**Лингвопоэтический анализ пьесы Н. Садур «Памяти Печорина»**

Н.Г.Бабенко, РГУ им. И.Капта в Калининграде

В статье с позиций лингвопоэтики рассматривается механизм создания remake 'a посредством обращения к творческим формам инсталляции и перформанса, а также индивидуально-авторской работы со словом первоисточника.

Кл. слова: лингвопоэтика, Садур, интертекстуальность, remake.

М.М. Господи-Боже-мой! Да как же вас звать-то, сударь!

Печорин (срываясь в пропасть). А-а! Зовите Печориным...

М.М. Ну, здравствуй, Григорий Александрович.

Н.Садур

Что мы видим ... - просто отступление от логичной для постмодернизма схемы или родовую связь с той самой классической традицией, от преклонения перед которой ... всех нас призывают избавиться?

В.Б.Катаев

Лингвопоэтика remake'а (переделки, переложения старой истории) и retake'а (продолжения чужого произведения, иначе говоря, - «возможного сюжета, альтернативной истории» [Сухих, 2004. С. 16]), имеющая свою традицию в мировой литературе, активно используется и разрабатывается на современном этапе отечественного литературного процесса, о чем А.Немзер иронически пишет как о проявлении чрезмерной и небезопасной для писательской индивидуальности зависимости от классических образцов: «Вырастают. Обнаруживают себя в комфортабельном кошмаре вечного кануна. Перечитывают, переписывают, переживают старые романы. Чураются писательских портретов. Чего глядеть? Всюду благородная седина, мягко светятся глаза, в бороде прячется мудрая улыбка. Вестимо, Тургенев. <...> А почему борода черная? -Покрасил. А откуда лысина? - Побрился. А с носом-то что? - Пластическая операция» [Немзер, 1998. С. 333].

Д.В.Токарев, исследуя абсурд как текстовую категорию на материале произведений Д.Хармса и С.Беккета, приходит к выводам, актуальным для характеристики современных попыток создания remake'oe и retake'oe: «Деструктивность авангарда подчас находила свое выражение в откровенном насилии, направленном часто ... на чужой текст. <.. .> В сущности вся "сдвигология" ... есть не что иное, как система агрессивного овладения не только чужим текстом, но и соотнесенным с ним предметным миром, причем конечной целью этого овладения было, без сомнения, разрушение чужого текста и чужого мира» [Токарев, 2002. С. 251]. И.П.Смирнов видит причину такой агрессии в желании «поглотить, интроецировать объект и тем самым гарантировать себе в дальнейшем -надежнейшим из всех способов - неотчуждаемость от объекта» [Смирнов, 1994. С. 195]. Наша задача - выяснить, действительно ли и всегда ли создание remake'а предполагает разрушение исходного произведения и в чем проявляется «неотчуждаемость» remake'а от «поглощенного» им произведения1.

Роман М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени» послужил основой для создания remake'а Н.Садур - пьесы «Памяти Печорина»2, в которой сохранены перечень персонажей (исключая Азамата), временная отнесенность событий, основные локусы (Кавказ: горные перевалы и пропасти, Пятигорск), узловые сюжетные ситуации лермонтовского романа (кража Карагёза, треугольник «Грушницкий - княжна Мери -Печорин», любовная линия «Печорин - Вера», «водяная» интрига, дуэль, гибель Бэлы), доминантные характеристики персонажей (добродушие Максима Максимовича, нездоровье Веры и «болезненность» ее привязанности к Печорину, простоватость и «незрелость» Грушницкого, красота Мери, загадка усталой души и злого нрава Печорина). Все перечисленные соответствия обеспечивают установление четкой корреляции романа Лермонтова и пьесы Садур в читательском восприятии и тем самым «запускают» механизм сравнения, сопоставления, выявления и осознания сути и цели деформации первоисточника.

Прежде всего следует отметить значимость изменения не просто жанровой, но родовой принадлежности произведения: переплавка романа в пьесу позволяет Садур воплотить (в письменной фиксации) инсталляцию (< англ, installation - 'установка, монтаж' ) и перформанс (< англ, performance - 'театральное представление') — столь популярные сегодня формы творческих акций. Инсталляция требует символических и в то же время нестандартных сценических решений, рассчитанных на визуальное восприятие, - и читатель пьесы Садур «видит» на сцене не пятигорский домик с красной кровлею над

1 Б.Боголембска определила распространенную сегодня авторскую интенцию переписывания и дописывания классических произведений как «наглость задания» [Боголембска, 2004. С. 8].

2 Садур Н. Памяти Печорина // Садур П. Вечная мерзлота. М.: Зебра Е; Эксмо, 2002. Здесь и далее цитируется это издание.

Садур свойственно обращаться к созданию оригинальных произведений на основе классических: ее перу также принадлежат пьесы «Брат Чичиков» и «Панночка» (по мотивам гоголевского «Вия»).

ванной (90), как сказано в первоисточнике, а саму ванну (ремарка3: Здесь же где-нибудь дымится Ермоловская ванна, в ней плавает княгиня Лиговская (П.П., 226)4), позже в ней дружно заплещутся княгиня и Печорин, Вера назначит возлюбленному свидание в пару и тумане ванны, потом доктор Вернер вытащит оттуда нашего озябшего героя. Так водяное общество отчасти становится таковым в прямом смысле слова.

В стилистике перформанса решено обращение к сверхтексту Лермонтова5: фокусник откидывает левое крыло плаща, выскакивает Демон. Акробатический этюд Демона. Откидывает правое крыло плаща - выскакивает Тамара в золотом лифчике и шалъварах, ее этюд. Акробатические упражнения, как из классического старинного цирка. Звучит текст «Демона». Маленький театр заволакивает дымом (П.П., 241).

Может, этот дым сродни тому пару, который обволакивает завсегдатаев Ермоловских ванн! И этот перформанс - утрированное подобие другого, участниками которого являются все персонажи пьесы?

Еще одним объектом инсталляции становится сакля-клетка, парящая под потолком зала ресторации, переделанного в залу благородного собрания: Вверху, над балом, летает клетка. В клетке Казбич (П.П., 238) Клетка инсталлирует, символизирует, фиксирует, передает психофизическое состояние Казбича (ср.: «мечется, как тигр в клетке»). Инсталляцию дополняет перформанс:

Среди танцующих смятение — странные, опасные и черные люди мелькают среди них. <...> Черные люди-тени с шелковыми, льющимися движениями неуловимо исчезают (П.П., 238).

Так в перформансе как искусстве действия материализуется опасность, которую таят в себе непокорные горы. Средствами необычных сценических атрибутов и пластических «дивертисментов» перекодируется художественная информация, «зернышки» которой содержатся в претексте.

3 «Ремарки (сценические указания) — особый тип композиционно-стилистических единиц, включенных в текст драматического произведения и наряду с монологами и репликами персонажей способствующих созданию его целостности. Основная функция ремарок — выражение интенций автора. Одновременно это средство передачи авторского голоса служит способом непосредственного воздействия на режиссера, актеров и читателей драмы. Таким образом, ремарки всегда прагматически обусловлены и определяют адекватность интерпретации драматического произведения» [Николина, 2003. С. 206-207].

4 В статье приняты следующие сокращения названий произведений: П.П. — «Памяти Печорина», Г. — «Герой нашего времени».

5 Репрезентация лермонтовского текста в формах инсталляции и перформанса переключает его на другие «культурные частоты»: трансформирует в массовое зрелище, одновременно близкое (во исполнение постмодернистской интенции стирания грани между высоким и низким) авангарду и кичу как «произведениям массового искусства, отличающимся обычно яркой, броской формой и примитивным содержанием, рассчитанным на невзыскательный вкус, развлечение и конъюнктуру» [Толк. ел. С. 295]. Сверхзадача такого переключения - не профанация творчества Лермонтова, а экспликация того, что происходит при погружении классического текста в новую культурную среду.

Инсталлируется даже психофизическое состояние Веры (жар ее любви к Печорину и чахоточный жар):

В стене, обвитой виноградом, рушится проем. В проеме пламя. В пламени Вера (П.П., 229).

Лексика речевой сферы6 этой героини поддерживает инсталляцию, аккумулируя слова «температурной» тематики:

Вера. Послушай, меня теперь постоянно знобит. То жар, то хлад, то жар, то хлад терзают меня попеременно... (П.П., 229); Вер а. Я вижу тебя словно бы в мареве, в пламени (П.П., 230); В е р а. О, как быстро сгораем мы... (П.П., 238); Мери. Вера, миленькая, мне так больно, так жалко видеть твои сгорающие щечки и эту корку упорной температуры на губах твоих ... (П.П., 243).

Причем глагол сгорать функционирует в микроконтексте приведенных реплик в переносных значениях 'погибать' [MAC. Т. 4. С. 87], 'худеть, таять от болезни = температуры' (контекстуальный лексико-семантический вариант), но в макроконтексте пьесы сохраняет свое семантическое родство с тематической группой жара, в которую входят лексемы пламя, огонь (им плюется фокусник Алъфелъбаум), жар, жара, (невыносимо) жарко (предикативное наречие) и (на основании причинной смежности) чудовищный пурпур на щеках Веры, ее сгорающие щечки. Жар охватывает все водяное общество. Эта всеобщая «лихорадка» ассоциативно (согласно типологии словесных ассоциаций А.П.Клименко [Клименко, 1974. С. 50], по тематической ассоциации) выводит реципиента на адово пекло, ею детерминирована ситуативная семантизация фамилии главного героя: контекст пьесы провоцирует словообразовательную ассоциацию фамилии Печорин с глаголом печь в значении 'обдавать жаром, обжигать, палить' [MAC. T.3. С. 165] и тем самым - 'овладевать, мучить, печалить7, губить'. В результате создается эффект амбивалентности, энантиосемичности значения онима, поскольку продолжает работать давно осмысленная читателями романа «Герой нашего времени» соотнесенность фамилии Печорин с рекой Печорой, способствующая выводу психологической характеристики героя (север —> холод —> «остылость» как состояние души / сердца (П е ч о р и н. Сердце мое давно остыло (П.П., 231)). Изначально контрастная тема холода / жара как тема Печорина заявлена самим Лермонтовым: Погружаясь в холодный кипяток

6 Конституентами речевой сферы персонажа условимся числить, во-первых, ориентированные на этот персонаж ремарки, передающие предречевые, постречевые, внеречевые и накладывающиеся на его речь конкретные, интеллектуальные и эмоциональные «движения»; во-вторых, речевая партия персонажа.

7 Семантически родственные существительное печаль и глагол печь в указанном значении этимологически связаны с и.-е. \*peku, о чем см.: [Вертелова, 2004. С. 231-234].

нарзана8, я чувствовал ...(Г., 170)9. Оксюморон холодный кипяток = холодный жар эксплицирует основное противоречие натуры нашего героя: холодность, равнодушие, «остылость», усталость души и «горячечность», кипучесть разрушительной для окружающих и для самого героя деятельности как проявление бесплодных поисков себя, своего предназначения.

Тема холода - это и тема России. У Лермонтова читаем:

...метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. «И ты, изгнанница, - думал я, - плачешь о своих широких раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки» (Г., 41).

Метель ситуативно связывает Россию и Кавказ, она же их противопоставляет, будучи чужой в краю гор и ущелий. Перифразом вышеприведенного фрагмента являются в remake'е Садур чередующиеся реплики Печорина и Максима Максимовича, развивающие лермонтовский мотив метели:

Печорин. Метель! Ах, как дышится! Как лицо остужает!

М. М. Эх, милая... тесно ей здесь, родимой, эх, подвываешь как! Что ж ты! Здесь тебе не Саратовская губерния, здесь ты не разнежишься, как дома-то...

Печорин. Снег... Мети, миленький, мети во всю ивановскую! Да холоди ж ты, родной!

М. М. Ишъ, бьется в ущельях, бедная. Ишъ, как завивается, бесится (П.П., 211).

Тема метели - это и пушкинская тема. Поэтому Печорин, заглядывая в заметенную Чертову пропасть, цитирует Пушкина: «Блестя на солнце, снег лежит» (П.П., 217). Поэтому метель отзывается вихрем чувств, душевным смятением, кружением интриги и становится не просто фоном, а «катализатором» вальса над бездной (241), в вихре которого кружатся персонажи пьесы.

К мотиву метели Садур обращается и в финале:

М. М. Ишъ, милая, заметелила как, будто и не Кавказ тебе тут, а степь, безбрежная русская степь. Всю, чай, бездну засыпала, каждую ранку остудила. Мети, милая, мети, родимая, веселей! (П.П., 255)

Итак, метель - русское, родное, сильное, способное смести грань между «своим» и «чужим», уничтожить (засыпать) разделяющую их бездну. Слово бездна, его синоним

Выражение холодный кипяток нарзана, естественно, воспринимается прежде всего как образная характеристика нарзана — вода холодная, но пузырится, как кипяток. Но внимательный читатель, безусловно, имеет основания для психологизированной интерпретации холодного кипятка. 9 Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М.: Изд-во «Русский язык», 1979. Здесь и далее цитируется это издание.

пропасть относятся к ключевым словам пьесы и употребляются в контекстах с очевидным символическим значением (помимо исходного прямого).

«Бездна бездну призывает»10, «грехи любезны доводят до бездны». В этих паремиях идет речь о соблазнах, ведущих в ад11. Если вспомнить соблазн мести, приведший Грушницкого к предательству законов чести, и попытку Печорина пробудить в сопернике нравственное чувство (Грушницкий, - сказал я, - еще есть время. Откажись от своей клеветы, и я тебе прощу все; тебе не удалось меня подурачить, и мое самолюбие удовлетворено, - вспомни, мы были когда-то друзьями (Г., 180)), то легко убедиться, что слово бездна реализует в следующих ремарках пьесы Садур не только прямое, но и переносное - символическое значение:

Грушницкий идет к краю бездны (П.П., 248); Печорин изо всех сил оттягивает Грушницкого от опасности упасть в бездну (П.П., 249).

Финал пьесы венчает ремарка:

На краю тропы, босенъкий, свесив ножки, сидит М.М. Внизу, в бездне, «водяное общество». Все живы, все танцуют, смотрят в телескоп на Элъборус, принимают ванны...(П.П., 255)

Почему трогательно босенъкий (намек на чуткость и простоту обнаженной души?) Максим Максимович находится на относительном верху горной вертикали, а водяное общество - в низу ее, в бездне, становится понятно, если счесть эту вертикаль шкалой нравственности, крайний минус которой сокрыт в бездне, а крайний плюс - в горной выси. В такой трактовке бессловесный финал, выраженный ремаркой, представляет собой аксиологически прозрачный перформанс. Вообще инсталляция и перформанс как своеобразные «паралингвизмы» (Р.КПотапова) полифункциональны: они выполняют функции субституции (при которой невербальное замещает вербальное), дополнения и акцентирования12.

Свой символический аксиологический потенциал проявляет в пьесе Садур и слово пропасть. Макроконтекст произведения актуализирует этимологическую связь этого слова с утраченными ныне, но живыми для позапрошлого века словами, которые являются опорными для выражений «пропастной человек - 'пропащий, бедовый, злой'; пропастная дорога - 'дурная'; испропастить - 'истратить без пользы'; пропастное дело -'бедовое, гибельное'» [Сл. Даля. Т. 3. С. 501]. Ведь герои Лермонтова временами идут

10 Словарь так толкует выражение бездна бездну призывает: «О губительной власти дурных привычек, бессилии противостоять соблазнам» [ССРЛЯ. Т. 1. С. 413].

11 Как устаревшее толкуется в словаре слово бездна в значении 'ад, преисподняя' [Там же].

12 О функциях паралингвизмов см.: [Потапова, 1998].

пропастной дорогой, совершают пропастные поступки, как это свойственно пропастным людям, а Печорин, безусловно, испропастил силы своей натуры.

Ночь. Все спят. Печорин выскользнул из сакли. Слышно ржанье коня. Сакля — клетка из прутьев — качается над пропастью. В этой клетке мечется Казбич. Печорин — через пропасть на скале. Конь с ним. М.М. на прежней тропе, по другую сторону пропасти (П.П., 216).

Как следует из примера, между Печориным и Максимом Максимовичем - пропасть. И действительно, в известном смысле Печорин, укравший коня у Казбича, разверзает моральную пропасть между собой и Максимом Максимовичем.

Сакля отчаянно горюющего по утраченному коню Казбича качается над пропастью, то есть на краю его (Казбича) гибели («на краю пропасти» означает 'в непосредственной близости от смертельной опасности' [ФС. С. 211]):

М.М. ... конь пропал — помрет дикарь-то. <...> Сударь, лучше б вы его убили. <...> Он не понимает, почему нет коня, а он есть. <...> Да как же ему без коня-то этого, Карагёза этого самого быть?! Без Карагёза-то ему как, поймите же вы! (П.П., 209, 216, 217)

Выражению художественной идеи remake'а Садур способствуют также:

(а) актуализированное употребление слов с корнем «дик»;

(б) спорадическое введение в речь персонажей нецензурной бранной лексики;

(в) организация эпизода разговора Максима Максимовича, Печорина и Казбича.

(а) Из слов лермонтовского нарратора первой части романа, спутника Максима Максимовича, кругом народ дикий (Г., 15) признак дикости распространяется по ходу пьесы Садур на многих ее героев: дикарями Максим Максимович считает горцев (Дикари! 13 Никчемный народ! (П.П., 209)), ему вторит Печорин (Дикари же, дикари! Воры! (П.П., 210)), Грушницкий аттестует себя дикарем, а Россию - дикарской страной (Вы гордая москвитянка. И я, армейский дикарь14. Да, я дикарь, княжна, но я дикарской15 страны порождение (П.П., 226)), княгиня называет дикарями Печорина (Этот Печорин совсем дикарь16 (П.П., 229)) и офицеров (Конечно, они дикари17, офицеры... Под фуражкой мыслей нет совсем (П.П., 234)), а Казбич - Печорина (Слушай, совсем дикий , да? (П.П., 238)). Дикой кажется княгине музыка бального танца (Так унесите ж меня,

13 Здесь дикари = 'невежественные люди'.

14 Здесь дикарь = 'несветский человек'.

15 Дикарская страна = 'страна, порождающая дикарей'.

16 Здесь дикарь = 'нелюдим'.

17 Здесь дикари = 'невоспитанные, необразованные люди'.

18 Здесь дикий = 'безнравственный, бессовестный'.

закружите меня в этой дикой19 вертящейся музыке! (П.П., 235)), который, всё убыстряясь, превращается в какую-то дикую20 лезгинку (П.П., 238). Так слова одного гнезда, переливаясь своими значениями, объединяют, связывают и уравнивают разные миры и фраза Максима Максимовича Дикость ведь тут кругом! Одна дикость, сударь! (П.П., 211) ретроспективно может быть отнесена ко всем героям пьесы и ко всему происходящему в ней. И только дикая21 несказанная красота (П.П., 252) Кавказа противостоит человеческой дикости:

Печорин. Что это?

М. М. Туча над Гуд-горою.

Печорин. Нет, вон оно все...

М. М. Это у них так солнце садится.

Печорин. Стало быть, для этих небесных красок и существует Кавказ? (П.П., 209)

Приведенный материал демонстрирует то, что «словообразование является сильным средством когезии и экспрессивизации текста, актуализации отдельных его фрагментов» [Земская, 1992. С. 178].

(б) В качестве экспликантов речевого дикарства как проявления невежества, невоспитанности, грубости нравов в речевую партию не только драгунского капитана, но и аристократа (мужа Веры), введена нецензурная брань, анахронизирующая речь героев:

Драгунский капитан. Мать-перемать! Раз-deal (Плюется) (П.П., 240).

Князь. Блядь! Разорю! Дотла! Прогоню! Босиком по снегу! И мальчика твоего не в лицей, а босиком по снегу, и в ручонку ему кто-то положит хлеба. Тьфу, черт... и вместо хлеба положил в его протянутую руку... забыл что... ты блядь (250).

Приведенные слова князя представляют собой гипотетическую экспликацию того, что имплицировано Верой в ее письме Печорину:

Мой муж долго ходил по комнате; я не знаю, что он мне говорил, не помню, что я ему отвечала... верно, я ему сказала, что я тебя люблю... Помню только, что под конец нашего разговора он оскорбил меня ужасным словом и вышел (Г., 183-184).

Но эта экспликация носит полу комический характер: князь путается в мыслях, в цитате из «Нищего» Лермонтова (чем пародируется ситуативно неуместная актуализация интертекста, будто иллюстрирующая постмодернистский тезис о тотальной цитации), от гневных речей переходит к жалостливым (Жестокий, подлый мир, в просящую ручонку

19 Здесь дикая = 'темпераментная'.

20 Здесь дикая = 'необузданная, неистовая'.

21 Здесь дикая = 'первозданная, естественная'.

малютки - камень...(П.П., 250)), падает (не первый раз - он слишком стар (П.П., 230)), и его уносят.

(в) Пролог пьесы Садур содержит исключительно показательный и информативный разговор Максима Максимовича, Печорина и Казбича:

М. М. Казбич, говори, ты лошадей угонял за Доном? Признайся!

Казбич. Што? <...>

М. М. Но-но-но! Я таких проделок знать не желаю! А много угнал?

Казбич. Што? <...>

М. М. А, брат, да ты ранен. Вон плечо - под рваниной оцарапано. Казбич, говори, кто тебя ранил?

Казбич. Гяур.

М. М. На-косъ, приложи это.

Казбич. Што?

М. М. Да ты не прыгай! Я ж тебя не съем! Вот так вот (Закрывает ему рану.) <...>

Печорин. Эй, Казбич! Что твоя лошадь?

Казбич. Што?

Печорин. Я так и думал.

М. М. Казбич, хорош твой конь! Аи, хорош!

Казбич. Карагёз!

Печорин. Понимает!

М. М. Он всё понимает, сударь! Говори, Казбич, коня твоего Карагёзом зовут?

Казбич. Што?!

М. М. Вскипел уж! И спросить нельзя! Ты меня не серди, брат! Ты, дурья башка, отвечай давай! Што, весел конь, здоров?

Казбич. Што? Што?!

М. М. Джигит!

Печорин. Джигит. Спокойной ночи (214-215).

Приведенный разговор можно трактовать как коммуникативный акт переменной успешности, но неизменно высокой информативности. Што Казбича

полифункционально, в каждой новой контекстной позиции употребления оно выражает содержательно-подтекстную информацию: по контекстной функции это вопросительное слово - не вопрос, напротив, оно является своеобразным ответом-отказом, поскольку выражает то нежелание делиться определенными сведениями; то недовольство настойчивым интересом, который чужаки проявляют к самому дорогому для Казбича - к Карагёзу; то гневную реакцию на угрозу, решимость защитить своё (свободу и коня) от возможных посягательств.

Показательны и успешные коммуникативные моменты эпизода. Казбич дважды охотно откликается на реплики Максима Максимовича: он реагирует на вопрос о происхождении своей раны и на восхищение Карагёзом, то есть на то, что замыкается исключительно на него, входит в его «внутренний мир и личную зону внешнего мира» [Красных, 2003. С. 300]. Таким образом, и успех, и провал речевой коммуникации в анализируемом эпизоде зависят прежде всего от Казбича, о чем свидетельствует и мелиоратив джигит, присвоенный ему Максимом Максимовичем и Печориным.

В заключение отметим, что remake Садур, будучи значительно дистанцированным от первоисточника (прежде всего в родовидовом и языковом аспектах), сохраняет с ним очевидное идейное родство, что не препятствует, а способствует индивидуально-авторскому акцентированию особо острых и болезненных для российского общества тем Кавказа и духовного одичания.

**Список литературы**

Боголембска Б. Стилистика и риторика заглавий // Имя текста, имя в тексте: Сб. науч. тр. Тверь, 2004.

Вертелова И.Ю. Семантические истоки идей грусти, печали и кручины в русском языковом сознании // Слово в тексте, словаре и культуре: Сб. ст. Калининград, 2004.

Земская Е.А. Словообразование как деятельность. М., 1992.

Клименко А.П. Лексическая системность и ее психолингвистическое изучение. Минск, 1974.

Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М., 2003.

MAC - Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. М.: Гос. изд-во иностр. и нац.словарей, 1957.

НемзерА. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е. М., 1998.

Николина Н.А. (б) Филологический анализ текста. М., 2003.

Потапова Р.К. Коннотативная паралингвистика. М., 1998.

Сл. Даля -Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1978-

1980.

Сл. Тихонова - Тихонов А.Н. Словообразовательный словарь русского языка: В 2 т. М.:

Русский язык, 1985.

Смирнов И.П. Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

ССР ЛЯ - Словарь современного русского литературного языка: В 20 т. М.: Русский язык, 1991.

Сухих И.Н. Антоша Чехонте: взгляд из XXI века. // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. 2004. Т. 63. № 5.

Токарев Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М., 2002.

Толк. сл. - Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения / Под ред. Г.Н.Скляревской. СПб.: Фолио-Пресс, 1998.

ФС - Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. М.: Русский язык, 1986.