

ЛИНГВИСТИКА

ФОРМАЛЬНО-ГРАММАТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ДЕКЛИНАЦИОННЫХ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ В ЯЗЫКОВОЙ ИГРЕ

И. В. ПРИОРОВА

Российский Новый университет (РосНОУ)

Москва, РФ

В статье рассматривается феномен языковой игры, в которой обнаруживаются различные возможности языка, не реализуемые, как правило, в норме и узусе. Нарушения же в речи и в тексте являются приметой той игры, которая раскрывает творческую функцию языка.

Ключевые слова: языковая игра, узус, норма, лингвокреативное мышление, речь.

*Однажды и навсегда — я с умыслом, а не по ошибке
гну язык на разные лады, беру готовое, если есть, у
иностранцев, вымышляю, если нет; изменяю надежи
для оттенков действия или изощрения слова. Я хочу и
нахожу, русский язык на все готовым и все выражающим.*

Если это моя вина, то и моя заслуга.

А.А. Бестужев-Марлинский

В лингвистике нет однозначного определения феномена языковой игры. Мы понимаем под языковой игрой актуальное коммуникативное действие, в котором реализуется творческий потенциал языковой личности и отражается языковой вкус и культура современного общества [13, с. 7]. Языковая игра возникает благодаря способности носителя языка нестандартно осмысливать привычные представления и банальные факты в процессе речевой деятельности. Часто она характеризуется как форма лингвокреативного мышления [1].

Лингвокреативная индивидуальность манифестируется в языковой игре как способность использовать возможности языка, не реализованные в узусе и норме. Значимые нарушения формы в речи и тексте – примета языковой игры, особую роль которой отмечали ещё философы Античности.

В современной науке феномен игры – одно из активно изучаемых явлений, однако природа его остаётся до конца не раскрытой. Понятийные аспекты игры активно входят в теорию языка, лингвистическую философию (ср.: игровой конвенционализм, игровое понимание языка и т.п.) с заметным усилением интереса к проявлению творческой функции языка, которая реализуется в языковой игре. Отечественные исследования языковой игры отражают многообразие подходов к осмыслению этого феномена: языковая игра в разговорной речи (Е.А. Земская, Е.Н. Ремчукова, И. В. Приорова); отражение асимметрии языкового знака (Б.Ю. Норман, А.Г. Лыков); игра в микроколлективах (Е.В. Красильникова); показатель чувства юмора (Г.Г. Почепцов, А.Н. Лук); форма лингвокреативной деятельности говорящих (Т.А. Гридина); особый вид речетворческой семиотической деятельности (И.А. Ионова, Л.В. Зубова, Л.В. Лисоченко и О.В. Лисоченко).

Несмотря на многообразие подходов в изучении языковой игры, основным её признаком, который отмечается всеми исследователями, является экспрессивный эффект. Наибольшая экспрессия в языковой игре достигается, как известно, нарушением стереотипов восприятия действительности, изменением стандартного представления с помощью несоответствия между формой и содержанием [13, с. 6].

Языковая игра с иными, чем в узусе и норме, средствами выражения, объективизирует новое содержание с помощью варьирования как смысла, так и формы слова. Лингвистические приёмы, обеспечивающие привлечение внимания к форме знака или его содержанию в особых экспериментальных условиях, расширяют диапазон вариативности. *Речезыковые* нарушения нормы фиксируют элементы когнитивного содержания и зависят от прагматики и эмоциональных интенций автора. Языковая игра в сфере шутливой тональности или балагурства не связана с передачей содержания речи, а в сфере серьезной тональности, или «острословия» (Е.А. Земская)

необычная форма выражения является коннотативным признаком и выражает дополнительную экспрессию, связанную с образной передачей содержания.

Б.Ю. Норман в книге «Игра на гранях языка» определяет статус игры как чрезвычайно важного вида человеческой деятельности с трёх позиций: эстетической функции, комичности (острословия и «шуткословия») и внутренних, «природных» свойств самого языка – «его строения и функционирования в обществе» [12, с. 10]. Уходя корнями в явления народной смеховой культуры, языковая игра допускает переходы бессодержательного в содержательное. Говорящий / пишущий в позиции «человека играющего» может не ставить перед собой никаких содержательных задач, кроме одной: «усилить непринужденность общения, развлечь себя и собеседника, не быть скучным, а для этого выразиться необычно» [17, с. 174]. Однако языковая игра связана с содержанием речи: «она может служить для более точной и тонкой передачи мысли, для образной и выразительной передачи сообщения» [17, с. 175].

Приёмы языковой игры и трафаретные (типичные), и индивидуальные (нетипичные) говорят о творческом потенциале автора: «величайшие и образцовые произведения слова, которыми занимается история литературы, представляют собой, если не исключительно, то по преимуществу и по существу продукты творческого гения. Оригинальность или эстетическая ценность их должна быть объясняема из природы гения, а не из вкуса времени» [18, с. 168].

Мы рассматриваем языковую игру как возможное *отклонение* от эталона или стандарта (в традиционном понимании литературного языка) в словотворчестве, т.е. текстовую *деклинацию*. Грамматическая аранжировка конкретного сжатого контекста влияет на новизну всего текста и на индивидуальную узнаваемость. Языковая игра, расширяющая возможности функционирования формы языкового знака, тем самым расширяет границы всего текста в целом.

Приспособление грамматической формы к требованиям речевой ситуации осуществляется в обычных условиях интуитивно и, если оно осуществляется в соответствии с узусом, остаётся стилистически нейтральным. Для языковой игры, как мы уже отмечали, используются

разного рода преобразования морфологической формы слова. Формально-грамматические средства языковой игры подразумевают нарушение или допустимый уход от формально-грамматических норм, такой приём принято называть «веселой грамматикой» (Е.А. Земская, Б.Ю. Норман, М.В. Китайгородская, В.З. Санников и др.).

С этой точки зрения у «веселой грамматики» совсем «невеселые» механизмы её порождения. Т.А. Гридина в своей монографии «Языковая игра: стереотип и творчество» дала исчерпывающую характеристику «операциональным механизмам» языковой игры, при которых формируется «ассоциативный код восприятия слова в деавтоматизирующем контексте» [1, с. 66].

Операциональные механизмы Т.А. Гридина рассматривает как отражение функционирования языковой системы при отступлении от формальных и семантических правил оперирования словом в речевом употреблении и выделяет механизмы порождения слова; механизмы употребления слова и механизмы формально-семантического варьирования слова.

Последний механизм, при котором происходят разнообразные изменения объёма лексического значения (расширение, сужение, переосмысление метафорического и функционального типов) базируется на ассиметрии языкового знака. Но ассиметрия не исключает варьирования и вариативности грамматической формы, поэтому для нас наиболее важным представляется последний механизм, поскольку именно он задействован в нейтрализации констелляции деклинационных слов.

На примере стихотворения А. Хайта можно проследить, как в языковой игре передаётся интуитивное знание, которое автоматически переходит в разряд управляемых, как деавтоматизируется знак [1, с. 66] и максимально реализуется эмотивная функция языка. Усиленная экспрессивность текста и комический эффект создаются автором с помощью рифмы, с помощью «нанизывания» грамматических форм. Примеры возможных нарушений нормы в данном стихотворении показывают, что «...несоответствие между объектом и критерием восприятия объекта выступает как намеренное отклонение от стандарта конструирования

и употребления знака, фиксируемое и оцениваемое говорящим как аномалия» [1, с. 67]. Для деклинационных слов эта аномалия становится нейтрализацией констелляции.

Парадигма деклинационных слов в зоне допустимой вариативности (системной и узуальной) моделируется падежной семантикой, которая синтагматически выстраивается не по заданным отношениям, а по принципу «отклонения» от стереотипа. «Свободная зависимость» (констелляция) нейтрализуется, поскольку деклинационные имена «восстанавливают» редуцированную флексию по аналогии со склоняемыми в различных синтаксических моделях:

Как-то рано поутру

С другом сели мы в метру, / сели в метру

И поехали в метре

Фильм смотреть о кенгуре. / поехали в метре

Вот сидим мы с ним в кине / фильм о кенгуре

Без пальта и без кашне,

А вернее, я и ты / сидим в кине

Без кашны и без пальты.

Любит кины детвора, / сидим без пальта и без кашне

Если в кинах кенгура / сидим без кашны и без пальты

Ходит-бродит по шоссу / любит кины

Носит в сумке шимпанзу. / в кинах кенгура

Кенгуру в кафе зашел, / бродит по шоссу

Занял там свободный стол

И сидит за доминой / носит шимпанзу

С шимпанзой и какадой. / кенгуру зашел

Вдруг огромный обезьян

Стал играть на фортепян

Тут и взрослый, сняв пенсню, / сидит за доминой

Хохотал на всю киню / сидит с шимпанзой и какадой

Интересное кино.

Жаль, закончилось оно.

В гардероб пора бежать / играть на фортепян

Будут *польта* выдавать.

/ сняв *пенсию*

/ на всю *киню*

/ интересное кино

/ *польта* выдавать

(А. Хайт).

В данном случае ассоциативный потенциал грамматической формы с яркой стилистической коннотацией раскрывается в поэтической рифме. Игровой парадокс основан на изменяемости неизменяемых слов. Парадокс достигается с помощью *полиптотона*, который выступает стилистическим маркером и актуализирует падежные значения повторяемостью одного и того же слова в разных падежных формах. Эффект нанизывания, т.е. полиптотон (двадцать раз изменяются неизменяемые существительные) способствует «концентрации семантической и грамматической энергии» [14, с. 59–60].

Такая частотность в нарушении грамматической нормы оправдана в данном случае по всем правилам языковой игры: окказиональная склоняемость используется и для придания естественного просторечного колорита, и для наиболее точного отражения социальной среды и времени, в котором происходит действие. В данном случае формальное изменение слова становится актуализатором авторского видения по первому признаку, когда речевая ошибка тиражируется «с целью её пародирования и дискредитации» [1, с. 70].

В представленном тексте полиптотон используется как свод возможных вариантов ошибок, которые допускаются носителями языка в речи. Такое намеренное нарушение грамматических норм (концентрация грамматического просторечия) в данном тексте – приём создания комического, но не только... Грамматическое значение в этом случае, как и обычно, является составной частью содержательной структуры слова, т.к. слово в тексте никогда не выступает в чисто грамматическом плане. Лексическим и грамматическим значением слово открыто контексту, где субъективация авторского повествования находит выражение в создании тонких речевых условий, в

которых реализуется образный потенциал неизменяемых слов в их изменённой грамматической форме.

Образность – неотъемлемый признак любого художественного произведения, у А. Хайта она намеренно достигается нанизыванием деструктивных форм. Образность «подпитывается» и лексикой, и фоникой, и грамматическими средствами, она, как правило, создаётся с помощью разнообразных тропов и стилистических фигур, но в нашем примере происходит активное замещение выразительных возможностей тропов и фигур формальной манипуляцией деklinационных слов. Возникает «перевес», происходит количественное смещение в сторону формы при создании образного представления, в котором вымышленная история никак не соотносится с реальной действительностью (искажение привычной жизни до абсурдной). Содержательная сторона этого текста закодирована, требует дешифровки и обязательного анализа деструктивных форм.

Забавный «рассказ в рассказе» о том, как животные ведут активную «человеческую» жизнь, заложен в *антропоморфизме*, когда герои истории оживают и наделяются человеческими качествами, а окказиональные грамматические формы способны при взаимодействии с другими авторскими приёмами становиться сигналами имплицитной, скрытой, но значимой для декодирования текста информацией. В качестве грамматического средства экспрессии в тексте используется именной тип речи, т.е. активизированы существительные. Информативная роль существительных в данном случае сосредоточена в динамичном развитии сюжета.

Речевая игра создаётся, как уже отмечалось, и формально-грамматическим способом, и с помощью приёма ассоциативной последовательности, когда автор поочерёдно включает в сюжет один за другим объекты, будто вспоминая о них. В данном тексте такая последовательность порождает кумулятивное построение системы образов. Нанизывание образов усиливается морфологическим нанизыванием и выстраивается в ассоциативную цепочку: с другом в *метро* (куда? зачем?) – смотреть фильм – *кино* (о чем?) – о *кенгуру* (вероятно, это детский фильм) – *кенгуру* (что-то должен делать) –

ходить по *шоссе* (зачем?) – носить в сумке что-то или кого-то (первый отличительный признак – сумка) – *шимпанзе* и *какаду* (должен встретить кого-то) – *обезьян* играет на *фортепьяно* (элементы юмора). Троекратное появление «образа» *пальто*:

сидим без пальта и без кашне;
сидим без кашны и без пальты;
будут пальта выдавать,

– указывает на конкретное время года, когда необходима теплая одежда. Однако ассоциация *пальто* с холодной погодой вместе с тем вызывает ассоциацию с неблагоприятной для нормального человека обстановкой, поскольку с помощью речевой игры описание просмотренного фильма «втягивает» читателя в абсолютно нереальный сюжет.

Использование в структуре предложений модальных слов: *а вернее, ходит-бродит, жаль*, которые являются связующими звеньями в последовательном развитии событий, способствует образованию развернутой метонимии всего текста стихотворения. Упрощенный синтаксис (простые предложения с однородными членами и частым употреблением сочинительных союзов *а, и, но*) стилистически мотивирован и прагматически оправдан. В простые синтаксические конструкции включены различные объекты, участники событий, действия, выполняемые ими, и это придает ощущение прерывистости, «кадровости», как эффект диафильма. Повторяющиеся союзы, частицы (*вот, там, вдруг, тут, жаль*) усиливают этот эффект и играют роль стимулятора развивающегося действия, а намеренное нанизывание автором нарушенных грамматических форм приобретает значение развернутой гиперболы.

Данный текст А. Хайта в рамках языковой игры соответствует тому, что комичность граничит с абсурдностью, но, с методической точки зрения, текст относится скорее к разряду «вредных стихов», где действия умышленно нанизываются на типичные просторечные ошибки. Демонстративное пренебрежение грамматической нормой в рамках небольшого текста можно оправдать, если определить аналогию между отступлениями от правил в грамматике и отступлениями от нормы в

жизни (лингвистическая нормативность при взаимодействии со «средой» часто утрачивается, как и то, что одни и те же жизненные обстоятельства интерпретируются по-разному в зависимости от индивидуального восприятия и воспроизведения событий).

Представленный текст не относится к текстам с «вкрапленным» полиптотомом, без переизбытка падежной манипуляцией, когда количество окказиональных грамматических форм разных слов компенсируется окказиональной формой одного слова, подчеркивая его ключевую значимость в языковой игре.

Подобные формальные «аномалии» неизменяемых имён продолжают уже давнюю традицию: грамматические неправильности в поэтической речи. Однако специальный термин *солецизмы*, пришедший из античной риторики (от названия древней афинской колонии Сол в Киликии, где вследствие национальной пестроты греческий язык утратил свою чистоту) [6, с. 28], для деklinационных слов менее приемлем, чем *полиптотон*. Их окказиональность полноценно реализуется через повторяемость разной формы одного и того же слова, концентрируя внимание и «высвечивая каждое из падежных значений» [6, с. 18].

Рассмотрим другой тип примеров.

В. Маяковский «упаковывает» одно несклоняемое слово *бра* (сущ., ед ч., с.р.) как семантически значимую составляющую в другое деklinационное слово *браво*:

Вывертелся.

Рты,

Как электрический ток,

Скрючило «браво».

Браво!

Бра – аво!

Бра – а – аво!

Бра – а – а – аво!

Бра – а – а – а – аво!

(В. Маяковский «Война и мир», 1982, Т. 1, с. 54).

Сначала звукоряд **браво** нейтрален относительно сравнения, но в результате в нём концентрируется экспрессия, которая усиливает прагматический потенциал слова, с одной стороны, выражая эмоции субъекта речи, а с другой – экспрессивно воздействуя на адресата. Расширенный звукоряд **Бра – а – а – а – аво!** Декодируется: «зашифрованная» в форму **браво** сила потрясения сродни электричеству, которое может *скрючить* при ударе током.

Существительное **бра**, заимствованное из французского языка в XIX веке, активно используется и сегодня. В следующем тексте это слово употребляется в «аллюзивной языковой» игре [1, с. 6], создавая ассоциативный фон для выражения эмоций субъекта речи. Параллельно «сварачиваются» формы **бр** в начале и конце текста по ассоциации: одна форма слова совпадает с другой, что способствует интерпретации содержания и семантизации формы деклинационного слова. Включаясь в опоясывающую конструкцию, звукоформа **бр** эмоционально значима, она прагматически мотивирована, т.к. благодаря деструкции **бра** оформляются не только грамматические отношения, но и актуализируются социально значимые стереотипы:

*Мы купили много **бр** и повесили этими **брами** всю комнату. Синюю **бру** повесили над диваном, в красной **бре** сменили лампочку, желтой **брой** загородили дырку на стене. Благодаря **брам** комната стала очень светлой, и мы, любя, называем её «**брной** комнатой», по типу «гостиННОЙ» и «ваННОЙ». Теперь мы уже не представляем, как мы жили без наших **бр!!!!***

(Антон Зайцев «Интересная покупка»).

Формальное уподобление существительного **бра** (Р.п., мн.ч.) звукоподражательному **бр!** подчеркивает нетипичность количественного использования светильников такого вида. Адъективная форма «**брной**» *комнатой* (Т.п., ед.ч.) совмещает признаки синкретичности *гостиной* и *ванной*, но по ассоциации с «бранной» *комнатой* форма «**брной**» противоречит общей коннотации описания, хотя и сохраняет стилистическую маркирован-

ность. Формы единственного и множественного чисел представлены генетивом, дативом, аккузативом и определительным орудийным:

ед.ч.	мн.ч.
В.п. <i>бру</i>	Р.п. <i>бр</i>
Д.п. <i>бре</i>	Д.п. <i>брам</i>
Т.п. <i>брой</i>	Т.п. <i>брами</i>

Сопоставляя поэтические тексты В. Маяковского, которые задают высокохудожественную планку, с текстами современных авторов, которые также претендуют на оригинальность, можно выявить то общее, что извлекается из языковых ресурсов, но нельзя обобщить принципы их использования, т.к. воплощение творческого потенциала всегда индивидуально и узнаваемо. В рамках языковой игры вполне оправданным можно считать активное использование грамматических окказионализмов, помимо словообразовательных и лексико-семантических, которые дополняют друг друга. В творчестве современных авторов допускаются любые эксперименты со словом, любой выбор лексико-грамматических вариантов для создания пародии, иронии, образности и парадокса. Е.Н. Ремчукова объясняет это тем, что «варьирование грамматических единиц является той областью, в которой последовательно реализуется потенциал языка». Вариативность в этом случае рассматривается не как неудобство, не как проблема выбора, затрудняющего коммуникацию, «...а как выбор, позволяющий наиболее точно и экспрессивно значимо выразить свою мысль» [14, с. 15].

С этой точки зрения, представленные тексты являются объектом «изучения лингвистического вкуса времени», когда «исследователь вкуса не может ограничиться рассмотрением одних лишь образцовых произведений, ему приходится спуститься в область подражаний и самой неоригинальной безвкусицы речи» [18, с. 157–170]. Разделяя эту точку зрения и учитывая значимую роль грамматики в процессе формирования литературного и языкового вкуса, мы убедились, что *нейтрализация констелляции* начинается с того момента, когда лексико-грамматические значения деклинационных слов, соответствуя идейно-художественному содержанию текста, обнаруживают себя в эксплицитных формах.

Задаваясь вопросом, как подобная нейтрализация влияет на историю лингвистического вкуса в целом, следует подчеркнуть, что «она является величайшим и важнейшим дезидератом современного языковедения...» [18, с. 168]. Идея о первостепенной важности грамматических манипуляций, т.е. идея о функциональном наполнении грамматических категорий, была высказана К. Фосслером в достаточно резкой форме с критикой традиционной грамматики, которая никак не влияет на лингвистический вкус эпохи: «... быть может, когда-нибудь ей удастся включить в себя, углубить и очистить психологическую и историческую грамматику, которая при своей убудочности не есть ни грамматика, ни история языка, не имеет ни практического, ни теоретического характера» [18, с. 168]. Трудно не согласиться с тем, что языковое чутьё и языковой вкус являются в грамматике застывшим результатом взаимообусловленности психологического и исторического развития носителей языка.

В следующих примерах прослеживается такая совокупность психологического и исторического: «философская» линия сконцентрирована в формальной трансформации слова *пальто*:

*В жизни правил **т**ьма, ещё больше примет,
Ни **п**ольта, ни ума, – это значит поэт*

(Валерия Фильченко);

*То вопрос, иль ответ?
А поэты ли те? Без **п**ольта, иль в **п**альте?
Те, что пишут стихи, отпуская грехи?
Вам за так отдают, завтра вновь наберут...*

(Марина Мануйлова);

*Когда пришла к нему я
В прихожей Её **п**альто висело,
«Сестра оставила. На улице жара».
На мой немой вопрос ответил он.
А я не дура, все сразу поняла.
Не больно нужен был мне он!*

Его к чертям послала.
Найдет ль дорогу? Не знаю.
Забывла в спешке адрес ему я сообщить.
Невежа он, заблудится и в трёх соснах.
А где потом его искать?
На окраине Вселенной? В пустыне Атакама?
Нет, лучше к чертям пошлю её с её **пальто**

(Бланка Корнико).

В приведенных примерах эксплицитная форма *пальто* в мужском роде (по аналогии с *умом*) выполняет, помимо рифмообразующей, и текстообразующую функцию, т.к. парадигматическое изменение слова *пальто* мотивировано не только формально, но и семантически. Расширенный контекст всегда иллюстративнее сжатого: по воздействию на читателя он оказывается сильным манипулятором в раскрытии противоречий между значением основной семы *пальто* и другими номинативными единицами из контекста.

В первом случае слово *пальто* с нарушенной орфографией в качестве синекдохи (*пальто* = *одежда*) означает, что отсутствие ума (рационального) и одежды (материальных ценностей) определяет интересы личности – причастность к творчеству. Второй пример – продолжение темы участия поэта в судьбах людей, а слово *пальто* (и в нормативной, и в изменённой форме) метафорически обозначает наличие или отсутствие ума и таланта у поэта. В третьем примере слово *пальто* выполняет сюжетообразующую функцию: в нем эксплицируется образ соперницы. Изложение, максимально приближенное к разговорному стилю, достигается не только с помощью диалогичности, которая становится основой сюжета, но и с помощью формальных противопоставлений деклинационной единицы в конгруэнтной функции и изменённой формы слова *пальто* в инконгруэнтной функции. Преобладает иллюкутивная логика: во всех трёх случаях констатируется наличие *пальто*, но это наличие прагматически корректируется в художественном контексте разными жизненными обстоятельствами и становится центральным, если декодировать авторский замысел.

Итак, предложенные тексты воспринимаются как способ эстетического наполнения грамматических ресурсов. Общее грамматическое значение изменённой формы *пальто* становится единицей эстетического измерения. С помощью повтора в контексте ненормативная форма актуализируется как стилистическая доминанта, определяющая стиль повествования, что обеспечивает поэту новизну эстетического отражения мира через деструкцию, которая «...конечно же, лишает комфорта, пугает», и созидание, «...которое вызывает сомнение в целесообразности» [4; 5, с. 12].

Формальная правильность слова обязывает правильно толковать ситуации и правильно принимать решения: оскорбиться изменой и расстаться с любимым человеком. Поэтому изменённая форма слова является аналогом изменённого взгляда на ситуацию, когда принимается «неправильное» решение: ситуация игнорируется как факт измены, но сохраняется главное – отношения с любимым. В приведенном примере отражается типичная ситуация, анализ которой, вероятно, оправдан с точки зрения прагматической установки автора наличием характерных выразительных средств: наличие соперницы – не повод для расставания, даже если нескрываемые улики (*пальто* – не заколка для волос или помада) говорят о реальной измене.

1. *В жизни правил* тьма, ещё больше примет,
Ни *пальта*, ни *ума*, – это значит поэт

(Валерия Фильченко).

Синтаксическая анафора с помощью повторяющегося союза *ни...*, *ни...* соединяет однородные члены, а слово *пальто*, символизирующее материальные блага, соотносится с существительным «ум» в фамусовском смысле по грамматическим признакам (сущ. в Р.п., м.р., ед.ч.). Использование в тексте тропов и фигур (в первой строке стихотворения – *гипербола*) подчеркивает авторскую позицию с усиленной эмоциональностью, т.к. и аллитерация, и гипербола реализуют одну и ту же цель в языковой рефлексии. Восходящая градация стимулируется ритмоинтонационной динамикой, хотя нисходящий тон способствует снижению напряжения, но содержа-

тельное и экспрессивное значения не ослабляются благодаря ключевому слову *поэт*.

Однако помимо ключевого слова *поэт* в этом тексте можно выделить ключевые знаки *жизнь* и *правила*, по которым наш поэт жить не хочет. Аграмматичная форма слова *правила* и деklinационного существительного *пальто* в форме Р.п. отрицания – закономерны. Если в первом случае автор скептически относится к жизненным правилам (даже если это правила грамматики), то во втором случае – *пальто* для поэта не только верхняя «одежда» («срабатывает» синекдоха), *пальто* в данном тексте – это «одежда ума», а поэзия, как известно, является «одеждой» мыслей.

2. *То вопрос, иль ответ?*

А поэты ли те?

Без пальта, иль в пальте?

Те, что пишут стихи, отпуская грехи?

Вам за так отдают, завтра вновь наберут...

(Мария Мануйлова).

Анализ звукописи второго стихотворения показал, что самыми частотными оказались звук [т] и звукосочетание [те] – типичная *аллитерация*, когда подобный повтор определяет четкость, но монотонность. *Антитеза* строится на антонимах (*То вопрос, иль ответ?*), а также с помощью антонимичных предлогов (*Без пальта, иль в пальте?*). Изменение эмоционально-экспрессивного посыла определяет *нисходящую градацию*. Если вначале лирический герой словесно «бунтует», откровенно недоброжелательно относится к псевдопоэтам, то в последней строке – чувство успокоенного разочарования.

Эмоциональный настрой автора поддерживается риторическими вопросами (*Без пальта, иль в пальте?*). Автор знает на них ответ, но даёт возможность читателю самостоятельно их додумать (умолчание): *Вам за так отдают, завтра вновь наберут...*

Основная мысль сосредоточена в развернутой метафоре по ассоциации «наличие пальто – наличие ума», «отсутствие пальто –

отсутствие ума». Нейтрализация констелляции обнаруживается, когда декодируется деклинационное *пальто* в форме Р.п. и П.п. Неприязнь к псевдопоэтам выражена автором в *парафразе* (*Те, что пишут стихи, отпуская грехи?*). Предметное значение слова *пальто* расширяется: вторичные семы контекстуальны, но при этом авторское видение проблемы выражено с помощью преобладания формы слова над другими выразительными средствами языка, как игнорирование общепринятого порядка отношений.

Умышленное искажение слов(а) с целью зашифровать философские рассуждения в «одежку» безграмотного изложения, как правило, порождает имитативную языковую игру. Однако подобные бесконечные обыгрывания формы склоняемых и несклоняемых слов стали «ловушкой», в которую благополучно попали немало современных авторов. Написанные ими пародии читаются легко, но все они построены лишь на деструкции слов.

В предложенном тексте слово *пальто* в полной парадигме показывает существующую вариативность деклинационных имён в категории рода *пальта / пальто* (с.р. / м.р. / ж.р.). Родовая вариативность при кодификации некоторых несклоняемых слов регулируется семантической аналогией с русскими лексическими эквивалентами: *великолепный пенальти* (удар) / *великолепное пенальти* (попадание); *горячий кофе* (напиток) / *горячее кофе* (питье); *московская биеналле* (выставка) / *московское биеналле* (мероприятие) / *московский биеналле* (кинофестиваль). Эта особенность объяснима процессами ассимиляции иноязычных заимствований в русском языке и тем, что в речевом пространстве осуществляется бессознательная, интуитивная мотивация грамматического значения рода.

В ряде примеров просторечное использование деклинационных слов *метро*, *бюро*, *депо* и *кино* заполняет «парадигматические лакуны, которые обусловлены нормативными ограничениями» (Ремчукова, 2005) в кодифицированной системе словоизменения:

- *В дене* – танцы.
- *Завтра на бюро* рассмотрим!
- *Я лучшие метро* поеду!

Для художественных целей использование просторечного употребления данных слов является примером достоверного изображения действительности и речевой характеристики героев:

1. *За благородного выходите? Оно лучше-с; может, ещё на разные языки знает; и то уж много превосходнее, что **пальты** коротенькие носит, не то что мы*

(Н. Островский «Лес»);

2. *Читали немножко, а теперь, – понизив голос, сказал Михаил Иванович, – у **бюра**, должно, завещанием занялись*

(Л. Толстой «Война и мир»);

3. *Я,
товарищи, –
из военной **бюры***

(В. Маяковский «Хорошо!»).

В следующем примере расширение предметного значения слова *пальто* происходит с помощью псевдоконтраста:

*Свое протертое **пальто**
Не променяю ни на что...
Не отложить мне на потом
Твою любовь с моим **пальтом!**
Ты так хотел меня в **пальте!**
(Пусть стиль не тот, но чувства – те!)
Ты приказал: «Цвети!» – Цвету!
Ах, приколи меня к **пальту!!**
Крадусь я тенью по пятам –
О, ревность к их, чужим **пальтам!**
Свое протертое пальто
Не поменять мне ни на что...
Любовь – бальзам для ух и глаз*

Ей русский язык не указ!

(Татьяна Глазкова «Про любовь и пальты»).

Заключительная фраза текста как будто противоречит его началу. Аллитерация используется на протяжении всего текста повторами согласных звуков [п], [т] и звукосочетаний [про], [при] и включается в лексическую анафору с усиленным отрицанием:

Свое протертое пальто

Не променяю ни на что...

Не отложить мне на потом

Твою любовь с моим пальтом!

Вторая строфа «диалогична», а значит, максимально приближена к реальности в партнерских отношениях между героями. Категоричность героя выражается в морфологическом противопоставлении глаголов (императив – индикатив), имплицитно неписанный жизненный закон «сказано – сделано»:

Ты так хотел меня в пальте!

(Пусть стиль не тот, но чувства те!)

Ты приказал: «Цвети!» – Цвету!

Ах, приколи меня к пальту!!!

Обреченность героини, выраженная в первой строфе, и её решение остаться самой собой – в следующей, образуют *рефрен*, но не абсолютный, поскольку автор использует *умолчание*.

Свое протертое пальто

Не променяю ни на что... <...>

Свое протертое пальто

Не променять мне ни на что...

Любовь – бальзам для ух и глаз,

Ей русский язык не указ!

Любовь выше всего: справедливости, правды и истины. Следовательно, любить – это настоящее счастье без помех и разочарований. Существующая *антитеза* «любовь – помехи» строится своеобразно, включая:

- её возлюбленного, диктующего ей законы жизни, любви, поведения: *Твою любовь с моим пальтом!*;
- её ревность, как помеху безмятежному счастью: *О, ревность к их, чужим пальтам!*;
- русский язык (с его законами и правилами).

Правила русского языка смело нарушаются: 1) употребление деklinационного *пальто* в парадигме Д.п., Т.п., П.п.; 2) употребление слова *ух* вместо *ушей*; 3) изменение орфоэпической нормы в слове *язык* на *язык* для сохранения рифмы и стихотворного размера. Подобные нарушения правомочны для современной поэзии, «...если значение слова формируется каждый раз заново, если для автора динамика изменения важнее результата, если сам процесс формирования языкового значения получает экзистенциальный смысл и контекст не сужает, а расширяет границы лексических и грамматических значений, то внимание к языку, к пределам его возможностей становится ориентированным не на норму, а на изменение» (4; 5, с. 8).

Эти «помехи» устраняются авторской иронией, усиленной междометиями *ах* и *о*:

Ах, приколи меня к пальту!
Крадусь я тенью по пятам –
О, ревность к их, чужим пальтам!

и литотой (*Ах, приколи меня к пальту!*).

Нереальность высказанного желания, выраженная императивом, очевидна: габариты приколотой к чему-либо вещи проецируются на героиню, которую можно приколоть, как брошь, к пальто, что само по себе метонимично.

Градация в стихотворении восходящая. Сомнения героини и её противостояние своей ревности, приказам любимого, законам языка в

конце концов преодолеваются нарушением норм в отношениях мужчины и женщины. Эмоциональность усиливается от эффекта неожиданности, который возникает, когда вдруг отрицаются и законы языка.

Сравнение в тексте выражается творительным падежом (*Крадусь я тенью по пятам*), а *протертое пальто*, которое в начале текста выступало эпитетом (постоянное счастье), становится *символом* «дряхлеющего тела», которому хочется «цвести». Таким образом, ключевым знаком стала коннотация предметного значения слова *пальто*, возникающая в результате модификации основного значения и различных интерпретаций первичного значения слова. Подобные акценты мотивированы авторским импульсом, который вычленил из общего сознания, как из аморфной массы, конкретное содержание в определенной форме. Прагматически оправданно создается коннотация противоречия между реальными явлениями и нелепым описанием жизненных реалий в манере «было – не было».

Таким образом, в рассмотренных текстах деklinационное существительное *пальто* с эксплицитной парадигмой является примером того, как *нейтрализуется* принцип *конstellации* при «столкновении» падежных форм отдельного слова. Читатель, втянутый автором в мир, где объективное субъективизируется, принимает переход нормального, типичного в аномальное, нетипичное. Аграмматичность, деструкция формы и игра словом оправданы тогда, когда соизмеримы с необходимым пониманием такой реальности, для постижения и изображения которой нет стандартных аналогов. В отличие от эстетически узнаваемых приёмов, шокирующие образы и средства не являются безграмотностью и безответственностью, поскольку «...поэзия нашего времени, нашего мироощущения – во всем его многообразии, и, при доминирующей установке на языковую игру и антиповедение, поэзия серьёзная» [4; 5, с. 11].

Таким образом, абстрактные грамматические категории «вписываются» в картину мира, «отражающую иерархию ценностей» [14, с. 129]. Реальное осмысление этих ценностей возможно за пределами строгой науки исключительно в прагматическом контексте, это позволяет соотнести русскую грамматику, обладающую собст-

венными выразительными средствами, «с речевой деятельностью во всем многообразии речевых практик» [14, с. 2]. Творческие типы речи имеют общие морфологические черты креативности, которые обусловлены системным потенциалом грамматических категорий, с одной стороны, и намерениями и возможностями говорящего, обладающего правом выбора не только регулярных, но и нерегулярных (и именно по этой причине выразительных) средств, – с другой [14]. Одним из таких регулярных способов смыслового приращения остаётся корреляция рода деклинационных зоонимов на *-у* (*какаду*, *кенгуру*) в языковой игре:

1. *А я увидел какаду / Она сидела на виду /
Я любовался какадой / Такой красивой, молодой. / Был
клюв крючком у какады. (Р.п., ед.ч.) /
Она сказала мне: «Лады! /
Я в путь отправилась тогда!»
И улетела какада...*

или

2. *В зоопарке на беду
Мне попался какаду.
И такую жуть тогда
Рассказал мне какада,
Что три года ждал беды
От пророчеств какады.*

Манипуляция формой *какада* по гендерному принципу: *сказала*, *улетела* – (ж.р.) и *попался*, *рассказал* – (м.р.) опирается на системно заданные формальные и семантические алоритмы языковой игры, которые определяют эмоциональную наполняемость текста и используются для рифмообразования. В других примерах:

1. *Возвращаясь домой дворами,
Я столкнулся с двумя кенгурами.*

*«Ты гуляешь, наверное, зря»,
Говорит мне одна кенгурия
Ведь не зря я вечерней порой
Тут гуляю с другой кенгурёй.
И в постылой своей конуре
Думал я о другой кенгуре...*

или

2. *Как-то раз под высокой горой
Повстречался **Кенгур** с **Кенгурой**.
И сказал тот **Кенгур Кенгуре**:*

Будем жить мы на этой горе... – игра падежной и родовой парадигмой трансформирует игровой элемент взаимоотношений женщины и мужчины через формы зоонима кенгуру. В других примерах с языковой игрой гендерные взаимоотношения опознаются по игровой трансформации, когда прототипы дешифруются и противопоставляются с помощью варьирования семантически нейтральных деклинационных слов:

*Мы с тобою смотрели **кино**,
А потом ты достал **домино** ...
Ты ведь мог любоваться бы мной...
Но увлёкся ты, блин, **доминой!**
Иногда взор скользил и по мне...
Но ты был с головой в **домине**.
Под спиной я подушку примну...
– **Позабудь ты свою домину!**
У карманов раздулись **итаны**...
Ты туда наложил **домины**?
И увижу в кошмарных я снах
Как ты ищешь меня в **доминах!***

(Л. Лукавая, «Мы с тобою...»).

Одно из значений многозначного слова *домино* (игра) расширятся с помощью семантического приращения, в качестве которого выступает древнекитайская философская гендерная концепция *Инь-Ян*, где высшие архетипы (чёрное и белое) олицетворяют всё белое, мужское, внешнее, небесное, доброе в *Ян*, а чёрное, женское, внутреннее, земное, злое – в *Инь*. Эти антиподы постоянно притягиваются и отталкиваются.

Имплицитно противопоставленные страсти обоих полов переходят в разряд философского осмысления в игровой форме:

*Довело пристрастье к доминам
девушку к кошмарным снам.
Не было бы домины –
без итанов смотрел б кины...*

и закрепляются рифмой с ключевым словом *домино* (*доминам/снам, домины/кины, судьба/домины*). Грамматические аномалии в языковой игре сопоставляются с жизненными аномалиями:

*И жизни новые дороги / Проходим в рамках домина, / Где мне до
чёрного есть дело, / Но белому нет дела до меня. / И днём на
белой доминошке, / И ночью в чёрной доmine, / Всё в мире
неизбежно тая, / Плывёт к одной своей реке. / Все вместе –
малые, большие, / В основе их две стороны, / Две катастрофы,
две стихии, / Белы-черны, черны-белы. / Бороться с чёрным –
есть причины, / Искать белее – до конца. / Мы жизни новые
дороги / Проходим в рамках домина?*

(А. Солин, «Домина»).

Аграмматизм слова *домино* «ломает» не только форму слова для рифмы, но и стереотипное обывательское восприятие мира «всё, что чёрно – плохо, всё, что бело – хорошо». В масштабе бытия такое представление преобразуется универсальным способом: противопоставляя – не противопоставлять.

Другой пример лингвофилософского осмысления мужского и женского начал отражён в нетипичной ассоциативной взаимосвязи огнестрельного оружия *Кольт* и *Маузер* и женского *декольте*:

*Не испугалась я «Кольта», /
 Что он извлёк из-под пальта.
 Как пионер, наивен сэр! –
 Извлёк хотя бы «Маузер».
 А что мне «Кольт», какой-то «Кольт», /
 Когда во мне три тыщи вольт!
 Сильнее кольта декольте!*

Ну, может быть, *Egalite*... (фр. – равенство, баланс) (В. Ременюк, «Декольте»). В основе антитезы (мужское оружие против женского декольте) лежит противостояние в отношениях мужчины и женщины, хотя предлагается компромисс (*Egalite*) между «войной полов». «Оружейно-гендерная» тема продолжена и в другом тексте:

*Наповал, коня в пальте
 Сразила дама в декольте,
 А вид девы голою
 Был контрольным в голову.
 Стонет конь из-под пальта:
 Вновь осечка у «Кольта».
 Плачет дама в декольте,
 Не познав *Egalite*.*

Аграмматичный фразеологизм «конь в пальто» символизирует дестабилизацию в жизненной парадигме противостояния полов: мужского («конь в пальто» и оружие) против женского (декольте).

Персонификация ключевой идиомы конь в пальто усиливается в тексте «Конь на пороге» (www.poezia.ru):

*Предаюсь я одной мечте – На пороге стоит конь в пальте, /
 Может, то это, может не то, / Но мне снится всё конь в
 пальто. / И в долине, и на высоте / Бьёт копытами конь в пальте,
 /... Я впустить его не захотел – / Уходи лучшие, конь в пальте! /*

Дни бегут в вечной суете, / Не приходит ко мне конь в пальте, / Я налью себе граммов сто – / Будь здоров, ты, мой конь в пальто!

Пересемантизация идиомы «конь в пальто» с помощью формальной деструкции одного из связных компонентов придаёт всему тексту соответствующую экспрессивность, отражающую неоднозначность авторского восприятия действительности (в образе смерти – *чёрным призраком; дни бегут в вечной суете, не приходит ко мне конь в пальте* и друга – «*Будь здоров, ты, мой конь в пальто!*»), трезвости/нетрезвости; серьёзности/несерьёзности). Грамматическая трансформация идиомы, усиливающая экспрессию и конфликтность лексического и грамматического, выполняет функцию сюжетобразующей ключевой единицы.

В другом примере отражены эстетические взгляды и образное представление автора в самой технике игровой трансформации, в «механизме порождения игры»:

Я пойду и куплю человека себе, / Будет ходить он во мне без утеху. / Философская каша размокнет в башке, / Ну я же одену его в себя на потеху. / Вот и купило моднячее пальтишко, / Человека славного, что есть в книжке. / И похвастало пальтишко, чего оно приобрело, / На дорогого Гого все деньги ушло. / И открылась зависть у друга пальта / А, т.е. соседа его по комоду – куртка. / Запил куртка, обленел. / И на чёрный рынок полетел. / Ведь скоро зима, а нет ни гроша. / Пришлось купить дешевого бомжа... / И вот встретились пальтА с другом курткА...

(www.poezia.ru.)

Абсурдность ситуации усиливается грамматической трансформацией, заложенной в оппозиции грамматический род / семантический род: *Человек* – м.р., *Вещь* – ж. род // *пальто* – ср.р., *куртка* – ж.р. – грамматический род, а *ПальтА* – м.р., *КурткА* – м.р., ж.р. (*запил куртка / ответила куртка*) – семантический род. Формы мужского рода грамматически символизируют «очеловеченные» вещи, а формы женского рода – обыкновенные. Мысль о деградации личности

закодирована в комплексе просторечий: *размокнет в башке, моднячее, бомж, ухлюпки, не в понятках* и др., что делает «упаковочный набор» языковых средств «упаковкой» глубоких смыслов. Современная действительность укладывается в деструктивные фразы и слова: с помощью семантической трансформации предметных понятий *пальто/куртка, человек/вещь* и их грамматических форм, игра с которыми порождает экспрессию, усиливается эффект обманутого ожидания, парадокса, когда в жизни всё перемещается «с ног на голову».

Грамматическая аномалия пронизывает и структурную, и содержательную составляющие текста:

В аллеях Кверкерского сада / Я заблудился поутру. / Там мне устроили засаду / Шестнадцать диких кенгуру. / Я доставал наган тяжёлый / И в диких кенгурОв стрелял, / Наполнен думой невесёлой, / КенгУрам противостоял. / Неравный бой, лихая схватка – / Я презираю кенгуру, / Но мучает меня догадка, / Что нынче утром я помру. / Но храбрый, словно ясный сокол, / Отчизну трепетно любя, / Забрался я на дуб высокий, / А кенгурЫ ушли скорбя

(www.poezia.ru).

Зооним *кенгуру* в числовой и падежной парадигме (И.п. (*кенгуры*), Р.п. (*кенгуров*), Д.п. (*кенгурам*) – мн.ч., м.р.) играет сюжетообразующую роль. Ключевые единицы «я» и «кенгуру» отражают несопоставимое по силе противостояние (один – против шестнадцати), гипертрофированность которого сконцентрирована в окказионализме *КенгУрам*, (*КенгУрам* – уркам). Объективный мир трансформируется в языковой игре с помощью словоизменительной аналогии (*кенгуров* – уродов, *кенгуры* – уроды), а неприглядные образы, в отличие от «эстетически узнаваемых», раскрывают творческий потенциал автора в использовании тех языковых средств, которые не приравниваются ни к безответственности, ни к безграмотности.

Таким образом, аграмматичные формы деklinационных слов, сосредоточенные в языковой игре, относятся к полноценному стилистическому ресурсу как индивидуальное воплощение грамматической

креативности языка по совокупности функций (рифмообразующей, сюжетообразующей, смыслообразующей). Как видно, в индивидуально-авторских нарушениях фиксируются элементы когнитивного содержания, которые отражают не только эмоциональные интенции конкретного индивида, его лингвистическую инициативу, но и показывают ментальную ориентацию общества в конкретный период его развития [13, с. 6].

Литература

1. *Гридина Т. А.* Языковая игра: стереотип и творчество [Текст] / Т. А. Гридина. – М. ; Екатеринбург : Уральский гос. пед. ун-т, 1996. – 214 с.
2. *Земская Е. А.* Словообразование как деятельность [Текст] / Е. А. Земская. – М. : Наука, 1992. – 220 с.
3. *Земская Е. А.* Язык как деятельность: Морфема. Слово. Речь [Текст] / Е. А. Земская. – М. : Языки русской культуры. – 2004. – 688 с.
4. *Зубова Л.В.* Категория рода и лингвистический эксперимент в современной русской поэзии [Текст] / Л. В. Зубова // Проблемы функциональной грамматики: Категории морфологии и синтаксиса в высказывании. – СПб., 2000 (а)
5. *Зубова Л.В.* Современная русская поэзия в контексте истории языка [Текст] / Л. В. Зубова. – М., 2000 (б).
6. *Ионова И. А.* Морфология поэтической речи [Текст] / И. А. Ионова. – Кишинев : Штимнца, 1988. – 164 с.
7. *Ионова И. А.* Эстетическая продуктивность морфологических средств языка в поэзии [Текст] / И. А. Ионова. – Кишинев, 1989
8. *Красильникова Е. В.* Имя существительное в русской разговорной речи: Функциональный аспект [Текст] / Е. В. Красильникова. – М. : Наука, 1990. – 123 с
9. *Лыков Н. А.* Окказионализм и языковая норма [Текст] / Н. А. Лыков. Грамматика и норма. – М., 1977
10. *Лыков Н. А.* Русское окказиональное слово : дис. ... доктора филол. наук. – М., 1972. – 531 с

11. *Норманн Б. Ю.* Грамматика говорящего [Текст] / Б. Ю. Норманн. – СПб., 1994
12. *Норманн Б. Ю.* Игра на гранях языка [Текст] / Б. Ю. Норманн. – М. : Флинта : Наука, 2006
13. *Приорова И.В.* Креативная грамматика (поговорим о странностях игры...): учебно-методическое пособие / И.В. Приорова. – Астрахань: Астраханский гос.университет. Издательский дом «Астраханский университет», 2014. – 68 с
14. *Ремчукова Е. Н.* Креативный потенциал русской грамматики [Текст] : монография / Е. Н. Ремчукова. – М. : Изд-во РУДН, 2005. – 329 с.
15. *Ремчукова Е. Н.* Морфологическая транспозиция как тип функционального варьирования грамматической формы [Текст] / Е. Н. Ремчукова // Проблемы функциональной грамматики: Категории морфологии и синтаксиса в высказывании. – СПб, 2000
16. *Ремчукова Е. Н.* Морфология современного русского языка. Категория вида глагола [Текст] : учебное пособие / Е. Н. Ремчукова. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 144 с
17. РРР 1983 – Русская разговорная речь : Фонетика. Морфология. Лексика. Жест / отв. ред. Е. А Земская. М. : Наука, 1983. 239 с
18. *Фосслер К.* Грамматика и история языка (к вопросу об отношении между «правильным» и «истинным» в языковедении) [Текст] / К. Фосслер. – М. : Логос, 1910. – С. 157–170

References

1. *Gridina T. A.* Yazykovaya igra: stereotip i tvorchestvo [Tekst] / T. A. Gridina. – М. ; Yekaterinburg : Ural'skiy gos. ped. un-t, 1996. – 214 s.
2. *Zemskaya Ye. A.* Slovoobrazovaniye kak deyatel'nost' [Tekst] / Ye. A. Zemskaya. – М. : Nauka, 1992. – 220 s.

3. *Zemskaya Ye. A.* YAzyk kak deyatel'nost': Morfema. Slovo. Rech' [Tekst] / Ye. A. Zemskaya. – M. : YAzyki russkoy kul'tury. – 2004. – 688 s.
4. *Zubova L.V.* Kategoriya roda i lingvisticheskiy eksperiment v sovremennoy russkoy poezii [Tekst] / L. V. Zubova // Problemy funktsional'noy grammatiki: Kategorii morfologii i sintaksisa v vyskazyvanii. – SPb., 2000 (a)
5. *Zubova L.V.* Sovremennaya russkaya poeziya v kontekste istorii yazyka [Tekst] / L. V. Zubova. – M., 2000 (b).
6. *Ionova I. A.* Morfologiya poeticheskoy rechi [Tekst] / I. A. Ionova. – Kishinev : Shtimntsa, 1988. – 164 s.
7. *Ionova I. A.* Esteticheskaya produktivnost' morfologicheskikh sredstv yazyka v poezii [Tekst] / I. A. Ionova. – Kishinev, 1989
8. *Krasil'nikova Ye. V.* Imya sushchestvitel'noye v russkoy razgovornoy rechi: Funktsional'nyy aspekt [Tekst] / Ye. V. Krasil'nikova. – M. : Nauka, 1990. – 123 s
9. *Lykov N. A.* Okkazionalizm i yazykovaya norma [Tekst] / N. A. Lykov. Grammatika i norma. – M., 1977
10. *Lykov N. A.* Russkoye okkazional'noye slovo : dis. ... doktora filol. nauk. – M., 1972. – 531 s
11. *Normann B. YU.* Grammatika govoryashchego [Tekst] / B. YU. Normann. – SPb., 1994
12. *Normann B. YU.* Igra na granyakh yazyka [Tekst] / B. YU. Normann. – M. : Flinta : Nauka, 2006
13. *Priorova I.V.* Kreativnaya grammatika (pogovorim o strannostyakh igry...): uchebno-metodicheskoye posobiye / I.V. Priorova. – Astrakhan': Astrakhanskiy gos.universitet. Izdatel'skiy dom «Astrakhanskiy universitet», 2014. – 68 s
14. *Remchukova Ye. N.* Kreativnyy potentsial russkoy grammatiki [Tekst]: monografiya / Ye. N. Remchukova. – M. : Izd-vo RUDN, 2005. – 329 s.
15. *Remchukova Ye. N.* Morfologicheskaya transpozitsiya kak tip funktsional'nogo var'irovaniya grammaticheskoy formy [Tekst] / Ye. N. Remchukova // Problemy funktsional'noy grammatiki: Kategorii morfologii i sintaksisa v vyskazyvanii. – SPb, 2000

16. *Remchukova Ye. N.* Morfologiya sovremennogo russkogo yazyka. Kategoriya vida glagola [Tekst] : uchebnoye posobiye / Ye. N. Remchukova. – M. : Flinta : Nauka, 2004. – 144 s
17. RRR 1983 – Russkaya razgovornaya rech' : Fonetika. Morfo–lo-giya. Leksika. Zhest / otv. red. Ye. A Zemskaya. M. : Nauka, 1983. 239 s
18. *Fossler K.* Grammatika i istoriya yazyka (k voprosu ob otnoshenii mezhdru «pravil'nym» i «istinnym» v yazykovedenii) [Tekst] / K. Fossler. – M. : Logos, 1910. – S. 157–170

Գոյականների ձևական և քերականական հատկությունները լեզվական խաղում

Ի. Վ. ՊՐԻՈՐՈՎԱ

Ռուսական նոր համալսարան (RosNOU)

Մոսկվա, ՌԴ

Հոդվածում խոսվում է լեզվախաղի ֆենոմենի մասին, որը բացահայտում է լեզվի տարբեր հնարավորություններ, որոնք, որպես կանոն, չեն իրացվում նորմայում և գործածության մեջ: Խոսքի և տեքստի խախտումները հենց այդ խաղի նշանն են, որը բացահայտում է լեզվի ստեղծագործական գործառույթը:

Բանալի բառեր՝ լեզվախաղ, կիրառություն, նորմ, լեզվաստեղծագործական մտածողություն, խոսք:

FORMAL AND GRAMMATICAL PROPERTIES OF DECLINATING NOUNS IN A LANGUAGE GAME

I. V. PRIOROVA

Russian New University (RosNOU)

Moscow, RF

The article deals with the phenomenon of the language game, which reveals various possibilities of the language, which, as a rule, are not

realized in the norm and usage. Violations in speech and in the text are a sign of that game, which reveals the creative function of language.

Key words: *language game, usage, norm, linguo-creative thinking, speech.*

Информация о статье: статья поступила в редакцию 15 марта 2018 г., подписана к печати в № 2 (115) 2022 27.10.2022.