

Калугина Любовь Владимировна

**ИНТЕРТЕКСТ ЛЕГЕНДЫ О ДОКТОРЕ ФАУСТЕ В ФОЛЬКЛОРНОЙ И ЛИТЕРАТУРНОЙ  
ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ В ЛИРИКЕ В. С. ВЫСОЦКОГО**

Статья представляет собой интертекстуальный анализ нескольких песен и лирических стихотворений В. С. Высоцкого. Основным объектом исследования является интертекст легенды о докторе Фаусте в лирике В. С. Высоцкого. Используемые источники легенды: народная книга о Фаусте, "Фауст" К. Марло, "Фауст" И. Ф. Гете. Сходство с прототекстами выявляется в мотивах покаяния, страха и богоборчества в поздней лирике, изображении нечистой силы в "Песенке про черта", а также в сюжете песни "Горизонт".

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2013/11-1/20.html](http://www.gramota.net/materials/2/2013/11-1/20.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (29): в 2-х ч. Ч. I. С. 74-78. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2013/11-1/](http://www.gramota.net/materials/2/2013/11-1/)

**© Издательство "Грамота"**

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

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

Следовательно, садово-парковый тоpos в произведениях Киреевского и Баратынского обладает различной функциональной нагрузкой. В «сказке» Киреевского возникает образ волшебного парка, где реальные парковые компоненты трансформируются в сказочные образы, а предметы и понятия перетекают друг в друга. Слияние природного и фантастического постоянно переключает читателя из одного «смыслового плана» в другой, придает картине динамизм, выражает авторскую концепцию мечты. В повести «Опал» парковые образы передают философско-мистические представления о двух мирах, слитых воедино силою слова, мысли, творчества. В повести Баратынского садовый тоpos также выражает авторскую концепцию: здесь происходит утверждение земного существования человека, наполненного смыслом и нравственными ценностями.

*Список литературы*

1. **Баратынский Е. А.** Полное собрание сочинений: в 2-х т. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1915. Т. 2. 360 с.
2. **Еремеев А. Э. И. В.** Киреевский. Литературные и философско-эстетические искания (1820-1830): монография. Омск: Изд-во ОмГПУ, 1996. 171 с.
3. **Карпов А. А.** «Перстень» Баратынского и «Повести Белкина» // Концепция и смысл: сб. статей в честь 60-летия В. М. Марковича. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1996. С. 171-185.
4. **Киреевский И. В.** Полное собрание сочинений: в 2-х т. М.: Типография Императорского Московского университета, 1911. Т. 2. 302 с.

**PHILOSOPHICAL STORIES OF I. V. KIREEVSKII AND E. A. BARATYNSKII:  
ELEMENTS OF FICTION AND LANDSCAPE FIGURATIVENESS**

**Zamyatina Elena Viktorovna**, Ph. D. in Philology  
*National Research Tomsk Polytechnic University*  
evz\_t@mail.ru

The article considers landscape topos as a significant element of the philosophical fiction story poetics of 1830, representing the author's conception of world duality. The author analyzes the semantics of the park image in the fairy tale-allegory "Opal" by I. V. Kireevskii, combining the real world with the world of the truth, and the garden in the story "The Ring" by E. A. Baratynskii, which is the representation of the material transforming to the spiritual one.

*Key words and phrases:* topos of garden; artistic space; fantastic story; world duality; symbolism.

УДК 82-1/192

**Филологические науки**

*Статья представляет собой интертекстуальный анализ нескольких песен и лирических стихотворений В. С. Высоцкого. Основным объектом исследования является интертекст легенды о докторе Фаусте в лирике В. С. Высоцкого. Используемые источники легенды: народная книга о Фаусте, «Фауст» К. Марло, «Фауст» И. Ф. Гете. Сходство с прототекстами выявляется в мотивах покаяния, страха и богоборчества в поздней лирике, изображении нечистой силы в «Песенке про черта», а также в сюжете песни «Горизонт».*

*Ключевые слова и фразы:* Владимир Высоцкий; Фауст; интертекст у Высоцкого; интертекстуальный анализ; «чужое слово».

**Калугина Любовь Владимировна**

*Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского*  
tyrda@list.ru

**ИНТЕРТЕКСТ ЛЕГЕНДЫ О ДОКТОРЕ ФАУСТЕ В ФОЛЬКЛОРНОЙ  
И ЛИТЕРАТУРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ В ЛИРИКЕ В. С. ВЫСОЦКОГО<sup>©</sup>**

Последняя четверть XX в. в сфере гуманитарных наук характеризуется тенденцией к их синтезу. Теория диалога М. М. Бахтина, концепция культуры по Ю. М. Лотману, теория интертекстуальности и, наконец, учение о дискурсе М. Фуко сформировали представление о культуре как о едином информационном поле, пронизанном каналами связи [1; 6; 8; 11]. Минимальные значимые единицы уже несут на себе отпечаток контекстов, в которых они употреблялись, каждый новый текст содержит огромное количество повторений текстов предыдущих и неизбежно будет повторен. Употребление того или иного элемента уже существующего текста в новом контексте, соседство разнородных заимствованных элементов несут серьезную смысловую нагрузку, а огромное количество смыслов, вскрывающихся при выявлении межтекстовой связи, представляет неограниченные возможности интерпретации. Изучение феномена текста в тексте и иного рода межтекстовых связей по сей день остается одной из актуальнейших проблем литературоведения.

Литературные традиции и интертекст в поэзии Высоцкого изучаются давно и плодотворно: много написано о фольклорных традициях в его творчестве, устанавливаются связи с предшественниками и современниками [4; 5; 10]. Чаще в поле зрения исследователей попадает русская литературная традиция, хотя отдельные работы посвящены выявлению связи с западноевропейской литературой [12]. Автор данной статьи ставит цель продолжить изыскания именно в этом направлении и пролить свет на одну из таких связей – приятие и творческую переработку Высоцким мифа о Фаусте.

При выявлении интертекстуального сюжета о Фаусте особое значение приобретает определение источника. Можно выявить три самых наглядных: это «Народная книга» (1587), пьеса К. Марло «Трагическая история доктора Фауста» (1604) и трагедия И. В. Гете «Фауст» (1773-1831) [3; 7; 9]. По отношению к поэзии Высоцкого бесспорным с фактографической точки зрения представляется только третий источник: трагедия Гете по сей день входит в репертуар театра на Таганке. О существовании второго поэт мог узнать из курса лекций по истории мировой литературы, входившего в программу школы-студии МХАТ, факт же знакомства/незнакомства с первым и вовсе невозможно установить. Нельзя также исключить возможность опосредованного влияния через творчество других авторов. Таким образом, в круг задач данной статьи входит, с одной стороны, собственно выявление прототекста, с другой – определение источника заимствования.

Едиственный пример прямой реминисценции мы находим в поздней лирике:

Чту Фауста ли, Дориана Грея ли,  
Но чтобы душу дьяволу – ни-ни  
(«Две просьбы», 1980) [2, т. 3, с. 40]!

Употребление в одном контексте имен этих героев неслучайно: Дориан Грей является героем фаустианского типа. Авторская этиология Оскара Уайльда имеет ярко выраженную эстетическую направленность, т.е. в эпоху окончательной секуляризации культуры, на рубеже XIX-XX веков, Уайльд был в числе тех, кто пытался заполнить чем-то опустевшие небеса, – это что-то было искусство. Таким образом, Дориан, пожелавший себе – несовершенному человеческому существу – нетленности и бессмертия искусства, поставил себя на место божества точно так же, как Фауст, пожелавший божественного всемогущества и всезнания. На присутствие мифа о Фаусте в тексте Высоцкого указывает также целый ряд элементов. Прежде всего, это демонология:

Мне снятся крысы, хоботы и черти [Там же];

мотивы предсказания, ожидания конца, страха и сомнения:

Зачем цыганки мне гадать затеяли?  
День смерти уточнили мне они...  
<...>  
Чтоб я не ждал...  
<...>  
Скорее, ибо душу мне они  
Сомненьями и страхами засеяли [Там же]  
(здесь и далее курсив наш – Л. К.).

Ср. в народной книге: «Срок для Фауста приближался быстро... Тут впервые почувствовал Фауст *робость*, и было ему как пойманному убийце или разбойнику, который, сидя в тюрьме, услышал свой приговор, и ждет его теперь смертная казнь. Он был *в страхе*, рыдал и разговаривал сам с собой, размахивая руками, охал и вздыхал, худел, редко или совсем не показывался людям на глаза, а *духа своего не хотел видеть и терпеть у себя*» [7, с. 95].

«О я, бедный грешник, зачем я не скот, что умирает и не имеет души! Тогда бы мне нечего больше было бояться. Теперь же дьявол заберет мое тело и душу и ввергнет меня в несказанный мрак терзаний... непостижимый ужас, зловоние, препоны, позор, трепет, уныние, муки, тоска смертная, плач, завывание и скрежет зубовой» [Там же, с. 98], –

и в трагедии Марло:

Пусть нет спасенья мне, но ради крови,  
Что за меня мой искупитель пролил,  
Моим терзаньям положи предел  
(К. Марло «Трагическая история доктора Фауста», акт V, сцена II) [9, с. 276]!

Обращение к Богу и использование библейской символики (агнцы) отсылает к покаянным речам Фауста в народной книге и к его предсмертному монологу в трагедии Марло. И в тексте Высоцкого, и в первоисточниках герой мучается противоречиями. В народной книге и у Марло незадолго до своего конца Фауст, с одной стороны, сдается раскаянием, с другой – отказывается прийти в церковь и покаяться открыто, несмотря на увещания благочестивого старца (в первом источнике) и устрашающие речи хора (во втором). У Высоцкого эти противоречия выражаются в последовательной смене ценностных координат: на первый план выступает то традиционная христианская, то гуманистическая система ценностей. «Чту Фауста...» – и здесь же: «Но чтобы душу дьяволу – ни-ни!» [2, т. 3, с. 40]; фигура виночерпия сама по себе отсылает к Евангелию (Христос, претворивший воду в вино, вино как кровь Христова) и тут же оборачивается своей

противоположностью: виночерпий предлагает вино как средство забвения, выполняя функции искусителя, – «высокий» архаизм *агнцы* снижается натуралистическим *блябли*, кроме того, подчеркивается беспомощность персонажей. Противоречие чувствуется и в том скрытом диалоге, который герой ведет с Всевышним. Отказываясь от претензий на бессмертие и всемогущество, он сдает свои позиции крайне неохотно и пытается вступить в некий торг, описывая то, как он хотел бы отправиться в последний путь:

Немного попрошу взамен бессмертия –  
Широкий тракт, холст, друга да коня.  
Прошу покорно, голову склоня,  
Побойтесь Бога, если не меня, –  
Не плачьте вслед, во имя Милосердия [Там же]!

Одиночество – ключевой мотив, сопровождающий фигуру Фауста во всех трех источниках: его вечный спутник враждебен ему, люди не знают его тайны, от Бога он отказался сам, возлюбленных либо губит, либо теряет. В народной книге и в трагедии Марло герой перед смертью просит оставить его одного – ср. у Высоцкого: «Не плачьте вслед, во имя Милосердия!».

В стихотворении наблюдается выраженная оппозиция «герой – толпа». Смутная фигура коллективного антагониста отсылает к хору в трагедии Марло: стихотворение Высоцкого представляет собой возможный ответ Фауста на постоянные пугающие реплики хора, и он молит Бога об ограждении именно от толпы, чтобы остаться в решающий момент в одиночестве. В результате вопреки прямым обращениям к Богу герой остается верен себе. Пронзительный трагизм стихотворения подчеркивается открытым финалом.

Элементы мифологического сюжета – на этот раз в травестийной переработке – обнаруживаются в песне «Про черта» (1965/66?) [2, т. 1]: текст содержит разговор о преисподней:

Насмеялся я над ним до коликов  
И спросил: «Как там у вас в аду  
Отношение к нашим алкоголикам –  
Говорят, их жарят на спирту?» –

мотивы совместного пиршества и служения: «Я устал. К вокзалу черт мой съездил сам» [Там же, с. 124]. Новшеством автора является ироническое снижение образа. В народной книге и у Марло дух мрачен, страшен и величествен:

«...исторгся огненный столб в человеческий рост и снова упал, затем появилось шесть огоньков, они то подымались, то опускались и, наконец, приняли образ огненного человека...» (Народная книга) [7, с. 40].

У Гете демон более «очеловечен», но все равно обладает сверхъестественной силой. С одной стороны, он внешне не отличается от человека и остроумные его сентенции обнажают обычную житейскую мудрость, с другой – он пугает Фауста при первом своем появлении в облике пуделя:

Мой пудель напыжился, как пузырь,  
И все разбухает ввысь и вширь,  
Он может до потолка достать.  
Нет, это не собачья стать  
(И. В. Гете. Фауст. Ч. 1, сцена 3) [3, с. 78]!

Черт Высоцкого комичен до мозга костей: «за обе щеки хлеб уписывал», т.е. явно был голоден, «ругнулся матом», напился до того, что «целоваться лез», за коньяком не слетал и не достал его из воздуха, а съездил, как человек. Интересно, что при этом сохраняется характер отношений между человеком и духом: несмотря на внешнее приятельство, герой песни, как и Фауст, испытывает страх: «Просыпаюсь: снова черт. Боюсь».

Развернутую и последовательную интерпретацию сюжета о Фаусте представляет песня «Горизонт» (1971) [2, т. 2]. Дорога – стандартный общекультурный символ жизни как цепи событий – занимает центральное место в образной структуре произведения и оснащается символами-атрибутами: препятствия, враги, повороты. Кроме того, присутствует черта, разделяющая миры, – горизонт, его пересечение означает смерть. Часть символов, связанная с физическим существованием и его концом, прочитывается достаточно легко. Загадочным представляется то, что происходит до и после дороги или существует как бы вне ее: кто и зачем заключил абсурдное пари по поводу смерти, которой в любом случае не избежать, или, если принять буквальную трактовку символа по поводу того, что невозможно сделать, почему, притом что в данном тексте смерть имеет выраженную отрицательную коннотацию и лишена нередкого у Высоцкого инициального смысла, пересечение горизонта становится для героя целью, что из себя представляет пугающая фантастическая фигура «кого-то в чем-то черном»?

Ключом к пониманию может стать предпоследняя строфа:

Меня ведь не рубли на гонку завели –  
меня просили: «Миг не проворонь ты!  
Узнай: а есть предел там, на краю земли,  
И можно ли *раздвинуть горизонты?*» [Там же, с. 40].

Употребление выделенного фразеологизма сигнализирует об излюбленном у Высоцкого приеме одновременной актуализации прямого и переносного значений слова: горизонт в тексте песни выступает как атрибут пространства, физического мира и как символ предела человеческих возможностей. Стремление пересечь горизонт есть стремление к бесконечности, к прорыву в инобытие – налицо гуманистическая тяга к безграничной свободе, к возможностям, лежащим за пределами человеческого. Кроме него на сюжет о Фаусте указывают мотив познания и – особенно! – вышеупомянутая ситуация пари, отсылающая к трагедии Гете. Зловещая тень не то кота, не то человека в черном прямо указывает на присутствие инфернальной силы. Замена традиционных воплощений этой силы: пса и коня – черным котом есть результат сознательной художественной установки на контаминацию двух значений этой мифологема: черный кот как атрибут колдовства в западноевропейской фольклорной традиции и как предвестник несчастья – в русской.

В тексте находит широкое выражение категория смерти: в семантике часто упоминаемого черного цвета (*черный кот, кто-то в чем-то черном, черные повязки*), в мотивах прямого вредительства со стороны загадочных врагов, которое может привести к гибели героя. Сам герой, конечно, умирать не собирается: его цель – побывать за горизонтом и вернуться – частый в поэзии Высоцкого сюжет хождения в пространство инобытия для обретения самого себя в своей целостности («Прощание с горами» (1966), «Райские яблоки» (1978) [2, т. 1, 2] и пр.). Но здесь этот сюжет остается недореализованным: мотива возвращения нет, герой остается по ту сторону бытия. Финал песни напоминает ситуацию в «Конях привередливых» [Там же, т. 2] – те же мотивы бешеной скорости и невозможности остановиться, в обоих случаях герой сам приближает свою гибель, разница только в том, что в «Горизонте» он этого не осознает. Смерть как естественный фактор ограниченности человека выступает здесь в функции антагониста: с ней герой борется на протяжении всего пути и в итоге проигрывает, как Фауст проигрывает Мефистофелю, произнеся запрещенные слова. Но спор, возникший за пределами земного мира, в обоих случаях разрешается в пользу человека. Гетевский Фауст воскликнул: «Мгновенье! / О, как прекрасно ты, повремени» [3, с. 455] – искушенный не мелочными земными благами и удовольствиями, которые ему предлагал демон, а подлинно прекрасной картиной золотого века человечества, которую нарисовал ему его собственный разум, – и этого оказалось достаточно, чтобы разрушить сделку с дьяволом и искупить человеческие грехи, то есть преодолеть все ограничения, которые были ему поставлены. Герой Высоцкого тоже преодолел свои ограничения: он все-таки пересек горизонт, несмотря на все чинимые ему преграды.

Применительно к приведенным текстам необходимо сделать пояснение: в них представлена функциональная замена потери души физической смертью. Природа этого феномена становится ясна в общем контексте творчества Высоцкого: автор в основном предпочитает поэтике спиритуальности поэтику витальности, физическая, телесная жизнь в его произведениях нередко предстает как высшая ценность; подобную тенденцию обнаруживают «Охота на волков», «Памятник» [2, т. 2] и мн. др. тексты).

Подводя итоги, можно утверждать, что интертекст мифа о Фаусте обнаруживается в лирике Высоцкого на разных уровнях художественной структуры и в различных формах: на уровне поэтического стиля – в виде прямой реминисценции («Мне снятся крысы, хоботы и черти...», 1980 [Там же, т. 3, с. 40]), на уровне лирического «я» – в виде героя, имеющего общие с Фаустом характерологические черты и душевные переживания (тот же текст), на уровне сюжета – в виде отдельного элемента, одной ситуации с участниками («Песня про черта», 1965/66) [2, т. 1] либо целой сюжетной линии («Горизонт», 1971) [Там же, т. 2].

Анализ приведенных текстов позволяет с уверенностью утверждать, что употребление «чужого слова» в них вполне осознанно и является не следствием использования языка как набора готовых паттернов, а авторским художественным приемом, позволяющим «вместить» максимум смысла при минимуме формальных средств выражения.

Разумеется, данная статья не исчерпывает темы интертекста легенды о Фаусте в поэзии Высоцкого: скажем, незатронутыми остались сквозные мотивы лирики, некоторые из которых – например, мотив любви в ряде стихотворений – можно со всей уверенностью назвать «фаустианскими», вне рассмотрения оказались тесно связанные с ними лирический субъект, инвариантные сюжеты, метасюжеты – все это раскрывает широкие возможности для дальнейших исследований в области интертекстологии Высоцкого.

#### Список литературы

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
2. Высоцкий Владимир. Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Время, 2009. Т. 1. 400 с.; Т. 2. 368 с.; Т. 3. 592 с.; Т. 4. 400 с.
3. Гете И. В. Фауст. М.: Художественная литература, 1969. 508 с.
4. Дыханова Б. С., Шпилева Г. А. «На фоне Пушкина...» (К проблеме классических традиций в поэзии Высоцкого) // В. С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. С. 65-74.
5. Копылова Н. И. Фольклорная ассоциация в поэзии Высоцкого // В. С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. С. 42-47.
6. Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
7. Легенда о докторе Фаусте / под ред. В. М. Жирмунского. Изд-е 2-е. М.: Наука, 1978. 424 с.
8. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: человек, текст, семиосфера, история. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.
9. Марло К. Трагическая история доктора Фауста // Марло К. Сочинения. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. С. 210-277.
10. Уварова С. В. Сопоставительная характеристика военной темы в поэзии Высоцкого и Окуджавы // Мир Высоцкого. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. Вып. 3. Т. 1. С. 279-286.
11. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: А-сэд, 1994. 408 с.
12. Шаулов С. М. «Высоцкое» барокко // Мир Высоцкого. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. Вып. 3. Т. 1. С. 30-42.

## INTERTEXT OF LEGEND ABOUT DR. FAUST IN FOLKLORE AND LITERARY INTERPRETATIONS IN V. S. VYSOTSKII'S LYRICS

**Kalugina Lyubov' Vladimirovna**  
*Omsk F. M. Dostoevsky State University*  
tyrda@list.ru

The article is an intertextual analysis of several songs and lyrical poems by V. S. Vysotskii. The main object of the research is an intertext of the legend about Dr. Faust in the lyrics of V. S. Vysotskii. The sources used in the legend are a folk book about Faust, *–Faust* by C. Marlowe, and *–Faust* by J. F. Goethe. The similarity with the prototexts is revealed in the motives of repentance, fear and rebellion in the late lyrics, the images of evil forces in *–The Song about the Devil* as well as in the plot of the song *–The Horizon*.

*Key words and phrases:* Vladimir Vysotskii; Faust; intertext of Vysotskii; intertextual analysis; *–someone else's word*.

УДК 8.11.161.1

### Филологические науки

*В статье рассматривается структурно-семантическая трансформация фразеологических единиц в интернет-среде на примере сетевого ресурса «Школа уродов». Наибольшее внимание уделено одному из типов структурно-семантической трансформации фразеологизмов – приему замены компонентов. Выделены два вида данного стилистического приема: компонентная замена из синонимического поля и компонентная замена, требующая внешней актуализации. Эти приемы имеют различные механизмы создания комического эффекта.*

*Ключевые слова и фразы:* интернет-коммуникация; языковая игра; структурно-семантическая трансформация фразеологических единиц; прием замены компонентов; языковая экспрессия; комический эффект.

**Карташова Елена Павловна**, д. филол. н.

**Иерусалимская Анна Александровна**

*Марийский государственный университет*

*elena.karta77@mail.ru; ieanna@yandex.ru*

## СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ<sup>©</sup>

Начало XXI века – это эпоха глобальной информации, которая повлияла на все сферы деятельности человека. С появлением Интернета многие из них качественно изменились, стали функционировать по-другому. Интернет-коммуникация стала неотъемлемой частью жизни современного человека. Под интернет-коммуникацией понимается особая коммуникативно-информационная среда или коммуникативное пространство, опосредованное электронным коммуникативным каналом. Эта среда характеризуется следующими признаками: виртуальностью, интерактивностью, гипертекстуальностью, глобальностью, креативностью, мозаичностью, анонимностью [4], размыванием социальных и языковых норм. Данные характеристики позволяют пользователю манипулировать в сети своими собственными и чужими данными: личное становится доступным всем, и наоборот. Пользователь получает безграничные возможности для конструирования той личности, которая соответствует его «порогу ожидания». Большинство теоретиков интернет-коммуникации считают, что для интернет-общения характерны такие экстралингвистические черты, как «масочность» или «карнавализация». Пользователи стремятся улучшить, сделать оригинальным или изменить свой сетевой образ, чтобы максимально привлечь к себе внимание. Самым востребованным и доступным в этом случае способом создания оригинального сетевого образа и яркого стилистического эффекта является языковая экспрессия, которую пользователи реализуют в оставленных сообщениях и в сетевых «никах». Интернет стимулирует языковое творчество, фантазию и развивает креативные способности пользователей.

Одним из самых распространенных средств выражения экспрессии в Интернете является языковая игра. Интернет-коммуникация располагает широкими возможностями для языковой игры в процессе подачи и последующего восприятия информации. Языковые средства в интернет-коммуникации подвергаются трансформации с точки зрения структуры, семантики, функционального взаимодействия между адресатом и адресантом, социального поведения пользователей.

Теория языковой игры достаточно полно и детально разработана в трудах отечественных лингвистов (Е. А. Земской, М. В. Китайгородской, Н. Б. Мечковской, Н. Н. Розановой, В. З. Санникова и других). Языковая игра – определенный тип речевого поведения говорящих, основанный на преднамеренном (сознательном, продуманном) нарушении системных отношений языка, т.е. на деструкции речевой нормы с целью создания неканонических языковых форм и структур, приобретающих в результате этой деструкции экспрессивное