

ших немало человеческих судеб, остались для Ремизова в стороне. Идеализируя образ своей супруги, он возводит на пьедестал конкретного дорогого ему человека, а не пытается «отсечь все лично-человеческое» и создать «модель женщины».

Изображение супружеской любви как отношений дополнения мужчиной и женщиной друг друга становится в позднем творчестве Ремизова ответом на гендерные искания модернистов начала XX века. Акцентируя внимание на мысли о несчастье женщины в мужском мире, писатель обрисовывает модель поведения мужчины, наибольшим образом компенсирующую обездоленность женщины. Традиционное понимание Ремизовым категорий «мужского» и «женского» идет вразрез с нарастающей к середине XX века тенденцией стирания половых различий [1, с. 33, 36], и таким образом в тексте, задуманном как размышление о глубоко личных, автобиографических событиях, имплицитно начинает звучать мысль об опасности общекультурной деформации представлений о социальных и эстетических гендерных ролях.

Литература

1. Бодрийяр, Ж. Соблазн / Ж. Бодрийяр. – М., 2000.
2. Бунин, И. А. Легкое дыхание / И. А. Бунин // Бунин И. А. Собр. соч.: в 4 т. – М., 1988. – Т. 2. – С. 544–549.
3. Д'Амелия, А. Поздние повести Ремизова: в поисках жанра // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / А. Д'Амелия. – СПб., 1994. – С. 104–112.
4. Ильин, И. А. Творчество А. М. Ремизова / И. А. Ильин // Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. – М., 1991. – С. 81–134.
5. Колобаева, Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX вв. / Л. А. Колобаева. – М., 1990.
6. Раевская-Хьюз, О. П. Образ С. П. Ремизовой-Довгелло в творчестве А. М. Ремизова (К постановке проблемы) / О. П. Раевская-Хьюз // Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева. – СПб., 1994. – С. 9–18.
7. Ремизов, А. М. В розовом блеске: Автобиографическое повествование. Роман / А. И. Ремизов. – М., 1990.
8. Чалмаев, В. А. «Вся моя жизнь прошла с глазами на Россию (судьба и «автобиографическое пространство» А. М. Ремизова) / В. А. Чалмаев // Ремизов А. М. В розовом блеске: Автобиографическое повествование. – М., 1990. – С. 3–30.

УДК 882

О. А. Дмитриенко

Северо-Западный институт печати

Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна

НАБОКОВ – ХЛЕБНИКОВ: К ВОПРОСУ О МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ И СИНТЕТИЧНОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ» (1938) И «СВЕРХПОВЕСТИ» «ЗАНГЕЗИ» (1920–1922))

В статье выявляется единый мифопоэтический источник образа нового апостола Зангези Хлебникова и набокковского пророка Цинцинната. Исследуется проблема «изрекаемости» познания глубинного мистического опыта, в традиции, восходящей к идеям немецких романтиков. Выдвигается гипотеза о том, что в основе «заумного языка» Зангези и письменной речи Цинцинната лежит глоссолалия. Исследуются источники синтетической жанровой формы «сверхповести» и внутрижанровой синтетической поэтики романа Набокова.

Универсальный жанр, евангельский сюжет, поэтический язык пророчеств, глоссолалия.

The article finds out the common mythopoetic origin of the images of Zangezi and Cincinnatus. The author analyzes the expression of deep mystical experience which goes back to the ideas of German romanticism. Zangezi's "smart language" and Cincinnatus's writing are assumingly based on the same glossolalia. The article studies constituents of genre of Khlebnikov's "sverkhpovest" and Nabokov's poetics within the genre frames of novel.

Universal genre, evangelic plot, poetics of prophecy, glossolalia.

Введение.

В одной из песен пророка Зангези одноименной «сверхповести» Хлебникова появляется символический образ бабочки-души – узницы материального, плотского мира.

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам подписью узника,
На строгих стеклах рока. [15, с. 477]

К образу бабочки-души, томящейся в неволе и обретающей свободу через смерть, не раз обращался и Набоков: в одном из ранних стихотворений «О, как ты рвешься в путь крылатый // безумная душа моя» (1923), в рассказе «Рождество» (1924). В романе «Приглашение на казнь» пребывание героя в тюрьме сопоставляется с образом плененной ночной бабочки, уготованной на обед пауку. А казнь и «последний уход» Цинцинната – с ее освобождением: когда бабочка вырвалась, мощно трепеща, и улетела в выбитое окно.

Не только образно-поэтические параллели, но и некоторое сходство миссии героев Хлебникова и Набокова, а также языка их пророчеств, вызывая определенные ассоциации, отсылают к евангельскому сюжету.

Основная часть.

Исследователи мифопоэтики Хлебникова [1], [4], [11] отмечали, что он интерпретировал Зангези как нового апостола. Л. Силард соотносит сверхповесть с Евангелием: «Восклицанием Зангези: «Благовест в ум», – открывающим его проповедь (немного спустя – «моговест мощи») обыгрывается русский перевод слова «Евангелие» – «Благая весть» [11, с. 313].

Появлению Зангези предшествует разговор о нем прохожих: одни называют его «лесным дураком», другие – «спасательным кругом, брошенным с неба», одни требуют: «Мы – верующие, мы ждем. <...> Спой нам самовитые песни!», другие кричат: ««Довольно! Соленым огурцом в Зангези!», «Тарабарщина, / На каком языке, господин Зангези?» [15, с. 474]. Двойственность отношения «толпы», «верующих» к герою обращает к традиции: «Нет пророка в отечестве своем» [Матф.: 13: 57].

В набоковском Цинциннате, на первый взгляд, сложно увидеть пророка. Он – изгой, узник, обвиненный в страшном преступлении и приговоренный к отсечению головы. Но в определении состава преступления – «гносеологическая гнусность» – очевидна аллюзия вечного сюжета. Герой не осознает, но ощущает себя пророком. Вот ряд доказательств, следующих из его откровений:

1. Цинциннат посвященный, обладатель сакрального знания: «Повторяю (ритмом повторных заклинаний, набирая новый разгон), повторяю: кое-что знаю, кое-что знаю...» [7, с. 102]. «Нет, тайна еще не раскрыта, – даже это – только огниво, – и я не заикнулся еще о зарождении огня, о нем самом» [7, с. 74].

2. Цинциннат – избранник, с измененной человеческой природой: «Я не простой... я тот, который жив среди вас... Не только мои глаза другие, и слух, и вкус, – не только обоняние, как у оленя, а осязание как у нетопыря, – но главное: дар сочетать все это в одной точке» [7, с. 74]. Мистический сюжет получения нового зрения и нового слуха, как в стихотворении А. С. Пушкина «Пророк», в романе «Приглашение на казнь» не развит, но существует в виде аллюзии, синестезически расширенной (с акцентом на обоняние и осязание).

3. Цинциннат – миссионер. Как пророк и медиум он несвободен: «Я как кружка к фонтану, цепью прикован к этому столу, – и не встану, пока не выскажусь» [7, с. 102].

4. Цель записей Цинцинната – катарсическое очищение гипотетического читателя, в первоначальном, религиозно-обрядовом, связанном с мистериями значении: «Знай я, сколько осталось времени, я бы кое-что... Небольшой труд... запись проверенных мыслей... Кто-нибудь когда-нибудь прочтет и станет весь как первое утро в незнакомой стране. То есть я хочу сказать, что я бы его заставил вдруг залиться слезами счастья, растаяли бы глаза, – и когда он

пройдет через это, мир будет чище, омыт, освежен» [7, с. 74].

5) Цинциннат должен создать поэтический язык пророчества. И Набоков изображает процесс рождения языка из «преодоленной немoty» [7, с. 681].

Ю. М. Лотман, анализируя «поэтический язык высокого косноязычия» Андрея Белого, отводившего себе роль пророка нового искусства, пишет о том, что в мифологиях различных народов существует представление о косноязычии пророков. Косноязычен был библейский Моисей. О нем в Библии читаем: «И сказал Моисей Господу: О, Господи! Человек я неречистый, и таков был и вчера и третьего дня, и когда Ты начал говорить с рабом Твоим: я тяжело говорю и косноязычен. Господь сказал Моисею: кто дал уста человеку? Кто делает немым, или глухим, или зрячим, или слепым? Не Я ли Господь Бог? Итак пойди, и Я буду при устах твоих...» [Исход, 4: 10–12].

Язык Цинцинната оказывается неспособен выразить онтологическую глубину. В связи с этим в интертекстуальное поле диалога романа входят идеи немецких романтиков о недостаточности языка и «несказуемости» через речь, а также размышления теоретиков русского символизма о теургической задаче художника. Высшим критерием для поэта, по Вяч. Иванову, как пишет исследователь его творчества С. Д. Титаренко, – является глубина познания мистического внутреннего опыта, и главный вопрос, стоящий перед ним, – «вопрос об *изрекаемости* этого познания» [13, с. 376]. В статье «Орфей» (1912) Вяч. Иванов находит решение вопроса в «духовном зрении» и «внутренней музыке». Позже, в конспекте к лекции А. Белого из цикла «Теория художественного слова», прочитанного последним 1919 году [13], Вяч. Иванов формулирует «триаду» процессов творчества: а) Начальная стадия: звуковое волнение, связанное с глоссолалией; б) Промежуточная романтическая стадия: появление образов <...> Образы неопределенные, плавающие, – «вследствие неполной просвеченности материала логическим творчеством»; в) «Все бессмысленное заменяется сознательным» [16, с. 144].

Заменить «все бессмысленное» «сознательным» можно лишь найдя слово, ведущее сквозь человеческую речь «в засловесные глубины» (Ю. М. Лотман).

Герой Набокова жаждет найти такое слово, или оживить «обыкновенное»: «Нет все это – не то <...> Не умея писать, но преступным чутьем догадываясь о том, как складываются слова, как должно поступить, чтобы слово *обыкновенное оживало* (*курсив мой – О. Д.*), чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением, – так что вся строка – живой перелив; догадываясь о таком соседстве слов, я, однако, добиться его не могу, а это-то мне необходимо» [7, с. 100–101].

Проблема «изрекаемости» познания глубинного мистического опыта и катарсической действительности речи была чрезвычайно актуальна и для Хлебникова. Его Зангези – создатель «звездного» языка, где «алгебра слов смешана с аршинами и часами», призванного объединить всех. Он автор «Азбуки ума», кото-

рую верующие называют «заумной речью», а толпа – «тарабарщиной». Это поэтический язык пророчеств. Идею «звездного», «заумного» языка Хлебников неоднократно разъяснял в своих статьях и декларациях. «Звездный» язык или «азбука ума» – это «грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют» [3, с. 72]. «Азбука ума» – это синтез стиха и прозы, божественного и человеческого, природно-космического и социально-исторического слова.

О необходимости такого глобального синтеза впервые заявили немецкие романтики. Новалис писал о том, что поэт и жрец вначале были одно, и лишь последующие времена разделили их. «Однако истинный поэт всегда остается жрецом, так же как истинный жрец – поэтом. И не должно ли грядущее снова привести к старому состоянию вещей?» [8, с. 121–122]. Разделяя идеи философии тождества, Новалис писал о том, что человек и космос едины, человек вписан в контекст вселенной, что «истинный поэт всеведущ: он действительно, вселенная в малом преломлении» [8, с. 124]. Нужно лишь преодолеть «недостаточность» слова, ибо оно опосредует и не тождественно выражаемой вещи.

Вакенродер также размышлял о «несказуемости» через речь предметов лирических, религиозно-мистических, воодушевляющих [5, с. 87]. Он предлагал уничтожить точное слово, конкретную характеристику, которая этим словом дается, потому что «схематизм языка» заставляет индивидуальное передавать общими обозначениями, неспособными выразить множество идей. Возникает теория о языке как о единой метафоре, о фразе, о едином разрастающемся слове. Романтики стремились выйти за пределы слова в музыку, раскрывая заложенные в поэтической речи возможности. Прежде всего, это ее способность к суггестивности, и, как следствие, способность поэтической речи оказывать на человека глубокое непосредственное влияние, свойственное музыке.

Несмотря на пифогорейские, математические основы «звездного языка» Зангези, этот язык удивительно действенно суггестивен. Например, песнь прощания, посвященная старым богам, покидающим землю, насыщена элегическими интонациями и, одновременно, интонациями благоговейного религиозного восхождения, свойственного псалмам. Это вызывает соответствующие жанровым ожиданиям эмоции, создавая ощущение Конца Эпохи.

В песне прощания с богами усматривается и структура псалмов, которым характерен принцип ветхозаветной поэтики *parallelismus membrorum*, где каждая мысль выражается двумя или большим числом суждений, поясняющих, дополняющих, развивающих друг друга. Таким образом, создается определенный ритм, не звуковой, а смысловой. Этот ритм библейской поэзии, в основе которого фразовый параллелизм и синонимия, возможно, воссоздает Хлебников.

Они голубой тихославль,
Они голубой окопад.
Они в никогда улетають,
Их крылья шумят невпопад.

Летуры летят в собеса
Толпою ночей исчезав. <...>
Летавель могучей виданной,
Этотой безвестной и странной,
Крылом белоснежные махари,
Полета усталого знахари,
Сияны веянами дахари. <...>
Окутаны вещею грустью
Летят к доразумному устью,
Нетурные крылья, грезурные рты!
Незурные крылья, нетурные рты! [15, с. 486]

Сначала улетают боги. «А я, божество, один», – произносит Зангези [15, с. 487]. Потом уходит пророк. В конце сверхповести остаются только Горе и Смех. У Набокова это изначально заданная ситуация. Цинциннат пребывает в мире, где «время, задремав, остановилось», никто не помнит богов и не ждет пророка. Однако отпечатанные в архетипической памяти механизмы фарисейского инквизиторского суда и расправы над инакомыслящим работают в автоматическом режиме.

В сверхповести Хлебникова и романе Набокова прослеживается некоторое сходство архитектурных принципов. Л. Силард, исследуя структуру «сверхповести», обращает внимание на круг библейско-евангельских ассоциаций, на основные фундаментальные положения, связанные с семантизацией числа «22» – (количество плоскостей «сверхповести» – О. Д.) и ролью буквы в философии кабалистики. Она приходит к заключению о том, что структура «Зангези» воспроизводит структуру инициации, скрытую и также и в Больших Арканах Таро. «Совокупность «плоскостей» – <...> представляет собой набор основных архетипических схем-ситуаций человеческой жизни, выражающий соотносимость микрокосма и макрокосма. <...> Движение от плоскости <...> сопоставимо с движением посвящаемого в храм Озириса» [11, с. 322], когда посвящаемый проходил в длинной галерее мимо 22 картин – фресок, представляющих собой формулы закона человеческой деятельности по отношению к духовным и материальным силам, сочетание которых производит все явления жизни, получая наставления жреца [14, с. 231].

Таким образом, тема нового апостола (учителя) и верующих (учеников) реализуется не только тематически, в пророчестве и откликах верующих, но и в структуре сверхповести. Л. Силард замечает: «Архитектоника «Зангези» указывает на выход из границ литературного текста: путь Зангези по «плоскостям» колоды ведет не только <...> персонажей «сверхповести», – он ведет и читателя, и зрителя. Недаром «сверхповесть» «Зангези» явилась путем посвящения для многих поэтов следующего поколения» [11, с. 322].

Набоков также искал и находил поэтические способы «выхода из границ» литературного текста. И его роман об узнике и пророке с мистериальным финалом также указывает путь читателю и зрителю. В «Приглашении на казнь» 20 глав, число, не наделенное особыми значениями в сакральных текстах. Тем не менее, в структуре романа реализуется принцип

инициации. Цинциннат пребывает в процессе последовательной экзистенциальной самоидентификации: осознает, что он сын своего отца, «снимает последнюю пленку со своего страха» и от подчиненного ритму дыхания, музыкально-ритмической, но грамматически деструктивной и семантически невнятной глоссолалии пытается в Слове найти путь к осмысленному пророчеству.

Глоссолалия (от – греч. γλῶσσα «язык» и λαλέω «говорю»). В посланиях Св. Апостола Павла к Коринфянам глоссолалия – это один из апостольских даров, «дар языков». Молитва «языками» выражалась в экстатическом славословии, которое не имело характера внятной речи. Слова в нем уступали таинственным ритмам, сотканным, точно музыка, из одних звуков. Это был спонтанный поток изливающегося чувства, подобный тому, что проявился в первую Пятидесятницу. В комментариях свящ. Александра Меня находим, что эта «музыкальная» форма молитвы принималась Св. Апостолом Павлом, но предпочтение отдавалось «пророчествам» как осмысленной речи, понимаемой людьми и обращенной к ним. Таким образом, пророчества и глоссолалии разведены в христианской традиции [10, с. 356].

Элементы глоссолалии можно найти и в некоторых «заумных» песнях Зангези. Например, «Благовест в ум! Большой набат в разум, в колокол ума!»

Доум.
Даум.
Миум.
Раум.
Хоум.
Хаум.
Бейте в благовест ума.
Вот колокол и веревка.
Суум.
Изум.
Неум.
Наум.
Двум.
Треум.
Деум.
- Бом. [15, с. 482]

Исследователи Хлебникова [12, с. 134–138] обнаружили, что истоки и примеры «заумного языка» футуристы видели в языке сектантов. В сборнике «Трое» (1913) в статье «Новые пути слова» А. Крученых писал: Обуреваемые религиозным вдохновением... они (*русские сектанты – курсив мой О. Д.*) заговорили на языке «духа святого» (по собственному их великолепному выражению), пили «живую воду». Далее А. Крученых приводит примеры этого фрагмента из речи хлыста Шишкова: «памос, рамос, багос», «черезок дроволмира зрувул» [12, с. 135]. Язык «духа святого» отсылает к событиям иудейской Пятидесятницы, когда через десять дней после Вознесения «последовало обетованное сошествие Святого Духа, Который, при сильном ветре, в виде огненных языков снизошел на апостолов и собравшихся учеников и сделал их способными к чудесной ре-

чи на разных языках» [10, с. 356]. Это и есть язык глоссолалии.

Иногда Зангези и ведет себя как брахман, экстатически изливающий чувства:

Глупостварь, я пою и безумствую!
Я скачу и пляшу на утесе.
Когда пою, мне звезды хлопают в ладоши.
Стою. Стою! Стойте!
Вперед, шары земные! [15, с. 488]

Выводы.

В выборе жанра для разработки сюжета о новом апостоле и пророке Хлебников и Набоков, вероятно, ориентируются на древние мистерии не прямо, а скорее, опосредованно, через положения немецких романтиков о синтетическом искусстве и универсальном жанре, способном охватить жизнь в ее земном и космическом измерении. Эту идею-мечту немецких романтиков в качестве жанрового источника «сверхповести» предлагает рассматривать исследователь Хлебникова М. Я. Поляков. Постулаты синтеза проходят через всю эстетику романтизма. У Шеллинга синтетическое искусство есть особая художественная порода, отдельная целостная сущность, стоящая за историческим многообразием художественных форм и жанров. «Будущее искусство отдается неопределенной универсальности, это непременно некая поэма, эпически переполненная <...> ни роман ни комедия, ни драма, неразложимое смешение, совершеннейшее взаимопроникновение всего, «поэма всех поэм», «поэзия поэзии» [4, с. 86]. Новалис писал: «Не являются ли эпос, лирика и драма только тремя различными элементами, которые присутствуют в каждом произведении, и не там ли мы имеем, собственно эпос, где всего лишь преобладает эпос, и так далее?» [4, с. 130]. Основой для универсального жанра у немецких романтиков должен был стать роман. Хлебников за основу жанровой синтетической формы «сверхповести» берет драму, развивая, осуществляя на практике принцип жанровой амбивалентности.

Набоков, принимая во внимание идею жанрового синтетизма, наследует у немецких романтиков также и идею «общего искусствознания», разрабатываемую Шеллигом и Шлегелем. Они разомкнули «границы между живописью и поэзией из Лессингова «Лаокона», открыли переходы, «родство там, где раньше предполагались закрытые формы, чуждые всякой общности» [5, с. 34]. Внутри романного жанра Набоков создает уникальную синтетическую поэтику. Вплетая историю и современность в миф, порождает не только интертекстуальное, но и интермедialное поле взаимонапряжения: когда устраняются границы и жанров, и видов искусств. Он, как и Хлебников, превращает «читателя в зрителя» и соучастника мистерии.

Литература

1. Гарбуз, А. Б. Велимир Хлебников: Мифопоэтическая основа творчества: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. Б. Гарбуз. – Свердловск, 1989.

2. Глухова, Е. В. Конспект Вячеслава Иванова к лекции Андрея Белого из цикла «Теория художественного слова» / Е. В. Глухова // Русская литература. – 2006. – № 3. – С. 135–147.
3. Григорьев, В. П. Будетлянин / В. П. Григорьев. – М., 2000.
4. Дуганов, Р. В. Велимир Хлебников и русская литература. Статьи разных лет / Р. В. Дуганов. – М., 2008.
5. Литературная теория немецкого романтизма. Документы со вступительной статьей и комментариями Н. Я. Берковского. – Л., 1935.
6. Лотман, Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996. – С. 681–687.
7. Набоков, В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. / В. Набоков. – СПб., 2000. – Т. 4.
8. Новалис. Фрагменты / Новалис // Литературная теория немецкого романтизма. Документы со вступительной статьей и комментариями Н. Я. Берковского. – Л., 1935. – С. 121–149.
9. Поляков, М. Я. Мировоззрение и поэтика Велимира Хлебникова / М. Я. Поляков // Хлебников В. Творения. – М. 1986. – С. 5–35.
10. Протоиерей Александр Мень. Библиологический словарь: в 3 т. Т 2. / Протоиерей Александр Мень / Павла св. апостола послания // Послание к коринфянам. – М., 2002.
11. Силард, Л. «Зангези» Хлебникова и Большие Арканы Таро / Л. Силард // Силард Л. Герметизм и герменевтика. – СПб., 2002. – С. 312–324.
12. Степанов, Н. Л. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество / Н. Л. Степанов. – М., 1975.
13. Титаренко, С. «Фауст нашего века». Мифопоэтика Вячеслава Иванова / С. Титаренко. – СПб., 2012.
14. Успенский, П. Д. Новая модель вселенной / П. Д. Успенский. – СПб., 1993.
15. Хлебников В. Зангези / В. Хлебников // Хлебников В. Творения. – М., 1986. – С. 473–507.
16. Эткинд, Е. Г. Вячеслав Иванов и вопросы поэтики: 1920-е годы / Е. Г. Эткинд // Эткинд Е. Г. Там, внутри (О русской поэзии XX века): Очерки. – СПб., 1996.

УДК 81.233

М. Б. Елисеева

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

ФОРМООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ СУБСТАНТИВНЫЕ ИННОВАЦИИ ОТ 2 ДО 3 ЛЕТ: ЛОНГИТЮДНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

*Работа поддержана Российским научным фондом, грант 14-18-03668,
«Механизмы усвоения русского языка и становление коммуникативной компетенции
на ранних этапах развития ребенка»*

В статье рассматриваются формообразовательные субстантивные инновации русскоязычного ребенка, зафиксированные в дневнике речевого развития от 2 до 3 лет. Анализируются различные типы окказионализмов во всех падежных формах.

Освоение языка, грамматика, имя существительное, падеж, инновации, сверхгенерализация.

The article deals with noun innovations of the Russian-speaking child aged between 2 and 3 years old. Attention is focused on the different types of innovations in different cases.

Language acquisition, grammar, noun, case, innovations, overgeneralization.

Введение.

Еще в XIX веке Д. Сёлли указывал, что первые случаи употребления склоняемых и спрягаемых слов «вероятно, являются примерами чистого подражания» и, «если и свидетельствуют о развитии умственных способностей... то в них мы все-таки еще не видим настоящих грамматических построений. Последние являются лишь тогда, когда ребенок пускает в ход свои познания относительно различных грамматических форм и применяет их к новым словам» [4, с. 203]. Тот же автор, однако, писал, что «позднейшее и более «правильное» пользование языком – правильное именно потому, что ребенок накопил большое количество слов в определенных формах и, следовательно, может гораздо больше подражать, ничего сам не изобретая, – менее удивительно, чем первоначальное подражание, сопровождающееся изобретениями; ибо последнее не только отличается самобытностью, но в нем виден и зачаток настоящей

го грамматического чутья, посредством которого распознаются общие черты и нормы языка» [4, с. 203]. А. Н. Гвоздев считал «показателем самостоятельности ребенка в использовании морфологических элементов... употребляемые им образования по аналогии, а также наличие соотносительных форм и их правильное по значению употребление» [3, с. 374]. С.Н. Цейтлин в последней монографии дает общую характеристику словоизменительных инноваций при употреблении имен существительных и анализ каждого типа [7, с. 195–231].

Материалом настоящего исследования служат систематические дневниковые записи речи одного ребенка – моей дочери Лизы 1996 года рождения. Анализировался фрагмент дневника от 2 до 3 лет. Ранее мною были проанализированы все типы формообразовательных инноваций, которые были зафиксированы в речи Лизы от 1,9 до 2 лет (всего – 54, субстантивных – 30, глагольных – 24 [1, с. 66]). Бо-