваясь на ветках, кысь «плачет» и «жалуется» от голода и муки. Тоска переполняет все ее существо: «мука ей, мука!», «будто ей недодали чего, будто нет ей жизни, если не выпьет живую душу». Соответственно эти мотивы переносятся с кыси на ее мир пустынных и бесприютных «северных лесов», где «застонут высокие деревья...» и где «ноет метельный ветер», вторя смертной жалобе кыси. Такую же беспредельную тоску испытывают и жертвы кыси: «А должно быть, чувствуется им тоска страшная, лютая, небывалая! Мрак черным-черный, слезы ядовитые, жидкие, бегучие!». Жизнь их на всем протяжении длится «со слезами, с криком душевным, с воем непереносимым, не людским, беспрестанным...». Способен повергнуть человека в тоску не только крик, но и взгляд кыси, издали настигающий свою жертву. Таким образом, присущие ему оценки экспонент транслирует как на номинируемый объект, так и на объекты, тесно с ним связанные.

Несколько иначе реализованы в мотивной структуре текста такие коррелирующие между собой признаки экспонента, как медленный и пассивный. Если все вышеперечисленные признаки означают иррадируют на две или три текстовые структуры, то два указанных параметра сосредоточены лишь на одной: они характеризуют именно жертв кыси, не будучи присущи ей самой или ее миру. Действительно, сама кысь проявляется как активное, более того, агрессивное начало, постоянно осуществляющее эту агрессию в отношении человеческого мира. Агрессии кыси свойственна быстрота: она, выследив жертву, нападает резким и быстрым прыжком, движется «ползком и скачком, гибко и длинно», «летит в поземке, вьется в метели». В лексическую структуру персонажа вводятся определенные элементы (по большей части глаголы и наречия), отражающие данную характеристику действий. Активным в своей враждебности к человеку является и мир северных лесов: «ветви переплелись и пройти не пускают, колючие кусты за порты цепляют, сучья шапку с головы рвут». Как активное и быстрое начало проявляется также метель, своеобразный «спутник» и «союзник» кыси в ее агрессии. Неудивительно, что акцентирование этой целенаправленной враждебности приводит к «одушевлению» мира кыси:

Машет снег, машет, словно бы рукавами, взметается до крыши, перекидывается через заборы, понесся по слободе, по улочкам, через плетеные тыны, худые крыши, за окраину, через поля, в непролазные леса, там деревья-то попадали — мертвые, белые, как человечесья кость; там северный кустарник можжевель иголки свои расставил: пешего ли проколоть, санного ли; там и тропки-то петлями свернулись: за ноги схватить, спеленать; там и сучья приготовлены — шапку сбить; и колючка свесилась: ворот рвануть. Ударит снегом в спину, опутает, повалит, вздернет на сук: задергаешься, забьешься, а она уж почувяла, кысь-то, — она почувяла...

Признаки экспонента вроде бы входят в противоречие с характеристиками образа, если рассматривать образ кыси изолированно от всей образной системы произведения. Между тем они просто находят иной способ реализации: мотивы медлительности и пассивности переносятся с кыси на жертв ее воздействия. Уже из приведенного отрывка видно, что мир кыси стремится сделать человека, проникшего в его пределы, неподвижным, максимально затруднив его движения и лишив его собственной активности. Жертвы нападения кыси передвигаются подобно тем, которые ходят «во сне под луной», т. е. лунатикам, а движениям людей, страдающих этим психическим расстройством, как известно, присуща медлительность.

Жертвы кыси, утратив всякую способность к проявлению самостоятельной воли, оказываются полностью пассивными в своем взаимодействии с внешним миром и абсолютно зависимыми от воли окружающих: «такой сам ничего делать не может...». Внутреннее эмоциональное состояние таких людей по своей тягости и бессмысленности подобно гнетущему сну:

Вот как иной раз во сне бывает: будто бредешь себе, волоча ноги, да все влево да влево забираешь, — и не хочешь, а идешь, словно ищешь чего, да чем дальше заходишь, тем больше пропадаешь!

Для движения, которое осуществляется субъектом подобного сна, характерны медлительность («бредешь себе, волоча ноги») и отсутствие целенаправленности, поскольку оно совершается вопреки воле самого субъекта («и не хочешь, а идешь») и в результате потери с его стороны всякой способности формировать какое бы то ни было намерение.

Признак «страшный» реализован через развитие мотива угрозы со стороны кыси и мотива страха, который связывается с восприятием Бенедиктом этой угрозы. Как было показано выше, эти мотивы возникали еще в прототексте, откуда писательницей была извлечена окказиональная лексема. Появляясь в ментальном мире Бенедикта, кысь неизменно демонстрирует свою агрессивную сущность, и реакцией на эту агрессию становится постепенно нарастающий ужас героя перед ней. Мысль о кыси и чувство страха оказываются неразрывны, так что одно всегда вызывает другое:

Бенедикт вздохнул тяжело, да сам свой вздох и услышал. Вот, опять... Опять в голове раздвоение какое-то. То все было просто, ясно, счастливо, мечты всякие хорошие, а то вдруг будто кто сзади подошел да все это счастье из головы и выковырнул... Как когтем вынул...

Кысь это, вот что! Кысь в спину смотрит!

Бенедикта даже затошнило от страха, от нехорошего, под ложечкой сосущего чувства.

Ужас становится для Бенедикта атрибутом кыси, неотделимым от нее и предельно суженным эмоциональным фоном личного мифа. В итоге образ и чувство, вызываемое им, персонажем фактически отождествляются: «Ужас, это как? — это когда Красные Сани скачут, тьфу, тьфу, тьфу, нет, нет, нет; не меня, не меня; али когда про кысь подумаешь, вот это ужас».

Показательно, что такое же отождествление образа и его эмоционального фона, но уже в отрефлексированном виде проявилось в вопросе корреспондента «Московских новостей», заданном Т. Толстой во время интервью: «Кысь, которой до смерти боится Бенедикт, это и есть внутренний страх?» [Толстая, 2005а, 336].

Экспонент лексемы, который изначально являлся потенциальным генератором этого мотива, порождает в тексте важнейшую образную характеристику кыси и через нее воздействует на формирование концептуального плана произведения.

Наконец, признак «плохой», воспринятый в качестве одного из полюсов аксиологической оси, по которой задается оценка образа, является, по сути, следствием суммирования и переработки всех знаний реципиента о кыси. Все упомянутые выше характеристики образа, вытекающие из фоносемантических параметров экспонента номинирующей его лексемы, оцениваются читателем негативно и указывают на однозначность его отрицательной оценки. Поэтому

реализация данного признака в лексической структуре образа существенно отличается от реализации других признаков. Текст не нуждается в этом случае во введении специальных лексем, непосредственно выражающих отрицательную оценку кыси персонажем, поскольку соответствующее восприятие образа обеспечивается реализацией других признаков. Иными словами, автору произведения нет никакой необходимости включать в текст специальную оценочную лексику и с ее помощью эксплицировать аксиологические параметры кыси в художественном мире произведения, так как они очевидным образом выводятся из оценки прочих параметров объекта.

Итак, иррадиация фоносемантических признаков экспонента на другие текстовые структуры не только имеет место, но и оказывается важнейшим художественным приемом построения образа. Образ развертывается в тексте по тем «силовым линиям», которые заложены в экспоненте окказионального онима, имя персонажа становится своеобразной «программой» реализации образного потенциала, его, так сказать, «геномом». Тем самым наглядно демонстрируется текстообразующая функция онима, о наличии которой у имен собственных немало писали и продолжают писать исследователи литературной ономастики.

4

По мере развертывания текста испытывает определенную трансформацию и семантика онима. Выше мы уже отмечали, что его семантическое пространство формируется с активным участием фреймов, описывающих типовые действия кыси, которые претендуют на центральное положение в его структуре. После установления экзистенции номинируемого объекта в художественном мире произведения и указания на его мифологический статус между наименованием и объектом формируется референтная связь, позволяющая идентифицировать данный объект в данном мире. Затем объекту предписываются определенные свойства через систему мотивов: незримость, бледность, агрессивность, голод, страх и т. п., которые за счет регулярных повторов становятся семантическими акцентуантами онима и атрибутами образа. Далее, когда в сознании читателя эти мотивы и фреймы в результате повтора неразрывно связываются с *кысью*, автор постепенно и настойчиво перенаправляет их на других героев. В смысловую структуру текста вводятся конструкты, которым приписываются определенные качества кыси. Общность сопровождающих их введение мотивов с мотивной нюансировкой кыси, к этому моменту прочно усвоенной читательским сознанием, обеспечивает ассоциативное соотнесение возникающих образов с образом кыси, хотя она сама при описании того или иного явления может вообще не упоминаться. Вероятно, первым текстовым фрагментом, когда читатель невольно должен вспомнить о кыси, несмотря на отсутствие непосредственного упоминания о ней в тексте, является описание великана, образ которого возникает

в разыгравшемся воображении Бенедикта после ухода его от Варвары Лукиничны (глава «Люди»):

Страх какой! «Страх, петля и яма», — Федор Кузьмич сочинил... Не Федор, говорит, Кузьмич, слава ему... Полную тревог... И обмана... Не Федор Кузьмич... Другой кто-то, невидимый, древний, лицо укрывший... Большой, наверное, белый и большой, бледный, старинный, давно вымерший, высотой с дерево, бородачи до колен, глаза страшные... Сам страшный, стоит среди стволов, не пошевелится, только лицо воротит, а глазами все смотрит сквозь мартовский сумрак, шарит глазами-то, чтобы Бенедикта различить во мгле-то: где там Бенедикт-то, чего скрылся, чего привалился к забору, — а сердце в шее колотится, под язык подступает, уши глушит, — где Бенедикт, поди сюды, Бенедикт, чего сказать-то хочу, — да как выбросит руку, да корявым пальцем под ребра-то, со страшным криком древяницы: «Мя-я-я-я-я-я-я-я!!!»

Легко убедиться, что в данном фрагменте производится перенос мотивного фона кыси на другое существо, такое же воображаемое, как и кысь, но не полностью тождественное ей. Это как бы ипостась кыси, ее перевоплощение, изменяющее облик, но сохраняющее за собой самую суть центрального персонажа личного мифа Бенедикта. В данном фрагменте начинается активное «размывание» ее образа, в процессе которого те или иные черты, свойства и действия кыси раз за разом отрываются от заявленного ранее референта и прикрепляются к другому персонажу. В результате возникает определенный устойчивый комплекс смыслов, который лишен строго однозначной референции: он вроде бы принадлежит *кыси*, но регулярно то одни, то другие его компоненты образуют новые референтные связи, обнаруживаясь у ряда персонажей. Причем, в отличие от созданного воображением Бенедикта великана, они обладают полной физической реальностью в художественном мире романа, существуя не в воспаленном мозгу героя, а в окружающей его действительности. И, прежде всего, это Кудеяр Кудеярыч Кудеяров и члены его семейства. Имя лесного разбойника, да еще и утроенное (разбойник не только по своим личным качествам, но и по происхождению и по семейному положению), конечно, дано этому персонажу отнюдь не случайно³¹. В описании его внешности уже с эпизода его первой встречи с Бенедиктом акцентируются детали, которые напоминают о кыси и заставляют читателя ассоциативно сближать два этих образа.

Росту Кудеяр Кудеярыч большого, али сказать, длинного. И шея у него длинная, а головка маленькая. Поверху головка вроде лысоватая, а окрай плечи — волос венчиком, бледный такой волос, светленький... А глаза у него круглые и желтые, как огнецы, и на дне глаз вроде как свет светится.

Величина тела, длинная шея, маленькая головка, круглые и желтые глаза, которым присуща гипнотическая сила воздействия (недаром под его взглядом Бенедикт «сдвинуться не может — ноги будто к полу приросли»), вызывают

³¹ Подробнее об этом собственном имени см. в статье: [Баранова].

представление о кыси, а Бенедикт начинает ассоциироваться с ее жертвой. Этой же способностью — свечением глаз — обладает и Оленька, унаследовавшая звериную сущность отца. Еще более яркой деталью являются когти на ногах всех членов Кудеярова семейства («длинные такие, серые, острые»), напоминающие о когтях кыси, главном ее оружии, которыми она «главную-то жилочку нащупает и перервет». Неутолимый метафизический голод кыси, о котором раз за разом упоминается в связи с ней, трансформируется в гиперболизированный аппетит семьи Кудеяра («Стол каждый раз от стены до стены яствами уставлен, а все до крошки съедают», «Мы любим много кушать» и т. п.). Все эти и многие не названные здесь детали заставляют видеть в представителях данного семейства ряд ипостасей кыси. Сложный семантический комплекс, поначалу закрепленный за одним образом, постепенно становится принадлежностью целой группы образов-двойников, приобретая с каждой новой референцией все большую самостоятельность и автономность. Этот процесс облегчается многократно акцентированным указанием на незримость кыси (и закономерно, что воображаемый Бенедиктом «кто-то», принимая от кыси это качество, также кажется герою невидимым). Незримость, принципиальная невозможность охватить зрением хотя бы очертания предмета влечет за собой ослабление, а затем и полную утрату конкретной телесности его (не случайно кысь, как будто не имея тела, совсем не оставляет следов на снегу). В итоге она становится не просто персонажем со своим комплексом характеристик, а приобретает качества некоего бытийного начала — начала, враждебного жизни, от агрессии которого людям нет защиты. Соответственно, первый и главный носитель этого агрессивного начала — кысь — меняет свой масштаб и свою значимость в образной системе произведения. Если в начале романа главным героем представляется Бенедикт, а кысь является собой кошмарное порождение его сознания, то к концу произведения именно она, отражающаяся разными своими чертами во многих окружающих Бенедикта персонажах, выходит на передний план. Повествование о жизни Бенедикта постепенно становится рассказом о его быстрой деградации под воздействием кыси.

Из человека, в котором даже весьма строгий к «голубчикам» Никита Иванович провидит «искру человечности», он превращается в «санитара», готового убивать без малейших угрызений совести. Жертва, подвергаясь воздействию зла и как бы заражаясь им, сама становится жестоким агрессором и носителем зла. Естественно, что некоторые мотивы, присущие кыси и ставшие ее «представителями» в мире текста, своеобразными сигналами о причастности того или иного персонажа к демоническому злу, закрепляются за Бенедиктом. Они манифестируют процесс постепенного личностного перерождения героя. Крюк, который вручает Бенедикту Кудеяр Кудеярыч в качестве атрибута его новой должности санитаря и которым персонаж совершает свое первое убийство, пока еще не умышленное, не преднамеренное, ассоциируется с когтем кыси. На это

указывает сам способ убийства, характерный для нее: «...Попал голубчику прямо по шее, по шейной жиле, а как крюк-то повернул неловкими пальцами, — жила-то и выдернись...».

Мотив постоянного голода кыси трансформируется в неутолимую страсть Бенедикта к чтению, которое, как наркотик, дает ему на некоторое время желанное забытие. Лишенный новых книг, герой испытывает тоску, напоминающую о метафизической тоске и смертной жалобе кыси. В поисках спрятанных «голубчиками» книг он без усталости мечется по городку, наводя ужас на его обитателей. Однако сколько бы ни отнял и ни прочел книг герой, этот голод, как и у кыси, принципиально не может быть насыщен. Даже Никита Иваныч, единственный близкий Бенедикту человек, заботившийся о нем и много раз помогавший ему и его родителям, оказывается жертвой этой непобедимой страсти к чтению. Совершая предательство, подобное предательству Иуды, персонаж отступает от своего друга и учителя и присутствует при его сожжении: «Но Бенедикт проявился и укрепился и на все стал смотреть спокойнее, так что и этот выбор он сделал сразу, без оглядки: искусство дороже».

Изменение референциального статуса поэтонима, подготовленное его семантическим развитием, знаменует это превращение человека в ипостась кыси. Далее становится возможным перенос уже не отдельных элементов мотивного фона, а самого поэтонима на другие объекты: Бенедикт называет кысью Кудеяра, а тот, в свою очередь, Бенедикта. Употребление лексемы в позиции предиката, достаточно нетипичной для собственного имени, указывает на кардинальное изменение семантики. Вместо референции уникального объекта, обладающего рядом известных качеств, имя начинает обозначать сам комплекс этих качеств, который трудно (наверное, и невозможно) разложить с полной определенностью на составляющие. Происходит превращение окказиональной лексемы в символ с многообразной и нечеткой референцией: слово при этом начинает обозначать не только мыслимое Бенедиктом существо, но и все воплощение его личного мифа, его личность и судьбу, и все метаморфозы персонажа на пути превращения из мирного и даже отчасти симпатичного «голубчика» в безжалостного убийцу. После этого символ духовной деградации героя, которая составляет предмет изображения в романе, закономерно становится символом всего его содержания, что позволяет поэтонуиму стать ключевым словом и, как следствие, названием текста. В этом смысле роман может быть прочитан как повествование о постепенном превращении человека в кысь.

Показательно, что на приведенный выше вопрос корреспондента, о возможности трактовать образ кыси как внутренний страх, Т. Толстая, отказавшись от предложенной однозначной интерпретации многозначного символа, мудро и уклончиво ответила: «Это много чего...» [Толстая, 2005а, 336].

- Арутюнова Н. Д.* Предложение и его смысл (логико-семантические проблемы). 3-е изд., стереотип. М. : Едиториал УРСС, 2003.
- Баранова К. И.* Смыслообразующий потенциал онима *Кудеяр Кудеярыч Кудеяров* в романе Т. Толстой «Кысь» // Ономастика и диалектная лексика : сб. науч. тр. Вып. 6. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 133–146.
- БСЭ — Большая советская энциклопедия. М. : Сов. энциклопедия, 1975.
- БТСРЯ — Большой толковый словарь русского языка. СПб. : Норинт, 2000.
- Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 1978–1980.
- Журавлев А. П.* Фонетическое значение. Л., 1974.
- Журавлев А. П.* Звук и смысл. М. : Просвещение, 1981.
- Карпенко Ю. А.* Ономастические загадки В. П. Катаева // Рус. речь. 1984. № 4. С. 9–14.
- Карпенко Ю. А.* Ономастика новой прозы В. П. Катаева // Язык и стиль произведений В. П. Катаева, К. Г. Паустовского и Л. И. Славина. Одесса, 1987. С. 25–33.
- Крыжановская О. Е.* Антиутопическая мифопоэтическая картина мира в романе Татьяны Толстой «Кысь» : дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2005.
- Лопатин В. В., Нечаева И. В., Чельцова Л. К.* Как правильно? С большой буквы или с маленькой? : орфографический словарь : ок. 20 000 слов и словосочетаний. М. : ООО «Издательство Астрель» ; ООО «Издательство АСТ», 2002.
- Намитоква Р. Ю., Скребнева О. А.* Ономастическое пространство романа Т. Н. Толстой «Кысь» // Проблемы региональной ономастики. Майкоп, 2004. С. 169–172.
- Николина Н. А.* Филологический анализ текста. М. : Изд. центр «Академия», 2003.
- Обратный словарь русского языка. М., 1974.
- Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. М. : Азъ, 1994.
- Скребнева О. А.* Ядерно-периферийные отношения в ономастическом пространстве романа Т. Толстой «Кысь» // Проблемы региональной ономастики. Майкоп, 2006. С. 263–265.
- Словарь русских народных говоров. М. ; Л. 1966–... .
- Словарь современного русского литературного языка : в 17 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. М., 1948–1975.
- Толстая Т. Н.* Мюмзики и Нострадамус : интервью газете «Московские новости» // Толстая Т. Н. Кысь. М. : Изд-во Эксмо, 2005.
- Толстая Т. Н.* Непальцы и мюмзики : интервью журналу «Афиша» // Толстая Т. Н. Кысь. М. : Изд-во Эксмо, 2005.
- Чижикова О. В.* Прописная буква как средство кодирования сакрального смысла в романе В. Набокова «Лолита» // Язык и письмо. Волгоград, 1994. С. 81–88.

Рукопись поступила в редакцию 10.10.2009 г.