

УДК 821.161.1.09-1+929Цветаева
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8ЦветаеваМ.И.

В. А. Маслова
Витебск, Беларусь

V. A. Maslova
Vitebsk, Belarus

ЖАНР ЗАГОВОРА В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Аннотация. В статье рассматривается поэтическое творчество М. Цветаевой, в частности ее поэма «Переулочки», с позиций теории речевых жанров. Установлено, что заговор – это сложный вторичный жанр, который отвечает большинству признаков-характеристик речевого жанра. Ранее заговор исследовался как жанр устного народного творчества. В нашей статье заговор рассматривается как жанр поэтического текста М. Цветаевой, которая стремилась реализовать в своей поэзии форму «словесного колдовства», игру ритма, интонации, звука, она использовала также все богатство потенций смысла. В статье показано, что поэтическое слово имеет огромную власть над человеком. Эта власть сродни магической власти.

Ключевые слова: речевые жанры, заговор, поэтическое творчество, мистическое, суггестия, игра ритма и слова.

Сведения об авторе: Маслова Валентина Авраамовна, доктор филологических наук, профессор. Место работы: Витебский государственный университет имени П. Машиерова; кафедра общего и русского языкознания.

E-mail:mvavit@tut.by

THE GENRE OF INCANTATION IN M. TSVETAYEVA'S POEMS

Abstract. The article deals with the poetry of Marina Tsvetaeva, in particular with the poem «Lanes», from the standpoint of the theory of speech genres. It is established that the plot is a complex secondary genre that corresponds to most of the characteristics of the speech genres. Earlier, the incantation was considered a genre of folklore. In this article the incantation is a genre of Marina Tsvetaeva's poetic text. Tsvetaeva strived to implement the form of "verbal magic", a game of rhythm, intonation and sound in her poetry, and she also used the wealth of potentialities sense. The article shows that the poetic word has great power over man. This power is akin to magic power.

Key words: speech genres, the incantation, poetry, mystical, suggestion, the play of rhythm and words.

About the author: Maslova Valentina Avraamovna, Doctor of Philology, Professor. Place of employment: Vitebsk State University, Department of General and Russian Linguistics.

Теорения здравомысленных
затмятся творениями неистовых
Платон.

Языкознание второй половины XX в. ознаменовалось появлением нескольких новых оригинальных теорий коммуникации – теории речевых актов, теории речевых жанров, теории языковых игр, теории межкультурной коммуникации. Общим для них является деятельностный подход к коммуникации и языку в целом с его идеей единства коммуникативной и некоммуникативной человеческой деятельности, поскольку коммуникативная деятельность человека – это важнейшая составляющая его социального поведения. Но при этом каждая из данных теорий по-своему решает проблему общения личности в социальной среде, и у каждой из них – своя судьба. Например, судьба теории речевых жанров складывалась не столь удачно, как теории речевых актов. Созданная М. М. Бахтиным в 50-е годы (т.е. даже раньше ТРА), какое-то время она оставалась не востребовавшей. Но, начиная с 70-х, наблюдается всплеск инте-

реса к проблеме. В наши дни теория речевых жанров чрезвычайно популярна, и она имеет огромный потенциал.

В основу ТРЖ положен коммуникативно-деятельностный подход, в соответствии с которым за единицу речевой деятельности принимается текст, имеющий свои композиционные и стилистические особенности. Эти черты в соединении с речевым замыслом субъекта позволяют говорить о речевом жанре [1 : 237].

Исторически и идейно ТРЖ восходит к теории функциональных стилей (Н. М. Разинкина, М. П. Брандес и др.). Целый ряд современных лингвистов в понимании жанра на первый план выдвигают коммуникативную и прагматическую сторону. Так, Л. А. Кочетова под жанром понимает группу текстов, «которые используются для решения конкретной коммуникативной задачи в конкретных условиях общения» [2 : 58].

Итак, современная теория речевых жанров основывается на концепции М. М. Бахтина, который, сопоставляя речевые жанры с формой высказывания, рассматривает их

как единицу языкового общения: «...говорящему даны не только... формы общенародного языка..., но и обязательные для него формы высказывания, т. е. речевые жанры» [1 : 259], «мы отливаем нашу речь по определяемым жанровым формам. Эти речевые жанры даны нам почти так же, как нам дан родной язык» [1 : 257]; «... речевые жанры приходят в человеческое сознание вместе с языком. Научиться говорить значит научиться строить высказывание. Мы говорим высказываниями, а не отдельными словами и предложениями» [1 : 257]. Бахтин полагает, что речевые жанры строятся из высказываний – единиц речевого общения субъектов.

Важнейшими теоретическими положениями концепции Бахтина, на наш взгляд, являются:

- коммуникативный подход к описанию речевых жанров;
- тесная связь речевого жанра с текстом; наличие жанров не только в художественной литературе, но и в текстах иных сфер деятельности (научной, публицистической и др.);
- деление жанров на первичные (простые) и вторичные (сложные) и др.

На сегодняшний день нет единой концепции РЖ. Так, некоторые лингвисты соотносят термин «речевой жанр» с термином «речевой акт» (РА), считая их аналогами [3–5]. Нет и единой типологии жанров, потому что количество жанров велико, оно соответствует различным видам деятельности человека. Это и бытовой диалог, и деловые документы, и публицистические жанры, и научные жанры, и литературные жанры, а также такие жанры, как беседа, рассказ, извинение, приказ, благодарность, приветствие и т. д. Ученые не оставляют попыток систематизировать жанры речи [6]. Так, опираясь на теорию речевых жанров М. М. Бахтина, А. Г. Баранов предлагает следующие разновидности РЖ: первичные (простые) и первичные (сложные) речевые жанры; вторичные (простые) и вторичные (сложные) речевые жанры-тексты, включающие низшие речевые жанры в трансформированном виде [7 : 338–340].

Первичные простые жанры охватывают диалогические тексты, входящие в сферу межличностного общения. Предметные области могут быть самыми различными. Первичные сложные жанры представляют собой диалогические, в которых можно выявить коммуникативные ходы, шаги и их композиционные схемы. Вторичные простые жанры есть вербальная реализация различных ситуаций, событий и их эмоциональная оценка. К данному виду жанров относятся тексты-описания, повествования, рассужде-

ния. Они характеризуются однородностью в когнитивном и модальном планах. Вторичные сложные жанры состоят из совокупности текстов первых трех видов, трансформированных по определенным схемам.

Но в живом общении часто происходит смешение жанров и образование их промежуточных форм, смешанных жанров. Думается, что по этой причине представляется невозможным построение полной и всеобъемлющей классификации типов жанров, которая учитывала бы абсолютно все характеристики жанра. Дело в том, что в процессе создания текста автор, в зависимости от коммуникативной ситуации, определяет тот или иной стереотип, канон, исходя из которого он осуществляет свой замысел. Речь идет о выборе стиля, в рамках которого речетворческий текст «отливается» в определенный жанр. Внутрижанровая вариативность предоставляет тексту возможность дальнейшего развития в пределах выбранного направления [8 : 188].

В. В. Дементьев называет речевыми жанрами ссоры, разговоры по душам, дискуссии. Т. С. Зотеева и Г. М. Ярмаркина изучают просьбу как РЖ и т.д.

Подводя итог сказанному, мы считаем, вслед за М. М. Бахтиным, что РЖ – это форма организации речи, которая дается индивиду почти так же, как ему дается родной язык. Индивид свободно владеет РЖ практически, не задумываясь над теоретической стороной. Знание жанровых форм настолько естественно для каждого субъекта, что «слыша чужую речь, мы уже с первых слов угадываем ее жанр, предугадываем определенный объем (т.е. приблизительную длину речевого целого), определенное композиционное построение, предвидим конец, т.е. с самого начала мы обладаем ощущением речевого целого, которое затем только дифференцируется в процессе речи» [1 : 257–258]. Когда субъект намеревается высказать что-то, у него в сознании возникает образ соответствующего жанра, и далее он следует его канонам, структуре.

Согласно классификации А. Г. Баранова, заговор – это сложный вторичный жанр. Как жанр речи он отвечает большинству признаков-характеристик речевого жанра. Ранее заговор исследовался как жанр устного народного творчества. Он является самым древним жанром фольклора (наряду с заклинаниями, загадками, поверьями, сказками и быличками) и уходит своими истоками в глубокую древность. Первые сведения о названных жанрах у восточных славян встречаются в летописных сводах X века, в договорах XI века русских с греками. Позднее

заговоры включаются в древнерусские памятки, а с XVI – XVII вв. о них есть сведения в судебных документах о колдовстве.

Точки зрения на происхождение заговоров различны. Ф. И. Буслаев и А. Н. Афанасьев, например, настаивали на их связи с мифом [9 ; 10]. А. А. Потебня усматривал в заговорах склад древнего поэтического мышления. По его определению, они – «словесное изображение пожелания через сравнение» [11 : 147]. Существуют мнения, что заговоры возникли на основе византийских апокрифов [12], на основе халдейских книг [13], на основе чернокнижия.

Урон, по Т. В. Цивьян, семантизируется как на-говор, т.е. вред, нанесенный словом. А заговор – это то, что может уменьшить урон или отвести его, т.е. возможность защититься. Отсюда интерес к данному жанру. Заговор в нашей работе рассматривается как специфический жанр речи, в том числе поэтической.

Ведовское знание, т.е. заговоры, колдовство, с точки зрения православия, – неистовство (см. эпиграф). В своем этимологическом значении *истъ* – «истинный, настоящий». Сейчас – это синоним слов *одержимый*, *исступленный*. Обретение тайного знания воспринималось древними как колдовство. Считалось, что обладание тайными знаниями для обычного человека может иметь самые плохие последствия – от сумасшествия и до смерти. Суеверный страх перед знаниями, возвышающимися над уровнем простой опытности, был одной из причин выделения особых людей у славян – волхвов. Поэт – это тоже волхв в каком-то смысле.

Как известно, поэтический текст – отличный полигон для обнаружения в нем многих явлений, потому что поэтический язык – очень динамическая система. Многие языковые новшества, прежде чем получить всеобщее признание и стать нормой языка, возникают и апробируются именно в поэзии. Но есть еще одна сторона поэзии. П. Флоренский считал, что, входя в поэтическую речь, мы застаем язык в его новорожденном состоянии. Поэтические смыслы (гораздо чаще, чем смыслы обыденного языка) принадлежат к сфере бессознательного и не имеют вербальных средств выражения, а потому они недоступны рациональным методам постижения, они требуют от читателя сопереживания поэту, вчувствования в текст, озарения. Поэтическое слово, как известно, полно глубокого оккультного смысла. Таково слово М. Цветаевой, которая знает даже Космос («Поэма Воздуха»), она создает свой

мир подобно демиургу через «единственно осмысленную стихию – слово» (М. Цветаева):

*Гора горевала (а горы глиной
Горькою горюют в часы разлук),
Гора горевала о голубиной
Нежности наших безвестных утр.*

(«Поэма горы»).

Сталкивая сходнозвучающие слова (*гора – горе – горький*), поэт рисует нам разрывающую сердце картину горя расставания с любимым, когда вся природа сочувствует лирической героине, также впадая в тоску-горе.

Поскольку поэт – это пророк и ведун-волшебник, то любопытно посмотреть, как он достигает предела суггестии, превращая свой текст в заговор. Не случайно Г. Гауптман писал: «Быть поэтом – значит позволить, чтобы за словами прозвучало Пра-слово». А В. Набоков утверждал: «Любой писатель может рассматриваться с трех точек зрения: как рассказчик, как учитель и как чародей (волшебник). В большом писателе совмещаются все три, но великим его делает преобладание чародейства». И с этой точки зрения, Цветаева – великий поэт, поэтому совершенно обоснованно «величайшим поэтом XX века» ее назвал И. Бродский.

М. Цветаева использует слово *заговор* в прямом значении «тайное соглашение нескольких лиц о совместных действиях против кого-, чего-либо...» (СРЯ, Т.1, 1981, с. 509), например, в этом значении несколько раз используется *заговор* в «Червонном Валете», в цикле «Стихи к Пушкину» (*заговор равных...*), в цикле «Деревья» (*У деревьев – трелеты таинств / Это – заговор против века...*) и др. Но сама М. Цветаева активно использует *заговор* и во втором значении – как «набор слов, предназначенных для воздействия» (СРЯ, Т.1, 1981, с. 509): *Словно заговор – / Взгляд. Низших рас –/ Взгляд*. И это значение в ее творчестве используется намного чаще. Так в «Крысолове» она говорит о *тоне заговора*. В ее творчестве хорошо представлена мистическая лирика – «Берегись», «Бог», «Сивилла», «Когда же, Господин...», «Новогоднее», «С Моря», «На Красном коне», «Эвридика – Орфею» и т.д. Загадочным и суггестивным в них является зарисовка будущего, которое представлено двумя жанровыми разновидностями – будущее как дальний круг развития поля времени вообще и личное будущее – как формы выхода в иные формы существования («Поэма Воздуха»). Возносящаяся мысль в «Поэме Воздуха» переходит в звуковую вибрацию, т.е. тончайшую энергию. Эта поэма – акт ясновидения, выхода «Я» лирической героини

ни в другие формы бытия, из нашего поля пространства и времени.

Сама М. Цветаева писала: «Есть в стихах, кроме всего (а его много!), что можно учесть – неучтимо. Оно-то и есть стихи» (Марина Цветаева, 1997 : 198). Вот в этом «неучтимо» и спрятан заговор.

И в этом смысле большая часть ее поэмы «Переулочки» может быть рассмотрена как заговор:

*Свет до свету горит,
Должно, требу творит,
Богу жертву кадит,
С дуба требоваит.*

Здесь описаны действия, которые в древности сопровождали заговоры и заклинания. Много лет спустя в письме к Ю. Иваску М. Цветаева назвала ее «историей последнего обольщения». Колдунья Маринка создает свой собственный Рай, где уже собраны души 12 молодцов, последним в этом раю должен быть описанный в поэме молодец. Показательно, что героиня «переулочков» сулит молодцу истинную любовь только в ином мире, где нет земных соблазнов.

Заговор явлен нам здесь не столько в словах, сколько в музыке стиха, которая становится иррациональным началом, выражением Невидимого и Непознанного, при этом поэт жалуется на невозможность сказать многое из этой области:

*Дунет – костром загарит,
Плюнет – рублем подарит,
Ох, башковит-красовит,
Дальше – язык не велит!*

М. Цветаева писала о своей героине: «У меня – словами, болтовней, под шумок которой все и делается: уж полог не полог – а парус, а вот и речка, а вот и рыбка, и т.д. ... Она – морока и играет самым страшным». Чтобы донести это до читателя, М. Цветаева лишает Маринку конкретного лица и имени, т.е. образ из бытового плана переводит в мистический, символический [14]. Она, морока, как это и случается в мифах и сказках, то речкой смеется, то матушкой на лугу оборачивается, то конем-погоней оказывается. Конь-погоня – нераздельный образ в славянском менталитете:

*Красен тот конь,
Как на иконе.
Я же и конь,
Я ж и погоня.*

Часто у нее иррациональное глубоко запрятано в рациональном: реальная матушка парня стоит на берегу речки, но это видение, которое открывается заговоренному парню:

*Река – радужну
Широту струит.*

*Видишь – матушка
На лужку стоит...*

Демоническое начало в творчестве – из души самого поэта. М. Цветаева еще и чернокнижница, обладающая колдовской силой и властью, которую она чувствует в себе и боится ее. Она пишет А. Бахраху: «Я знаю это мимовольное наколдывание (почти всегда – бед! Но, слава богам, – себе!). Я не себя боюсь, я своих стихов боюсь». Следовательно, она знала об этой своей силе. Не случайно Б. Пастернака, близкого ей по духу поэта, она называла своим братом «в пятом времени года, шестом чувстве и четвертом измерении» (Цветаева, 1993, V : 319). Вероятно, через невидимое пятое измерение заговораживают ее непонятные стихи:

*Занавес-мой-занавес!
Мурземецкий мой отрез!
Часть-рябь-слепь-резь!
Мне лица не занавесь!*

Или уж совсем загадочные, в которых работает лишь гармония ритма:

*А – и – рай!
А – и – вей!
О – би – рай!
Не – ро – бей!*

Понятные, поддающиеся дешифровке фразы перемежаются в поэме со словами заговора, сопровождаются приговором, присказкой. Их фонетическое оформление (*льни, льны, (смо)ляны, (зе)лены*) в купе с ритмом создают картину «воркующего» заговора. Этот «говорок» в конце концов доведет добра молодца до беды. Морока затуманивает, ворожит, колдует, «забалтывает», обольщает юношу «словами, болтовней».

Вся поэма «Переулочки» полна колдовства и ритмичного пения; магия добра и зла наполняет текст и усиливает впечатление от него; речи ее смутные и смущающие одновременно. Кажется, что М. Цветаева сама вместе со своей лирической героиней «ворожит», играет со словом:

*Яблок ласть,
Яблок – ласть.
Рук за пазуху
Не класть...*

*Речка – зыбь,
Речка – рябь.
Рукой – рыбоньки
Не лапь.*

Здесь очень трудно разделить поэта и ее лирическую героиню, ибо колдовскую силу самой М. Цветаевой видели многие, кто тесно общался с нею. Так, В. Лосская приводит слова дочери М. Цветаевой – Ариадны Эфрон, которая ей сказала: «Марина Цветаева – колдунья. Она и вас заколдует» [15 : 23].

Еще будучи маленькой, Ариадна интуитивно почувствовала, что в ней что-то не так, как у всех. Перед крестинами Мура (брата Георгия) она сказала: «Мама, а вдруг, когда он (священник – Сергей Булгаков) скажет “дунь и плюнь”, Вы ... исчезнете». Позже, когда она священнику рассказывала о своих опасениях, то он слушал взволнованно: «Может быть, того же боялся?» – задает риторический вопрос Ариадна [16 : 236].

Благодаря лингвистической виртуозности (опора на ассоциативные связи, обогащающие текст, на дополнительные смысловые оттенки и интонационные нюансы, завораживающие «темноты» смысла) поэма становится загадочной и непонятной при поверхностном прочтении. Основной ее конфликт – соблазн, а сюжет – искушение молодца и покорение его злыми чарами. Цена искушения – загубленная душа. Задача колдуньи – заставить героя забыть, «отринуть» свою бывшую жизнь – «волеваныице», а главное – веру: *Смекай, мол, детинушка / Своя здесь святынюшка; Все Христы-то где ж? – Вышедши...* По мере того, как магия Мороки обретает силу, мир меняется на глазах у юноши и он сам отдается во власть чар. Колдунья завораживает молодца тремя соблазнами, тремя стихиями – одна перетекает в другую: земными («яблочками, яхонтами»), водными («реченька» и «рыбонька», которые ускользают) и небесными – огненными (*Проходи со мной / Муку огненну*), радужными, лазоревыми (*Два крыла, / Да в лазорь!*), «седьмыми небесами» – наслаждением. Преодолев три соблазна, молодец покорен четвертым. Морока покоряет его словом. Таково поэтическое слово самой М. Цветаевой. И здесь поэзия и магия оказываются идентичны: сначала они приводят в восторг, затем околдовывают. По мнению М. Цветаевой, слово еще изначально, до произнесения обладает магическими свойствами, и обретут ли они реальное воплощение, зависит только от того, при каких условиях, как и будет ли вообще произнесено слово: *Да разве я то говорю, что знала, пока не открыла рта...*

Написана поэма «Переулочки» народной «молвью». «Заговорный» язык поэмы полон неологизмов (*волеваныице, сладкослюнчатый* и др.), окказиональных соединений слов (*Поклон-тот-непослан, Дурость така-соплетчество*), видоизмененных пословиц (*Плюнет – рублем подарит*), типично фольклорных оборотов (*Знобь-Тумановна, Зорь-Лазаревна, Синь-Озеровна, Синь-Ладоновна, Синь-Савановна*), слов-символов (*Лазорь, Морока*) и др. Использование ею слов, имеющих давнюю традицию употребления в фольклоре,

дает расширение семантического пространства текста, который делается необъятным, именно о таком слове можно сказать словами Гоголя, что в нем «бездна пространства». Примером может служить четверостишие из поэмы «Переулочки» М. Цветаевой, где повествование выплескивается за пределы Игнатьевских переулочков в параллельный мир, по особому озвученный:

*А звоньба-то отколь? – Запястьица!
А урчба-то отколь? – Заклятьице!
Попытай молодецка счастьяца
В переулочках тех Игнатьевских!*

Еще одна особенность поэмы – ее полифоничность: в ней слышатся несколько голосов одновременно:

*С памяти!
С памяти! (голос Маринки-колдуньи);
Ой! – Молния!
Ой! – Жжет! (голос Молодца);
Не – молния:*

Конь – ржет! (голос нарратора-рассказчика)
В ней переплетаются голос колдуньи-Маринки, молодца, нарратора (рассказчика), коня и др. То рассказчик говорит с героем и читателем, то лирическая героиня беседует с героем и рассказчиком:

*А не видел ли, млад, не вемо-што,
А не слышал ли, млад, – не знамо-што...*
(Рассказчик).

*А звоньба-то отколь? – Запястьица!
А урчба-то отколь? – Заклятьице!* (Читатель и рассказчик).

*От моих горячих губ –
Лихоманочки идут (Маринка).
А на што мне креститися?*

Все Христы-то где ж? – Вышедши (Читатель и герой).

Основная часть ее – это диалог двух голосов: героини (Мороки) и богатырского коня (разумного, трезвого начала в поэме):

*Льни,
Льни,
Черны
Котлы смоляны!
Не лги: смоляны,
То льны зелены.*

В этих строках дано сложное сочетание каузальности мира с бытием не-здесь. Это сотворение новых отношений с миром реальным и миром потусторонним, с душой Другого. У автора поэтический и мистический мир не просто «рождаются друг возле друга», а переходят один в другой.

Сама М. Цветаева верила в магическую силу Слова, жила им и творила в нем и не раз подчеркивала его магический эффект: «Сами слова стонут, зывают. Вот она, здравому смыслу неподсудная, в победоносности своей бесспорная – Магия слова (заклина-

ния, причитания, заговоры, плачи)!» (Цветаева, 1993, V : 268). Благодаря заговорной риторике фольклорный план поэмы – соблазн добра молодца девицей из Игнатьевских переулочков – переходит в философско-символический, мистический план – соблазн человеческой души с помощью заговора и колдовства.

Вероятно, поэзия вообще, а не только анализируемая поэма – это речь, обладающая суггестивной силой, потому что именно поэтическое слово способно «схватить» и постичь несказанное. Оно позволяет называть отдельные образные признаки, лежащие за пределами языка и языкового сознания. Эти признаки, составляя основу метафорических переносов, выступают единицами особого кода, лишь отдаленно (ассоциативно) связанного со значениями слов в обыденном языке. Именно такова поэзия М. Цветаевой: она умна и насквозь стихийна, связана с интуицией, это поэзия потока сознания, призрачности: *Око зрит – невидимейшую даль, / Сердце зрит – невидимейшую связь... / Ухо пьет – неслыханнейшую молвь...* (Цветаева, 1994, II : 98).

Чтобы поэтическому тексту обрести аналогичную силу, стать заговором, нужно сочетание разных векторов, так как дело не только в языке, но и в самом поэте, степени мистичности его души. Скорее всего, бессознательное структурировано как язык, т.е. функционирует оно не на символическом и не на инстинктивном уровне, а на уровне языка. Поэтическое слово имеет огромную власть над человеком. Эта власть сродни магической власти. «Мы заколдованы словами и в значительной степени живем в их царстве», считает Н. Бердяев [17 : 301]. Не случайно В. П. Григорьев называл поэзию **эстетико-эвристическим измерением языка** [18]. Не только создание, но и восприятие поэзии – эвристический процесс. Только подготовленный читатель за темнотой смысла у Цветаевой увидит ее глубинный пласт, и все это происходит благодаря языку поэта – страстной, сбивчивой поэтической импровизации.

Итак, М. Цветаева стремилась реализовать в поэзии форму «словесного колдовства», игру ритма и интонации, звука и смысла, использовала все богатство потенций смысла. Ее поэтический текст связан со стихийными душевными импульсами, в большинстве своем – это текст, в котором отражена идея первичности потустороннего опыта в познании мира, такой текст создается не по законам рассудочной деятельности, а по особым законам

Невысказываемого, которые скрыты в глубине психики автора, но прорываются в ее стихах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Искусство, 1979. 363 с.
2. Кочетова Л. А. Жанровые характеристики рекламного дискурса // Языковая личность : системы, нормы, стиль : тезисы докл. науч. конф. Волгоград : Перемена, 1998. С. 58–59.
3. Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 597–597.
4. Шмелева Т. В. Речевой жанр : опыт общелингвистического осмысления // Collegium. Киев : УИМО, 1995. № 1–2. С. 57–65.
5. Шмелева Т. В. Речеведение : в поисках теории // Stylistika. Vol. VI. Opole, 1997. S. 301–313.
6. Дементьев В. В. Теория речевых жанров. М. : Знак, 2010. 600 с.
7. Баранов А. Г. Когнитивность жанра // Stylistika. Vol. VI. Opole, 1997. S. 331–343.
8. Карасик В. И. Категория дискурса // Языковая личность : социолингвистические и эмотивные аспекты : сб. науч. тр. Волгоград : Перемена, 1998. С. 185–197.
9. Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства : в 2 т. Т. 1. СПб. : Общественная польза, 1861. 643 с.
10. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. Т. 1. М., 1866. 384 с.
11. Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков : Мирный труд, 1914. 243 с.
12. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М. : Высш. шк., 1989. 408 с.
13. Миллер В. Ф. Ассирийские заклинания и русские народные заговоры // Русская мысль. М., 1896. Кн. 7. С. 66–89.
14. Маслова В. А. Поэт и культура. Концептосфера Марины Цветаевой. М. : Флинта ; Наука, 2004. 256 с.
15. Лосская В. Марина Цветаева в жизни. М. : Дом Марины Цветаевой, 1992. 348 с.
16. Эфрон А. Страницы воспоминаний // Марина Цветаева в воспоминаниях современников : сб. мемуаров / под ред. Л. Мнухина. М. : Аграф, 2002. С. 193–247.
17. Бердяев Н. Судьбы России. М. : АСТ, 2004. 336 с.
18. Григорьев В. П. О четырехмерном пространстве языка (Блок и Хлебников : эвристика в парадигмальных экспрессемах) // Изв. РАН. Сер. ЯзЛ. 2004. Т. 63, № 4. С. 12–30.

REFERENCES

1. Bahtin M. M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow, 1979. 363 p.
2. Kochetova L. A. Zhanrovyye harakteristiki reklamnogo diskursa [Genre characteristics of advertising

discourse]. *Yazykovaya lichnost: sistemy, normy, stil: tezisy dokl. nauch. konf.* [Linguistic Personality: systems, standards and style: materials of a scientific conference]. Volgograd, 1998, pp. 58–59.

3. Arutyunova N. D. Diskurs [Discourse]. *Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Linguistic Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 1990, pp. 597–597.

4. Shmeleva T. V. Rechevoy zhanr: opyt obshefilologicheskogo osmysleniya [Speech genre: the experience of philological interpretation]. *Collegium*, Kiev, 1995, no.1–2, pp. 57–65.

5. Shmeleva T. V. Rechevedenie: v poiskah teorii [Speech studies: In Search of the theory]. *Stylistika*, Opole, 1997, vol.VI, pp. 301–313.

6. Dementyev V. V. *Teoriya rechevykh zhanrov* [The theory of speech genres]. Moscow, 2010. 600 p.

7. Baranov A. G. Kogniotipichnost zhanra [Cogniotypicality of genre]. *Stylistika*, Opole, 1997, vol. VI, pp. 331–343.

8. Karasik V. I. O kategoriyakh diskursa [On the categories of discourse]. *Yazykovaya lichnost: sotsiolingvisticheskie i emotivnyie aspekty: sb. nauch. tr.* [Language personality: sociolinguistic and emotive aspects: collection of scientific works]. Volgograd, 1998, pp. 185–197.

9. Buslaev F. I. *Istoricheskie ocherki russkoy narodnoy slovesnosti i iskusstva: v 2 t.* [Historical Essays of Russian folk literature and art: in 2 vol.]. Vol. 1. St.-Petersburg, 1861. 643 p.

10. Afanasev A. N. *Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu: v 3 t.* [Poetic views of the Slavs on the environment: in 3 vol.]. Vol. 1. Moscow, 1866. 384 p.

11. Potebnya A. A. *O nekotorykh simvolakh v slavyanskoy narodnoy poezii* [Some characters in Slavic folk poetry]. Harkov, 1914. 243 p.

12. Veselovskiy A. N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 1989. 408 p.

13. Miller V. F. Assiriyskie zaklinaniya i russkie narodnyie zagovoryi [Assyrian spells and incantations]. *Russkaya mysl* [Russian thought]. Moscow, 1896, book 7, pp. 66–89

14. Maslova V. A. *Poet i kultura. Kontseptosfera Marinyi Tsvetaevoy* [Poet and culture. Conceptosphere of Marina Zvetaeva]. Moscow, 2004. 256 p.

15. Losskaya V. *Marina Tsvetaeva v zhizni* [Marina Zvetaeva in her life]. Moscow, 1992. 348 p.

16. Ehfron A. Stranitsy vospominanij [Pages of memories]. *Marina Tsvetaeva v vospominaniyakh sovremennikov: sb. memuarov* [Marina Zvetaeva in the memoirs of contemporaries: collection of memoirs. Ed. by L. Mnuhin]. Moscow, 2002, pp. 193–247.

17. Berdyaev N. *Sudby Rossii* [Destinies of Russia]. Moscow, 2004. 336 p.

18. Grigor'ev V. P. O chetyrehmernom prostranstve yazyika (Blok i Hlebnikov: evristika v paradigmalnykh ekspressemah) [About four-dimensional language space (Block and Khlebnikov: Heuristic in paradigmatic expresemas)]. *Izvestiya RAN* [Proceedings of the Russian Academy of Sciences], 2004, vol. 63, no. 4, pp. 12–30.

Статья получила положительные анонимные рецензии от двух докторов наук, компетентных в обсуждаемой проблематике