

# ТИПЫ И ФУНКЦИИ МОРФОЛОГИЧЕСКИХ АНОМАЛИЙ В ПРОЗЕ РУССКОГО ФЭНТЕЗИ

TYPES AND FUNCTIONS OF MORPHOLOGICAL ABNORMALITIES IN RUSSIAN FANTASY PROSE

---

**Грязнова А.Т.**

Доцент кафедры русского языка  
филологического факультета ФГОУ ВПО  
«Московский педагогический государственный  
университет», кандидат филологических наук  
E-mail: kafedralg@mail.ru

**Аннотация.** В данной статье рассматривается роль морфологических аномалий в создании языковой картины мира русского фэнтези. Морфологические аномалии представлены в статье как один из видов языковой игры, разные типы которого выполняют в фэнтези композиционную, идеиную, эстетическую и другие функции. В исследовании выявляются такие языковые средства создания морфологических аномалий, как изменение грамматического числа и рода существительных, транспозиция наречия, нарушение коммуникативных максим. Наблюдения, представленные в данной работе, позволяют автору сделать выводы об особенностях языка и стиля русского и русскоязычного фэнтези.

**Ключевые слова:** лингвистический анализ текста, язык и стиль русского фэнтези, фэнтезийная картина мира, языковая игра, морфологические аномалии.

**Gryaznova A.T.**

Assistant Professor of the Russian Language  
Department of the Moscow State Pedagogical  
University, Candidate of Sciences (Philology)  
E-mail: kafedralg@mail.ru

**Annotation.** The article examines the role of morphological abnormalities in creating the linguistic picture of the Russian fantasy world. Morphological abnormalities are presented in the article as a type of linguistic play, different types of which perform composite, ideological, aesthetic and other functions. The study identifies such linguistic tools for creating morphological abnormalities, as changing the grammatical number and gender of nouns, transposition of adverbs, infringement of communication standards. The observations presented in this paper allow the author to draw conclusions about the features of language and the style of Russian and Russian-language fantasy.

**Keywords:** linguistic analysis of text, Russian fantasy language and style, fantasy picture of the world, linguistic play, morphological abnormalities.

В прозе русского фэнтези для раскрытия художественного замысла автора все чаще используется прием нарушения языковой нормы. Для его обозначения в современной лингвистике существует целый ряд терминов, характеризующих рассматриваемый феномен с разных сторон. Номенклатурные обозначения *лингвистическая/эстетическая аномалия* подчеркивают аномативность по отношению к лингвопоэтической системе того или иного языка. Термин *речевая игра* указывает на индивидуально-авторские интенции в использовании данного приема. Понятие *языковая игра* делает акцент на лингвистической природе элементов, участвующих в эстетическом эксперименте, и подчеркивает прагмалингвистическую установку писателя, целью которой является достижение развлекательного эффекта.

Языковая игра, в том числе ее морфологическая разновидность, весьма органично вписывается в комплекс художественных приемов, активно используемых авторами русской и русскоязычной фэнтезийной прозы, сущность которой заключается в изображении альтернативных миров, существующих по законам магии. Лингвистический эксперимент, характерный для языковой игры, используется авторами для изображения альтернативных вселенных, важной приметой которых являются вымышленные языки: появляются неологизмы, служащие для обозначения предметов и явлений, существование которых возможно только в волшебном мире, и перестают действовать привычные читателю грамматические стандарты и нормы. Лингвистическая игра раскрывает перед читателем фэнтези новый, ранее не осознаваемый им творческий потенциал языка, который призван подчеркнуть необычность фэнтезийного мира: «*ЯИ – это осознание возможностей (потенциала) преобразований знака, обусловленного устройством самой системы языка, это своего рода эксперимент, обнаруживающий "...скрытые резервы языка"*» [2, с. 8].

В языковую игру вовлекаются единицы различных лингвистических уровней: фонетического, словообразовательного, лексического, морфологического, синтаксического, текстуального, – вследствие чего она приобретает в фэнтези целенаправленный характер. Это проявляется в частотности и последовательности использования таких приемов, как каламбур, паронимическая аттракция, окказиональное словотворчество. Перечисленные приемы выполняют в фэнтези текстообразующую функцию: встретившись на языковом уровне, они далее разворачиваются на композиционно-образном и идейном уровнях.

Применительно к морфологической организации фэнтезийных текстов уместнее использовать термин *аномальность*, поскольку образный потенциал этого языкового уровня используются писателями значительно реже других. Далеко не всегда нарушение нормы на морфологическом уровне приобретает в фэнтези системный характер и обладает текстообразующим потенциалом, что характерно для языковой игры как организующего текст эстетического принципа. В том случае, если морфологическая аномалия приобретает черты текстообразующего элемента и формирует язык и стиль (код) всего произведения, она может быть квалифицирована как проявление языковой игры креативного типа.

Морфологические аномалии встречаются практически во всех разновидностях фэнтези – неомифологическом [3, с. 27], комическом, игровом, пародийном, городском (в том числе в стрит-фэнтези). Это дало возможность автору статьи использовать для наблюдения

ний материал различных фэнтезийных субжанров – именно такой подход позволил создать типологию морфологических аномалий, охарактеризовать их образный потенциал и выявить основные тенденции использования.

Термин *морфологические аномалии* (далее – МА) трактуется в статье достаточно широко: в число рассматриваемых явлений включены отступления от современных правил формообразования, то есть случаи видоизменения грамматической парадигмы разных частей речи; семантическое рассогласование грамматически связанных единиц, приводящее к изменению лексико-грамматической категории рассматриваемого элемента; морфолого-прагматические аномалии, нарушающие общепринятые коммуникативные максимы. Морфологические аномалии являются частью языковой системы фэнтезийного текста, поэтому в целом ряде случаев их анализ требует комплексного рассмотрения с учетом взаимодействия с единицами иных, взаимосвязанных уровней, например лексического и синтаксического. В то же время для удобства характеристики МА автор статьи стремился формализовать критерии их распределения по функционально-семантическим группам. Проанализируем каждую из групп подробнее.

Случаи *нарушения действующих норм формообразования* в большом количестве обнаруживаются в романе М.Г. Успенского «Невинная девушка с мешком золота», например: «Бежать надо в Рим, к Папиной гробнице устами приложиться, Кесарю поклониться, Внука Святого приобщиться» [24]. В приведенном контексте нарушены как современные нормы управления, требующие употребления дательного падежа при глаголе *приобщиться* (приобщиться к чему?), так и нормы старославянского языка, диктующие использование в родительном падеже окончания *-аго*. Нарушения в области формообразования призваны, с одной стороны, привлечь внимание читателя к образу *Внука Святого*, важному для понимания мироустройства альтернативной реальности, а с другой, для имитации архаической речи, поскольку действие романа развертывается в условном прошлом.

К этому же типу аномалий относятся случаи неверного выбора уточняющего падежного вопроса в диалогической ситуации: «– Да куда же ж нам теперь возвращаться? – всплеснул белыми ручками Яцек Тремба. – Мы ж по дороге до лясу такого наворотили? – *Какого?* – испугался Волобуев» [24]. По нормам русского языка реакцией на субстантиват *такое* должен быть вопрос «*что?*». Неадекватная реакция на вопрос отражает эмоциональное состояние персонажа, удивленного и испуганного одновременно. Предлагаемый пример интересен еще и тем, что в нем использовано иноязычное (польское) вкрашивание морфолого-фонетического типа – *до лясу* (ср. русское *в лес*). Оно маркирует национально-культурный контраст, который актуализируется в процессе повествования.

Как правило, морфологические аномалии данного типа представлены предложно-падежными формами существительных и местоимений. Главная их функция заключается в подаче языкового сигнала, который в процессе повествования будет расшифрован и актуализирован средствами иных текстуальных уровней. Среди МА этой группы попадаются такие, которые потенциально возможны не только в фэнтези, но и в иных жанрах, поскольку они служат средством создания комического эффекта.

В противоположность МА первой группы, аномалии *лексико-грамматического типа* более последовательно указывают на фэнтезийную принадлежность текста. Лекси-

ко-грамматические аномалии обычно проявляются *в семантическом рассогласовании грамматически связанных единиц*. В этом случае лексема под воздействием фэнтезийной картины мира, актуализированной контекстом, переходит в иной (в сравнении со стандартизованным языком) лексико-грамматический разряд и вследствие этого приобретает новые грамматические свойства. Результатом перехода становится изменение парадигматики, синтагматики, деривации.

«– И в кого они (дети – А. Г.) припадочные такие вышли? – недоумевал прилюдно Патифон Финадеич. – Не везет мне, увы мне, Патифон Финадеичу... Один я, как перст! Однако с последним сыном Липунюшкой Патифонычем вышла промашка» [24].

Имя собственное *Патифон* (графически переоформленное нарицательное существительное *патефон*) вследствие новоприобретенных окказиональных лексико-грамматических свойств не только начинает писаться с заглавной буквы, но и изменяет свою сочетаемость: согласуется с глаголом состояния *везти*, который обычно употребляется с одушевленными существительными, а также выступает в роли приложения при личном местоимении *я*. В приведенном отрывке обнаруживается проявление несвойственной именам нарицательным деривации: словообразовательный формант *-ыч* (редуцированный суффикс *-ович*) в норме присоединяется к антропонимам для обозначения отчества. Перечисленные аномалии использованы автором для изображения альтернативной реальности, существующей по иным, в сравнении с привычными читателю, законам.

Морфологические аномалии лексико-грамматического типа могут принадлежать как к *субстантивной*, так и к *глагольной* разновидности. Пример последней можем обнаружить в следующем фрагменте: «О, а вот и моего хозяина *несут!* Нет, ошибаюсь, сам *несется*. Как я и предполагал, с радостными собаками, визжащими детьми и агрессивными представителями трудового крестьянства» [1]. Маркером каламбура, построенного на семантическом контрасте безличной и возвратной форм глаголов, которые функционируют в стандартизованном языке в рамках разных лексико-грамматических парадигм, становятся синтагматические различия. Глагольные аномалии обычно используются в фэнтези для создания комического эффекта.

Анализ художественных текстов позволяет сделать вывод о том, что лексико-грамматические аномалии используются авторами русского фэнтези для достижения *эффекта достоверности чудесного* – это необходимо для создания художественной картины мира русского фэнтези<sup>1</sup>, в котором, по замечанию Е.Н. Ковтун, «встречаются демоны и боги, чародеи и маги, ожившие предметы и обращенные в вещи люди, разумные... животные и напрочь лишенные души живые существа...» [8, с. 97]. Эффект достоверности чудесного в текстах фэнтези достигается за счет контекстуально-аномального использования лексем<sup>2</sup>, являющихся элементами функционально-семантических полей *одушевленности-неодушев-*

---

<sup>1</sup> Формула фантастики (ее разновидностью является фэнтези), предложенная Б.Н. Стругацким («*Настоящая фантастика – это чудо-тайна-достоверность*»), включает в себя оба этих компонента.

<sup>2</sup> Под лексемой мы понимаем «основную единицу лексического состава языка в совокупности всех ее грамматических форм и лексических значений». (Стариченок В.Д. Большой лингвистический словарь. – Ростов н/Д: Феникс, 2008, с. 277).

*ленности, единичности-множественности, рода, темпоральности, локальности*, – именно эти лексемы формируют ядро художественной картины мира русского фэнтези.

Таким образом, комплекс морфологических категорий, участвующих в формировании лексико-грамматических аномалий, носит вполне определенный характер и не допускает случайностей. К настоящему времени сформировался целый ряд типичных приемов, посредством которых авторы русского фэнтези вводят лексико-грамматические аномалии в художественный текст.

Наиболее заметными для читателя являются случаи **использования форм множественного числа существительных вместо форм единственного**. Подобной грамматической трансформации подвергаются наименования единичных магических артефактов, имена мифологических существ и литературных героев: *ковер-самолет, яблочко на золотой тарелочке, веющее зеркальце, Золушка, Ихтиандр* и др. Использование существительных singularia tantum в форме множественного числа приводит к тому, что называемые ими явления переходят в фэнтезийной реальности из разряда чудесных в разряд обыденных. Чудесное в фэнтези становится настолько привычным, что нередко оказывается объектом инвентаризации и учета, как, например, в трилогии И. Подгурского и Д. Романтовского («Иду на “ты”»; «На суще и на море»; «Они сражались за реальности»): «АКТ приема-передачи арсенала и техсредств. Пушка-самопал – 2 штуки. Пулемет «максим» – 1 штука. Наган-самовзвод – 54 штуки. Мечи-кладенцы – 18 штук.... Змей-горыныч – 3 пасти, 1 штука.... Яблочки на блюдечке – 8 блюдечек, 7 с половиной яблочек. Свет-зеркальца «Мачеха» походные – 1 штука. Свет-зеркальца «Трюмо» штабные – 3 штуки. Скатерть-самобранка – 3 и 3 четвертинки» [17].

В городском фэнтези Н. Некрасовой и Е. Кинн «Самое тихое время города» объектом лингвистического эксперимента стал топоним (центральный образ романа – **многомерная, многомирная Москва**, в рамках которой под одним и тем же названием одновременно существуют несколько столиц): «Однако повезло нам. Эта хрень (Вавилонская башня, грозящая уничтожить город – А. Г.) только в трех Москвах торчит. Другое дело, насколько она проросла по всей Москве» [11]. С помощью этого приема создается образ гипертрофированно-сказочной и подчеркнуто фантастической реальности, где чудо становится обыденным и привычным явлением.

Сходные функции выполняет окказиональное **согласование неодушевленных существительных с глаголами, обозначающими физическое действие или психическое состояние**: «Близлежащие репки провожали их откровенно недоброжелательными взглядами. Видимо, их плохо поливали» [17]. Этот же прием может осложняться изменением парадигмы существительного, как, например, в игровом фэнтези С. Панарина «Очарованный дембель», где два брата-солдата попадают в сказочную реальность: «Он опустил каравай (Колобка – А. Г.) наземь. Тот поводил осоловелыми глазками и произнес: – Ты, вероятно, великий чародей. Заклятия будто и не было!» [12]. В приведенном примере неодушевленное существительное *каравай* меняет парадигму и начинает склоняться как одушевленное (об этом свидетельствует форма винительного падежа).

Подобные аномалии используются в фэнтези для создания языковой игры, построенной по принципу загадки (*тайны*, по терминологии Б.Н. Стругацкого), поскольку читатель

для адекватного восприятия произведения должен выяснить, с чем имеет дело – с изображением фантастической реальности, которое требует буквального понимания, или с метафорой. Средством достижения подобного эффекта обычно становится окказиональная транспозиция нарицательного неодушевленного существительного в разряд имен собственных: «*Страх, почувствовав* одуряющий запах пищи, *сорвался* с моего плеча и, *тявкнув*, *шлепнулся* посреди стола» [4]. Игровая ситуация создается путем помещения в позицию нейтрализации (начало предложения) окказионального имени собственного – клички болотного демона *Страх Божий*, употребленной в редуцированной форме.

Модификация этого приема наблюдается в случае транспозиции собственного неодушевленного существительного в разряд собственных одушевленных с последующим построением окказионального словообразовательного гнезда: «*К чему возопиешь ты среди града суэты, человече, облаченный в обтерханный пиджак и треники с вытянутыми коленками? Тут жилых домов поблизости нет, а вечер поздний, все разбежались уже.*

– *Армагеддонннн!*

– *Ну? Чего орешь?*

*Возопивец обернулся. ...*

– *Не-а, – прищурившись, помахал пальцем мужик. – Ты не Армагеддон. Армагеддона не видел?*

– *Почем я знаю, – пожал плечами человек. – Может, он уже подкрался незаметно. ...*

*И тут, чуть не снеся его, откуда-то вылетел большущий черный ньюфаундленд. ...*

– *Армагеддоша, ласково просипел мужик. – Животинка ты моя дурная... Ну домой, домой пошли. Армагеддонушка*» [11].

Окказиональное использование ключевого для фэнтези существительного Армагеддон в роли зоонима не отменяет его традиционной семантики<sup>3</sup>, в результате чего текст романа Н. Некрасовой и Е. Кинн обнаруживает диффузное употребление этой языковой единицы.

Морфологические аномалии далеко не всегда используются авторами фэнтези лишь в эстетических, в том числе комических, целях. Не менее важной их функцией является создание эффекта остранения, важного для концептуальной организации произведения. Суть приема заключается в изображении привычных явлений и языковых фактов под новым углом зрения, что необходимо для активизации мыслительных и творческих способностей реципиента.

Одним из способов формирования эффекта остранения является аномальная родовая модификация существительных мужского или женского рода, которые в стандартизированном языке лишены соотносительного парного обозначения. Заметим, что развитие аномалии, как правило, осуществляется в направлении от женского рода к мужскому. Обратный процесс наблюдается значительно реже.

---

<sup>3</sup> Армагеддон – в христианских представлениях место эсхатологической битвы на исходе времён, в которой будут участвовать «цари всей земли обитаемой» (Апок. 16, 14–16). В поздней христианской эсхатологической литературе А. – обозначение самой битвы. [Армагеддон // Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия. 1991. С. 59].

Думается, что не будет ошибочным утверждение о том, что впервые образный потенциал описываемого приема был использован М. Семеновой в цикле романов о Волкодаве, где одним из персонажей является *Нелетучий Мыши*. Для создания окказионализма писательница использовала усечение графического показателя категории женского рода. В настоящее время этот прием применяется авторами русского фэнтези достаточно активно: он встречается в цикле Д. Емца «Мефодий Буслаев» (*кикимор Антигон*) и ряде произведений других авторов: «Решение об опубликовании памятных записок Кота было принято на совещании всех имеющих право голоса обитателей нашей квартиры, как то: Пса, Кота, Домовушки, Жаба, Рыба, Паука, Леонидии» [25].

Нам представляется, что данный прием служит не только для создания эффекта остранения, но и для ремифологизации изображаемой действительности. В стандартизированном языке, отражающем иерархию социального устройства, первичными обычно оказываются существительные мужского рода, от которых с течением времени образуются соотносительные парные существительные женского рода. В некоторых случаях соотносительные обозначения так и не появляются (звонарь, пахарь и т.д.).

С этой точки зрения представляет интерес авторский неологизм гаккар, вспоми-  
ненный нами в романе В.Е. Ивановой «Паутина долга» [6]. Существительное обозначает искусственно созданное для борьбы с магами человекообразное существо, лишенное способности иметь потомство. В рамках произведения неологизм представляет собой существительное мужского рода, хотя используется для обозначения существа, обладающего внешними признаками женского пола. На родовую принадлежность персонажа указывают глаголы в форме прошедшего времени. Аналогичное употребление авторского окказионализма обнаруживается в романе А. Пехова «Страж»: «*Окулл<sup>4</sup> начала преследование, так что мне пришлось полностью выложить в беге*» [16].

Следует отметить, что в идиостиле Пехова игра с грамматическим родом становится образной доминантой. В романе «Пересмешник» фигурирует трость Стефан:

«— Скажи на милость, молодой человек, что за глупости ты городишь? — недовольно забрюзжал Стэфан, когда я отпустил коляску, кинув на прощание возничему мелкую монету.

— Ты о том, что этот парень не заслуживает награды? — произнес я, наблюдая, как экипаж удаляется по живописной липовой аллее в сторону скрытого за холмами Отумхилла.

— Я о том, что теперь нам тащиться пешком четверть мили! О Всеединый! Это просто невыносимо для моих ног!

— У тебя никогда не было ног, — на всякий случай напомнил я ему. — Таким, как ты, они совершенно ни к чему. <...>

— ...Миру нужна гармония, Стэфан.

Однако *моя трость с этим утверждением явно была не согласна*» [13].

Лингвистическим маркером служит непоследовательность выражения грамматического рода (в данном случае мужской чередуется с женским), которая становится конститутивной приметой данного образа.

---

<sup>4</sup> Неупокоенная душа погибшего насильственной смертью.

В этой лингвистической игре писатель использует экспрессивный потенциал существительных среднего рода, который наряду с существительными мужского используется в уже упомянутом романе «Страж», а также в его продолжении под названием «Аутодафе» для изображения персонажа, по имени *Пугало*, образ которого также не-последовательно вербализуется с помощью существительных то мужского, то среднего рода: «Сейчас конец апреля, нашли мы тебя в марте, и почти месяц от Пугала никаких вестей. Как только прибыла помощь, оно сделало мне ручкой вот так, и убралось...» / «...одушевленный даже не думал переходить в наступление. Он просто терпеливо ждал, когда моей учительнице это надоест, а пока лишь с интересом поглядывал на то, что она способна сделать...» [14].

Следует отметить, что в последнее время встречаются произведения, где маркированным родом становится женский, как, например, в романе М. Петросян «Дом, в котором...», где персонажи мужского пола носят прозвища, имеющие форму грамматического женского рода: *Акула*, *Красавица*, *Дорогуша*. В ряде случаев имена собственные, относящиеся к грамматическому женскому роду и используемые для обозначения как героев, так и героинь, намеренно помещаются автором в слабую позицию: «Девушка в коляске, похожая на японку – *Кукла*, – поднимает над головой зеленый фонарик на цепочке. Рядом с ней идет *Красавица*, почти не спотыкаясь даже в темноте» [13].

Это делается для того, чтобы показать: в изображаемом мире под названием «Дом» любой персонаж может оказаться не тем, кем кажется. Таким образом, морфологические аномалии могут использоваться авторами фэнтези для прямой или косвенной характеристики отдельных персонажей или всего изображаемого ирреального мира.

При этом у изначально нейтральных морфологических категорий в рамках контекста развивается коннотация. В этом случае целесообразно говорить о морфолого- pragmaticальной аномалии. Формальные показатели аномалий **морфолого-прагматического типа** проявляются в рамках словосочетания или предложения. Как правило, в контексте они маркируются с помощью фонетико-графического, словообразовательного переоформления, а также путем нарушения деривационных, словоизменительных и синтаксических норм. Часто морфолого-прагматические аномалии помещаются в сильные текстуальные позиции (например, *заглавие, начало текста или главы, поэтическая вставка в прозаическом тексте* и др.).

К числу сильных позиций, последовательно актуализируемых авторами фэнтезийной прозы, принадлежат эпиграфы. Перечень текстов-«доноров» при этом достаточно широк как в хронологическом, так и в стилистическом плане. В качестве примера сошлемся на уже упоминавшийся роман М.Г. Успенского «Невинная девушка с мешком золота», в состав композиционной рамы которого входит неточная цитата из «Женитьбы» Н.В. Гоголя: «Передайте вашей невесте, что она подлец»<sup>5</sup>. Совершенно очевидно, что связь эпиграфа с текстом романа носит не тематический, а лингвопоэтический характер. Таким способом автор указывает на литературную традицию абсурда и языковой игры<sup>6</sup>, составляющую главную стилистиче-

---

<sup>5</sup> Яичница – Фекле: А **невесте** скажи, что она **подлец**!

<sup>6</sup> См. об этом подробнее статью К. Захарова «Игра и сказка в “Женитьбе” Гоголя»; <http://www.kirrzah.ru/dissert7.php>

скую примету фэнтезийного текста, композиционно-образный уровень которого строится на контрасте употребления существительных мужского и женского родов.

Выделение МА с помощью повтора наиболее заметно в языке романа А. Рудазова «Преданья старины глубокой». Основа для такого повтора задается во втором абзаце первой главы, где читатель сталкивается с непривычными для стандартизированного языка конца ХХ – начала ХХI в. предложно-падежными формами слов *полдень*,  *полночь*, *закат*, *восход*. В сознании современного читателя значения отмеченных единиц обладают отчетливой *временной/процессуальной семантикой*.

Специфика идиостиля А. Рудазова актуализирует в сознании читателя иную, архаическую, семантику, которая позволяет включить перечисленные лексемы в группу пространственно-временной лексики, формирующей отличный от современного художественный хронотоп: «*Но все же есть границы у земель русских. Степи кочевые на полудне, города латинянские на закате, леса карельские на полуночи ... и царство мрака на восходе. Тиборское княжество – самое крайнее. Восходнее него нет добрых земель, есть только Тьма и Кривда. И, конечно, их порождения. Костяной дворец продувается всеми ветрами. Холод и мрак, туман и слякоть да вечные тучи, затмевающие ясное небо. Угрюмые леса подступают с полуночи, болота непролазные с полудня, скалы Каменного пояса с восхода. Дикие земли вдали от власти русских князей и половецких ханов. В этих краях есть только одна власть – власть Костяного дворца и его хозяина. Кащея Бессмертного*» [20]. Морфологические архаизмы, использованные в рассматриваемом сложном синтаксическом целом (ССЦ), актуализируются посредством отсутствующего в современном языке прилагательного сравнительной степени *восходнее* и связывают сверхфразовое единство с эпиграфом, заимствованным из поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила», где старец-финн говорит Руслану: «С надеждой, верою веселой // Иди на все, не унывай; // Вперед! Мечом и грудью смелой // Свой путь *на полночь* пробивай». В то же время повторы перечисленных морфологических архаизмов, разбросанные по всему тексту, придают ему пространственно-временную целостность.

В создании фэнтезийного хронотопа все чаще участвуют адверbialные аномалии, которые возникают в результате употребления наречий в комплексе с предлогами: «О страхе *перед завтра* и непонимании уроков *вчера*, трепетно моля не погубить своими руками любви, случившейся *сегодня*, Тень Белой Птицы могла петь на любом языке» [7].

Первое из темпоральных наречий транспонируется в разряд существительных посредством добавления к нему предлога *перед*, который в разных контекстах помогает формировать не только временную, но и пространственную семантику (*перед дождем*, *перед рекой*). В рассматриваемом предложении темпоральное значение субстантивата *завтра* актуализируется в позиции дополнения, но предлог *перед* сигнализирует и об иных лингвокреативных возможностях использования опредмеченного наречия. Таким образом, субстантивация, с одной стороны усиливает абстрактность вполне конкретного значения, а с другой, подчеркивает пространственно-временное двуединство хронотопа.

Эта двойственность часто подчеркивается посредством параллелизма, элементами которого выступают темпоральные и локальные субстантивированные наречия. Данный маркер может усиливаться за счет включения подобных единиц в стихотворный фрагмент, являющийся частью прозаического текста: «*Обгоняя года, // Тенью крыльев "никогда"*»

*На земле и на воде// Превращается в “нигде”» [23].* Последний пример свидетельствует о возможности персонаификации субстантиватов, которые в фэнтезийном тексте становятся знаками стихийных сил.

*Отадвербиальные субстантиваты* способны выступать и в менее характерной синтаксической функции – несогласованного определения: «Скандал был страшный. С криками, руганью, “никогдаами”» [11]. Пример демонстрирует, что в редких случаях у отадвербиальных субстантиватов развивается способность к окказиональному словоизменению. Подобный морфолого-прагматический сдвиг служит косвенным сигналом того, что сюжет произведения в скором будущем превратится из условно-реалистического в фантастический.

В разряд морфолого-прагматических аномалий могут быть включены случаи *нарушения коммуникативных норм стандартизированного языка*. К числу основополагающих принципов коммуникации относятся максимы *релевантности*, «так как она предполагает соотнесенность воплощенного в тексте фрагмента действительности с соответствующим участком-коррелятом самой действительности, знание которого обеспечивает возможность узнавания текстового аналога», *качества* («говори правду») [22].

Максима релевантности проявляется в стилистическом запрете на использование местоимений перед существительными, которые они заменяют, в недопустимости абсолютного употребления местоимений (в полном отсутствии заменяемого существительного). Между тем в фэнтезийных текстах случаи абсолютного использования местоимений чрезвычайно частотны. Например, герои романа М.Г. Успенского «Невинная девушка с мешком золота», жители Еруслаании, именуют Творца, о котором имеют весьма слабое представление, «*Тот, Кто Всегда Думает О Нас*». Эта морфолого-прагматическая аномалия (в тексте ни разу не употреблено существительное, заменителем которого выступает этот окказиональный устойчивый оборот с грамматическим центром – указательным местоимением), образована посредством трансформации рекламного слогана «*Тефаль, ты всегда думаешь о нас*».<sup>7</sup> Она отражает стереотипы, господствующие в умах ерусланцев: «*Язычество отвергли, а истинную веру забыли. Помнили, как надо возводить церкви и соборы, а что рисовать на стенах и потолках, не знали. Помнили, как отливать звонкие, на весь мир, колокола, а в какое время следует звонить, затруднялись. Помнили, как складываются затейливые купола, а чем их венчать, не ведали. Помнили, как следует одеваться особам священного сана, а как вести службу – увы*» [24]. Вне всякого сомнения, Еруслаания и ее обитатели в романе Успенского – это сатира на современную Россию. Маркером прагматической установки в данном случае служит трансформированное интертекстуальное вкрапление, легко узнаваемое в морфолого-прагматической аномалии и служащее не только для создания эффекта остранения, но и для **отождествления**. Оно напрямую связано с **интертекстуальным потенциалом** морфологических аномалий, который авторы фэнтезийных произведений актуализируют разными способами, в том числе используя повтор.

---

<sup>7</sup> В 2006 году в Москве недолгое время использовалась весьма непродуманная социальная реклама: лик Спасителя, а под ним подпись: «Ты всегда думаешь о нас».

Так, например, в рассматриваемом романе М.Г. Успенского главный отрицательный герой, Князь Мира Сего, Чезаре Борджа, вспоминая своего противника, ни разу не называет его имени и даже мысленно обозначает его лишь посредством местоимений: «*Прежние попы утверждали, что Тот, Другой, тоже никогда не смеялся. Но кто теперь вспомнит Другого? Нету его и никогда не было*» [24]. Нарушение героям максимы релевантности в процессе автокоммуникации отсылает читателя к истинной причине последовательной замены существительного комплексом местоимений – страху перед тем, кого будто бы не существует, а на самом деле страшно назвать (ср. фольклорное обозначение нечистой силы местоимением *он*). В рассматриваемом фрагменте нарушается и максима качества информации, то есть ее объема, необходимого и достаточного для эффективной коммуникации. Информация, передаваемая повторяющимися местоимениями *Тот, Другой* в контексте высказываний Чезаре Борджа указывает на боязнь признать истинное положение вещей, а также на то, что основной риторической особенностью его высказываний являются коммуникативные уловки.

К числу морфолого-прагматических аномалий, основанных на использовании местоимений, принадлежит и неоправданное изменение формы их числа, используемое персонажами при автономинации. Традиционно в этой функции выступает местоимение 1-го лица единственного числа *я* или 1-го лица множественного числа *мы* (для обозначения коллективного деятеля, а также конкретного лица в условиях официально-делового или научного стиля).

В фэнтезийной прозе частотны случаи логически не обоснованной смены этих форм. Чаще всего такие случаи связаны с изображением вполне конкретного персонажа – Змея Горыныча, который, имея три головы, обладает единой сущностью. В русских народных сказках единство образа подчеркивается с помощью личного местоимения 1-го лица единственного числа. В комических фэнтези (С. Мусанифа «Древнее китайское проклятие» [10], В. Синельникова «На острие иглы» [21], А. Краснова «Белый пилигрим» [9]), напротив, актуализируется контраст формы и содержания. Проиллюстрируем сказанное: «– Надо было этих богатырей совсем грохнуть, – мстительно сказала правая голова. – взяли моду дубинами махать. Я так думаю. / – Твое место крайнее, – оборвала средняя. – Я центровая, я и думать буду. Кто не согласен, тому шею во сне перекусу. Ясно? / – Ясно, – нехотя сказала правая. / – А тебе? – Средняя повернулась к левой. / – И мне ясно. / – Спасибо за внимание, – умиротворяющее кивнула средняя. – С точки зрения выживания меня как вида мы поступили правильно» [10]. В приведенном примере использование местоимения **Я** резко сменяется употреблением **Мы**, что создает комический эффект, основанный на нарушении максимы качества высказывания.

Иные модификации этого приема используют А. Краснов и А. Стерхов в романах «Белый пилигрим» и «Быть драконом». В романе А. Стерхова изображается реальность, в которой драконы, дабы не быть уничтоженными, научились существовать одновременно в трех ипостасях: «*Ничего удивительного в том, что Ашгарт меня почувствовал, не было. Он одна из трех ипостасей (на дарсе – нагон) дракона по имени Вуанг-Ашгарт-Хонгль. И я ипостась этого дракона – та, которая зовется Хонгль. А внутренняя связь между ипостасями одного и того же дракона – это не хухры-мухры. Это невидимая, но крепчайшая пуповина, которой мы соединены друг с другом навеки. И еще с третьим – с нагоном по имени Вуанг. ...*

*Дракон думает о себе: я – это они. Каждый из нас думает о драконе: я – это он. И думает о двух других нагонах: они – это я, а я – это они»* [23].

С точки зрения стандартизированного языка выделенные конструкции могут быть поняты только метафорически, иначе они теряют всякий смысл. В тексте фэнтези А. Стерхова их следует воспринимать буквально, и это противоречит языковым нормам, формирующими максиму качества в стандартизированном языке. Таким же образом контрастируют с общепринятыми требованиями, предъявляемыми к синтаксическому оформлению высказывания, следующие фразы: «Я тебе не мама. Я тебе ты. А ты мне я». Восприятие таких конструкций автор регулирует посредством комментариев, подчеркивающих «нечеловеческую» природу героя: «Когда сам с собой спорит человек, это выглядит, по меньшей мере, странно. Тянет на шизофрению. Когда сам с собой спорит дракон, так не скажешь. Со стороны это похоже на беседу братьев-близнецов» [23]. Но, несмотря на это, фразы, построенные с использованием морфологической аномалии указанного типа, легко вычленяются в потоке повествования за счет нарушения синтагматических норм.

Еще одна разновидность морфолого-прагматической аномалии проявляется в нарушении правил выбора грамматической формы рода в случае автономизации персонажа. Примеры этого типа чрезвычайно частотны в романе М.Г. Успенского «Невинная девушка с мешком золота», героя которого, Луку Радищева, ведьма Лукреция Борджа превращает в девушку. В результате морфологической доминантой образа становится родовое рассогласование, проявляющееся в репликах самого персонажа, а затем других героев и повествователя: «– И в самом деле, – сказал Радищев. Посреди дороги деревьев не бывает, а я уже раза два чуть на сучок не напоролся, да прямо глазиком! Хорош тогда был бы я красавца – вроде Джона Сильвера!»; «– Какая ты хозяйственная, душа моя Радищев!» – сказал Тиритомба; «В гневе красавица-атаман стала совсем уж прекрасна» [24]. В романе М. Успенского именно этот тип морфолого-прагматической аномалии одновременно выступает в качестве текстообразующего фактора и доминанты образа главного героя, поскольку в этом случае весь текст или отдельная его часть служат ответом на вопрос о том, с какой целью используется нарушение нормы.

Как показал анализ фэнтезийной прозы, для адекватной интерпретации морфологической аномалии необходим достаточно широкий контекст.

Анализ морфологических аномалий показывает, что при всей внешней простоте их механизм достаточно сложен для описания, поскольку они затрагивают несколько уровней языка и служат для формирования элементов композиционно-образного и концептуального уровней текста. Именно поэтому при классификации морфологических аномалий опора на частеречную систему языка оказывается весьма условной. Легко заметить, что в морфологической языковой игре участвуют слова разных частей речи, комплексное использование которых порождает эффект *реальной ирреальности*. Таким образом, морфологические аномалии участвуют в формировании конститутивных признаков жанра, способствуя представлению вымышленной реальности как истинной, а измененного порядка вещей как вполне естественного. Так, «сбрасывая покров обыденности, fantasy стремится представить вымышленную реальность как *истинную*, измененный порядок вещей – как подлинный облик бытия» [8, с. 99].

*Список литературы:*

1. Белянин, А. Аарх / А. Белянин. – М., 2007.
2. Гридина, Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество / Т. А. Гридина. – Екатеринбург, 1996.
3. Грязнова, А. Т. Лингвистические средства неомифологизации в прозе русского фэнтези / А. Т. Грязнова // Российский лингвистический ежегодник. – Иркутск-Красноярск – М., 2008. Вып. 3 (10).
4. Ефиминюк, М. Берегиня Иансы / М. Ефиминюк. – М., 2007.
5. Захаров, К. «Игра и сказка в «Женитьбе» Гоголя»; <http://www.kirrzah.ru/disser7.php>
6. Иванова, В. Е. Паутина долг / В. Е. Иванова. – СПб., 2006.
7. Ипатова, Н. День полыни / Н. Ипатова. – СПб., 2008.
8. Ковтун, Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века / Е. Н. Ковтун. – М.: Высшая школа, 2008.
9. Краснов, А. Белый пилигрим / А. Краснов. – М., 2005.
10. Мусаниф, С. Древнее китайское проклятие / Мусаниф. – М., 2005.
11. Некрасова, Н. Самое тихое время города / Н. Некрасова, Е. Кинн. – М., 2008.
12. Панарин, С. Очарованный дембель. У реки Смородины / С. Панарин. – СПб., 2009.
13. Петросян, М. Дом, в котором... / М. Петросян. – М., 2009.
14. Пехов, А. Ю. Аутодафе / А. Ю. Пехов. – М., 2011.
15. Пехов, А. Ю. Пересмешник / А. Ю. Пехов. – М., 2009.
16. Пехов, А. Ю. Страж / А. Ю. Пехов. – М., 2010.
17. Подгурский И. Иду на «ты» / И. Подгурский, Д. Романтовский. – М., 2006.
18. Подгурский И. На суше и на море / И. Подгурский, Д. Романтовский. – М., 2007.
19. Подгурский, И. Они сражались за реальности / И. Подгурский. – М., 2008.
20. Рудазов, А. Преданья старины глубокой / А. Рудазов. – М., 2006.
21. Синельников, В. На острие иглы / В. Синельников. – М., 2005.
22. Старолетов, М. Г. Потребительская реклама в «пограничном состоянии» / М. Г. Старолетов, Н. М. Старолетова. <http://ibis.asu.ru/mmc/juris5/17.ru.shtml>
23. Стерхов, А. Быть драконом / А. Стерхов. – М., 2007.
24. Успенский, М. Г. Невинная девушка с мешком золота / М. Г. Успенский. – М., 2005.
25. Фортунская, С. Повесть о Ладе, или Зачарованная княжна / С. Фортунская. – М., 2007.

---

Интернет-журнал

«Проблемы современного образования»

2013, № 1