УДК 81

Ю.А. Герус
Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент Н.М. Савченкова

ОБРАЗ ВЛЮБЛЕННОГО В ТВОРЧЕСТВЕ В.В. НАБОКОВА: СВОЙСТВА, СТРАТЕГИИ, РОЛЬ

В данной статье раскрывается специфика присутствия в творчестве В.В. Набокова образа Влюбленного, процесс конструирования этого образа, проблематики его отношений с автором, а так же дается философско-филологический анализ основных концептов, связанных с этим образом, таких как: художественная деталь, метафора, творчество, реальность и др. Целью данной статьи выступает исследование Влюбленного как одного из главных образом, несущих авторскую задумку, актуальное для набоковедения и философского литературоведения.

Набоковедение, образ Влюбленного, деталь, метафора, авторская позиция, трансцендентное, реальность.

The article considers the image of so-called "Hero in love" in the works of V.V. Nabokov, the process of its construction, and the range of problems concerning the hero's relations with the author. The paper presents the philosophical and philological analysis of the main concepts associated with this image such as artistic detail, metaphor, works and reality. The article studies "Hero in love" as the image bearing the author's idea actual for Nabokov's works and philosophic literature.

Nabokov, "Hero in love", detail, metaphor, author's position, transcendental, reality.

Набоков – писатель, чье творчество широко исследуется филологами, но интересно для работы и с точки зрения теории литературы и философской эссеистики. В данной статье я ставлю цель рассмотреть фигуру Влюбленного как одного из центральных персонажей в текстах Набокова, на которого автором возложена особая функция. Через интепретацию образа Влюбленного в текст вводятся основные философские интенции, такие как отношение к творчеству, реальности, смыслу жизни.

Вряд ли Влюбленного можно назвать главным героем у Набокова. В его произведениях есть тема и план, на которых построена интрига, но эти тема и план никогда не бывают единственными – миры множатся на глазах. Так и его герой – это не просто Влюбленный, чью историю мы будем рассказывать так или иначе, он вплетен в богатую картину набоковского повествования. Но тем не менее, можно попробовать собрать портрет Влюбленного, каким он является на страницах Набокова через разные концепты. Но для начала нужно понять, что его герой никогда не бывает просто героем, которого создал автор.

Специфика авторской позиции в тексте

Проблема авторского присутствия в тексте для Набокова – уникальна. Его методики и стратегии нередко вступают в борьбу с существующими в литературоведении моделями описания и анализа. Нетрадиционность авторской позиции в набоковском тексте заметит, пожалуй, любой чуткий читатель, присутствие автора в его романах и рассказах кажется чем-то естественным и гармоничным. Набоков смешивает автобиографичность и вымысел, псевдобиографичность и собственные воспоминания, присутствие и подглядывание. Ему никогда не был интересен классический реализм, в том числе и потому, что автор занимает в нем позицию повествователя, который рассказывает сказки; сам Набоков всегда «виден» в своем тексте, он присутствует, пусть и с маской на лице, как режиссер, который любит играть маленькую эпизодическую роль в своей гениальной ленте.

Влюбленный живет на страницах произведений Набокова, это не тот герой, которого можно анализировать в статике, все основные его концепты напрямую связаны с трансформацией, силой, движением. Писатель любил подчеркивать, что он только вызывает своих героев из небытия к жизни, они приходят уже состоявшимися с только оживают с его помощью. Галерея его персонажей очень широка, многие из них живы своей уродливостью и низостью, другие живы как отражения или отражения отражений самого автора . Однозначно не стоит рассматривать произведения Набокова как его попытку высказаться по поводу социальной проблематики, истории и т.д. Ни одна конкретная история, например, пресловутого Гумберта Гумберта, не есть попытка Набокова предостеречь или осудить.

Все его герои делятся по очень важному признаку на две категории в отношении с автором. Условно их можно назвать герои обыкновенные и герои любимые, на которых Набоков налагал некую ответственность перед читателем и самим собой. К героям-избранникам по мнению большинства исследователей и по его собственным упоминаниям в интервью он относил Мартына («Подвиг»), Цинцинната Ц. («Приглашение на казнь»), Василия Ивановича (рассказ «Облако, озером башня»), и более всех – Годунова-Чердынцева из «Дара». Таким героям автор доверяет представлять себя – так или иначе, передавать некоторые собственные мысли и представления, нести его ношу. Все эти персонажи связаны с идеями свободы, творчества, красоты – любовь присутствует для них как высшая ценность или награда. За спиной Влюбленного мы улавливаем тень автора, в нем сквозит его улыбка, ему даются его воспоминания. Итак, связь Влюбленного с автором сильнее, чем у других персонажей, и хотя Набоков никогда не ста-

вил цели исследовать саму природу любви, для работы с этим образом нужно постоянно помнить о существовании особой связи персонажа и его автора.

Влюбленный, деталь и зеркало

Набоков – признанный мастер литературной детали. Деталь в его книгах живет почти самостоятельной жизнью, она не спрятана, как у других писателей, а выставлена напоказ – выпукло, ярко и живо. Тексты Набокова шумят, кричат, переливаются красками и запахами. От этого нагромождения его язык становится очень трудным, красивым до вычурности.

Такое тонкое восприятие действительности в ее мельчайших подробностях позволяло Набокову создавать картины с натуры, не придумывая их и лишь в точности воспроизводя по памяти. Поэтому его деталь – не совсем художественная деталь, он живая и настоящая, к тому же, чаще всего не случайно появившаяся в тексте. Такое же восприятие и дар видения детали автор передает своим персонажам, Влюбленный в этом случае не исключение. Не будем забывать, что набоковский Влюбленный – не просто воздыхатель по кому-то, он такой же мастер многоплановости, как и его создатель. Влюбленный окружен множеством деталей на протяжении своего существования, и каждая «говорит» о нем или вместе с ним. Как правило, детали создают отдельную линию в произведении, которая отражает основную тему, предугадывает ее, трактует или поясняет. Такая деталь традиционно в набоковедении называется «арлекином» [7]. Наиболее явные и излюбленные из них – бабочки, которое «отражают» героев повествования и аллюзии с шахматами или шахматной доской. Но это тема отдельного исследования, по которому существует и так достаточно материала.

Влюбленному обыкновенно дается этот дар детали. Например, в «Даре» мы с самого начала видим детали бытовых потерь и лишений (потеря жилья, ключей, отсутствие нужных папирос у табачника) запускает машину судьбы, которая приведет главного героя к вдохновению, замыслу романа и встрече с любовью. Все знаковые моменты в жизни Федора Годунова-Чердынцева сопровождаются острым восприятием действительности, мелкая деталь дает толчок какому-то магическому механизму его воображения или мировосприятия.

Деталь для Влюбленного присутствует постоянно и как связь с предметом любви. Отношение детали (вещь) и героя (человек) приближается к тропу – это особенность набоковской детали. В основном деталь и Влюбленный связаны отношением метафоры или метонимии. Метафора – более простой вариант, когда вещь и герой обнаруживают некоторое сходство, иносказательное, часто символическое или аллегорическое. Метонимия также в почете у Набокова, деталь, обозначающая или представляющая так или иначе Влюбленного, она как бы несут полную нагрузку его смыслов. Так Вана Вина, глубоко влюбленного в свою сестру Аду, все, что связано с ней, начинает волновать уже отдельно от нее. Между Влюбленным устанавливается связь с любимым через деталь, которая замещает предмет любви: так, все в маленькой комнате Ганина в далекой Германии наполняется смыслом и любовью после того, как он узнает, что его Машенька вот-вот приедет сюда («Машенька»). В этом набоковский Влюбленный полностью соответствует Влюбленному Р. Барта, который создал один из наиболее значимых трудов в XX веке, посвященных языку любви с точки зрения структурализма: «Для Влюбленного материальные предметы существуют лишь постольку, поскольку они метонимически замещают собой любимого человека, наполняются его флюидом – «маной»...» [1, с. 69]. Наиболее иллюстративен в этом отношении, конечно, Гумберт Гумберт, который буквально молится на предметы, принадлежащие Лолите, случайно ею оставленные или брошенные.

Очень существенной деталью, с которой играет Набоков становится зеркало – оно становится деталью не эстетической, а гносеологической, он отражает отношения герой-герой, герой-вещь и вещь-вещь. «Принцип зеркала», выраженный в зеркальном образе, композиции, мотиве, – способ организации художественного пространства, который имеет основанием противопоставление и отражение разных миров или восприятие их в самосознании героя. Такая многоуровневость всегда привлекала Набокова, так что зеркальность «организует все возможные отношения между человеком и миром в его текстах. <...> В этой организации проявляются противоположные свойства зеркала: разделение, которое организует расколотый мир героя как противопоставление духовного и телесного, внешнего и внутреннего, и соединение, определяющее характер восприятия героем мира как единства, связи тысячи предметов и явлений...» [3]. Все эти связи создаются в сознании героя, соединяющем все предметы в один непрерывный поток. Это свойство своему герою передает сам Набоков, который отмечал: «Настоящий писатель должен внимательно изучать творчество соперников, включая Всевышнего. Он должен обладать врожденной способностью не только перемешивать части данного мира, но и вновь создавать его...» [5, с. 141]. По принципу зеркала построены и взаимоотношения героев: они тоже отражаются друг в друге, становясь двойниками. Принцип двойничества или симметричности героев очень широко представлен у Набокова, хотя он не раз подчеркивал, что не стремился сознательно выстроить симметрию противопоставления и т.д.). Таким образом, Влюбленный связан с деталью сложной и многоуровневой связью, которую Набоков включал во внутреннюю логику текста. Деталь отражает его, любимого, может отражать или символизировать какой-то момент в развитии сюжета. Связь между предметом (деталью) и субъектом (героем) выстраивается по принципу метафоры или метонимии, вторая обычно употребляется именно в отношении Влюбленного. «Дар детали» является неотъемлемым элементом творческого мышления самого писателя, и эту способность он передает своим избранным героям, в числе которых Влюбленный.

Пошлость как гносеологическая категория

На вопрос, что Набоков не принимал ни в каком

виде и всячески обличал в своем творчестве, ответить легко – пошлость. Пошлость – для него концептуальное понятие, которое нагружено наиболее негативными коннотациями. Это то, в чем он боролся в своем творчестве, пусть и прибегая в борьбе к ее изображению. Набоков никогда не опускался до прямого обличения, до морализаторства, его методы намного более тонкие – это картина самой пошлости во всей ее широте, подробная, яркая, такая, которая заставляет почувствовать ее запахи и шумы.

Что такое пошлость по Набокову? Это грязь, необразованность, закостенелость, неспособность воспринимать красоту и тонкость, это своеобразная лишенность собственного мнения и потворство большинству, словом, это обыденность и вещизм в худшем их понимании. «Это антипатия к тому, что можно назвать «слишком человеческим» – к рекламе гуманизма, ко всему искаженному, невротическому и, наоборот, к прозаической отяжелевшей телесности, ко всему, что позволяет телу забыть о необходимости быть легким настолько, чтобы целиком перевоплощаться в чистое ощущение или в эффекты мира» [6, с. 132]. Так пошлость становится вердиктом, клеймом на вещи или ситуации, которая автоматически выбраковывается писателем. Влюбленный существует в той же повседневности, что и все остальное, но в постоянном столкновении с бытом как антибытием герой получает некий иммунитет против повседневности, в том плане, что она необходима ему как антимир. Влюбленный, который тесно связан с мотивом творчества, в любви постигает иное отношение к миру, в том числе и пошлости. В романе «Дар», например, откровение ниспосылается герою в тот момент, когда он в первый раз чувствует любовь к Зине, он внезапно ощущает «странность жизни, странность ее волшебства, будто она на миг завернулась и он увидел ее необыкновенную подкладку» [4, с. 363]. То появление любви, которое дарует Годунову-Чердынцеву судьба, полностью преображает для него пошловатую обстановку в доме, в ее ужинами, фырканьем из ванной, звуками из коридора.

Пошлость – это превращение единичного во всеобщее, в случае Влюбленного – он спасается от этого, его единичное остается уникальным, а окружающая множественность преломляется через уникальность его восприятия ее. Так, через любовь из всего окружающего берется проба на чувствование, на присутствие красоты и смысла; любое повседневное действие, любая мелочь может таить в себе частицу силы прекрасного. Его пошлость – категория почти гносеологическая, она близка к не-истинности и фальшивости. Пошлость, умело замаскированная под красоту и истину еще опаснее, она есть «рядящееся в чужую тогу скверное подражание добру, чудовищное снижение, – не упрощение, а подлог. Она таится именно там, где пробегает молния, с тем, чтобы отвести на себя, в песок, небесное откровение...» [8, с. 251]. Яркими примерами такого ложного идеала могут служить Магда («Камера обскура») и Марфинька («Приглашение на казнь»), за внешней красотой и хрупкостью которых скрывается полная пустота, деструктивность и порок.

Влюбленный безапелляционно побеждает пошлость только в том случае, если ему дарется настоящее чувство (которое может быть разрушительным или несчастливым само по себе, как например, в случае с Гумбертом Гумбертом или Кречмаром). Стереотипность и мораль не является настоящим препятствием для любви, в этом смысле Набоков решает этот вопрос так же, как Н. Бердяев, который считал, что «любовь всегда нелегальна, а легальная любовь – любовь умершая, легальная любовь лишь для обыденности, любовь же сама выходит из обыденности...<...> Влюбленный, в высшем смысле этого слова, – всегда враг общества...» [2, с.167 – 168].

Избранным героям Набоков передает высшее понимание любви, для которой возможно полное слияние с любимым. Такое чувство не опустошает, как страсть, оно как щит закрывает Влюбленного от пошлости. Преображенная действительность – главное оружие против обыденности, которым пользуется сам Набоков и которое дарит своим любимым героям. По сути получается так, что перед героями, и перед Влюбленным в том числе, стоит выбор своей позиции в мире, при том, «пролегает он не в области поступков и действий, но в области отношений к миру, – то есть, если сказать иначе, в сфере не этики, а эстетики» [8, с. 251]. Пошлость как категория противопоставляется категории истинности и подлинности, приобретает явный гносеологический оттенок. Главное оружие Влюбленного – преобразование действительности, которая может быть пошлой, так как у Набокова действительность (объективность) находится в прямой зависимости от ее восприятия субъектом, и немалую роль в этом играет творчество. «Пошлость есть для Набокова гносеологическая глухота, а не эстетическая неразвитость; засаленность клапана, обращенного к небесам, а не просто недостаток вкуса» [8, с. 240].

Влюбленный и реальность

Понятие реальности у Набокова никогда не рассматривается как самостоятельное, однако анализ выявляет, что реальность связана с большим количеством философских концептов. Реальность раскрывается как в плане гносеологическом, так и в плане онтологическом. Позиция агностицизма, которую не раз в интервью обозначал писатель, открывает для познания реальности иные пути – эстетическое восприятие, интуицию и т.д. Все это Набоков в полноте передает своим героям, которые находятся с реальностью в особых отношениях. В плане онтологии реальность трактуется как противопоставленность внутреннему миру героя, такое неприятие действительности приводит к уходу героя в его выдуманный, идеальный мир (хороший пример – Цинциннат Ц., роман «Приглашение на казнь»). Герои Набокова спасаются от реальности двумя путями – «уходом в мир прошлого, мир детства, или созданием своего мира мечты, который аналогичен второму, метафизическому, уровню символистской прозы» [3]. Подлинный Влюбленный в реальности существует. Но она необходима ему только для того, чтобы выскользнуть из нее, сбежать. Итак, «герой В. Набокова оказывается раздвоенным, он живет в двух мирах

– реальном и отраженном, созданном его фантазией. Эти миры зеркально противоположны друг другу, в основе их организации лежит оппозиция духовного / бездуховного, прекрасного / безобразного, внутреннего / внешнего, реального / выдуманного...» [3]. Водоразделом миров служат пограничные состояния – влюбленность, одиночество, вдохновение, грезавоспоминание и т.д. «Выскальзывание» из реального – высшая награда, которой может быть удостоен герой. Такая стратегия у Набокова используется постоянно – самые разные пути избирают героя: через смерть, через воспоминания, через дар, но метафизически судьбы их одинаковы – полное спасение от обыденного мира. Реальное же обладание предметом любви, семейное счастье и т.д. имеет куда более низкую значимость в системе ценностей Набокова [7]. Таким образом, отношение набоковского Влюбленного с реальностью – отношение не борьбы, но бегства, которое воспринимается как подвиг.

Влюбленный и творчество: борьба с конечностью бытия

Любовь имеет силу преображения, в этом она подобна творчеству. Влюбленный начинает существовать в ином мире, который наполняется смыслом, символами, знаками его влюбленности. Внезапное обретение любви обычно переживается Влюбленным у Набокова как шок и прозрение. Связь такого прозрения с творчеством – специфический набоковский ход, в который писатель вкладывал, видимо, свой собственный опыт. Если вспомнить его героев-Влюбленных, то все они в своем чувстве в том или ином виде делают прорыв к творчеству. «Конечно, есть некая усредненная реальность, которую мы все осознаем, но это не есть истинная реальность: это реальность общих идей, условных форм...<...> Парадоксально, но единственно реальные аутентичные миры – те, что кажутся нам необычными. Обыденная реальность начинает разлагаться, от нее исходит зловоние, как только художник своим творчеством перестает одушевлять субъективно созданный им материал...» – так Набоков делит мир реальности обыденной и реальности преображенной [5, с. 240]. Его Влюбленный при встрече с любовью вдруг чувствует, что чудесный идеальный мир его мечты оживает: Кречмару из «Камеры обскура» кажется, что сбылось «то самое невероятное, сладкое, головокружительное и несколько стыдное, что подстерегало и преследовало его с отроческих лет» [4, с. 12] – мотив сбывшегося сна. Гумберту Гумберту кажется, что он видит в девочке на лужайке свой идеал во плоти — мотив воплощенного идеала.

Такое преображение мира и обретение в нем смысла делает Влюбленного максимально способным к эстетическому восприятию, происходит актуализация всех потенций человека. Переполненность смыслом заставляет Влюбленного осознанно или неосознанно стремиться к воплощению этого смысла в чем-то. Пространство любви, в котором Влюбленный непрестанно творит смыслы, схоже по принципам с творческим актом, в котором создается новый художественный мир. И творчество, и любовь несут героям высочайшую степень блаженства, пусть даже к этому и примешаны муки. И любовь, и творческий процесс дает избранным героям Набокова тот самый доступ к потустороннему, который позволяет им ускользнуть из реальности. И Влюбленный, и поэт (творец, писатель и т.д.) пребывают в состоянии, когда человека сообщается с трансцендентным. Наиболее полное отражение связь любви и творческого начала нашла в романе «Дар». Дар – самое важное слово в романе, которое дает ключ к пониманию всего его. В настоящей любви и в творчестве есть продуцирование новой реальности, а по Набокову ничего более имеющего смысл, чем это, в жизни человек сделать не может. Таким образом, только в любви и в творчестве для человека существует возможность победить конечность.

Итоги

Итак, подводя итоги нужно сказать, что набоковский Влюбленный, как и многие другие герои писателя, находится со своим творцом в связи сложной и нетрадиционной. Позиция автора подобна позиции истинного творца – в созданном им мире никто не должен догадываться о его существовании и вмешательстве. В плане самого творческого процесса Набоков был близок к позиции Платона, хотя к его философии был полностью равнодушен: «Я в самом деле считаю, что ненаписанная еще книга как бы существует в неком идеальном измерении, то проступая из него, то затуманиваясь, и моя задача состоит в том, чтобы все, что мне в ней удается рассмотреть, максимальной точностью перенести на бумагу...» [5, с. 183]. Авторское присутствие в тексте ощущается любым читателем, более или менее чутким. Идентификация героя через автора в случае Набокова была бы слишком простым решением задачи, поэтому он постоянно меняет тактики своего присутствия в тексте, он намеренно играет с читателем, предоставляя ему возможность то увидеть почти готовый портрет Владимира Набокова, то только след его присутствия – иронию или интертекстуальное замечание. Деталь является «отражением» героя, при правильной интерпретации, она может помогать отслеживать ход авторской мысли, развитие сюжета и т.д. Герои Набокова делятся для него условно на два типа: те, к кому он равнодушен, и избранные персонажи, которым он доверяет собственные суждения обо всем. Влюбленный является для Набокова носителем истины, так как любовь выносит героя за рамки обыденного. Истинный Влюбленный не может существовать в обыденности, мир его преображен и полон смысла. Пошлость рассматривается как главный антипод истины (поэтому становится категорией гносеологической), Влюбленный противопоставлен миру пошлого. В том ускользании от реального в мир уникального находится для героев Набокова главный путь к истинному бытию. У Влюбленного есть самые разные пути прорыва к трансцендентному – внезапная любовь, сильная страсть, взаимное чувство, смерть или потеря любимого. Для Набокова важен именно этот смыслосодержащий момент, все остальное – продолжение истории, семейное счастье, традиционные ценности – вне сферы его интереса.

Литература

1. *Барт, Р.* Фрагменты речи Влюбленного / Р. Барт. – М., 1999.

2. *Бердяев, Н.А.* Размышления об Эросе. Самопознание. / Н.А. Бердяев. – М., 1991.

3. *Зайцева, Ю.* Принцип зеркала в художественной системе В. Набокова / Ю. Зайцева // URL: http://www.dissland.com/catalog/motiv_zerkala_v_hudozhestvennoy_sisteme_v_nabokova_na_materiale_russkoy_prozi.html (дата обращения 25.03.2009).

4. *Набоков, В.В.* Собр. соч. русского периода: в 5 т. / В.В. Набоков. – СПб., 2000. – Т. 4.

5. Набоков о Набокове и прочем / под ред. Н. Мельникова. – М., 2002.

6. *Савченкова, Н.М.* Альтернативные стили чувственности: идиосинкразия и катастрофа / Н.М. Савченкова. – СПб., 2004.

7. *Шраер, А.* Сексография Набокова / А. Шраер // URL:http://www.commentmag.ru/archive/18/17.htm (дата обращения 20.03.2009).

8. *Шульман, М.Ю.* Набоков, писатель: Манифест / М.Ю. Шульман. – М., 1998.

УДК 808.53

С.А. Громыко

РЕЧЕВАЯ СТРАТЕГИЯ ДИСКРЕДИТАЦИИ В РУССКОЙ ПАРЛАМЕНТСКОЙ ДИСКУССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Работа выполнена при финансовой поддержке Совета по грантам Президента РФ (грант МК – 458.2011.6)

В статье рассматривается речь в российских парламентах начала XX в. как объект лингвистического исследования. Описываются особенности речевой дискредитации в русской парламентской дискуссии указанного периода. В качестве основных тактик, которые реализуют данную речевую стратегию, рассматриваются речевые тактики развенчания обмана, обвинения, издевки над политическим оппонентом.

Политическая риторика, парламентская речь, дискуссия, дебаты, речевые стратегии, речевые тактики.

The article considers speech in Russian parliaments at the beginning of the XX-th century as an object of linguistic research. The features of speech discredit in Russian parliamentary debates of the period are described. Speech tactics of exposure of deception, accusation, mocking the political opponent are considered to be the main tactics that implement this speech strategy.

Political rhetoric, parliamentary speech, discussion, debates, speech strategies, speech tactics.

В последние годы в отечественном и зарубежном языкознании возрос интерес к интенциональному аспекту речевой деятельности. Сегодня появляется все больше работ, направленных на исследование соответствия целевых установок текста их реализации при помощи языковых средств, механизмам воздействия говорящего или пишущего на интеллектуальную, волевую и эмоциональную сферу адресата. В основе подобных исследований лежат такие понятия, как: коммуникативная стратегия, коммуникативная тактика, речевая стратегия, речевая тактика, коммуникативный ход, языковой маркер и т.д. Все эти понятия используются для описания способов и средств речевого взаимодействия коммуникантов в диалоге.

С точки зрения дескриптивного подхода, то есть анализа не дискурса, а конкретных текстов как артефактов, актуальны понятия речевой стратегии и речевой тактики, отношения между которыми также трактуются как род и вид либо как отношения части и целого. «Речевая стратегия представляет собой комплекс речевых действий, направленных на достижение коммуникативной цели… В самом общем смысле речевая стратегия включает в себя планирование процесса речевой коммуникации в зависимости от конкретных условий общения и личностей коммуникантов, а также реализацию этого плана» [3, с. 54]. В то же время «…речевой тактикой следует считать одно или несколько действий, которые способствуют реализации стратегии» [3, с. 110].

Исследование речевых стратегий и тактик, отразившихся в речах депутатов дореволюционной Государственной думы, представляется актуальным по нескольким причинам. Во-первых, анализ речевых стратегий и тактик данных текстов позволяет выявить интенциональные основы русского политического (в частности, парламентского) красноречия начала XX в., что дает новую важную информацию о развитии русской риторики рассматриваемого периода. Во-вторых, выявление наиболее и наименее распространенных речевых стратегий и тактик дает информацию об эффективности / неэффективности, принятии / непринятии, допустимости / недопустимости определенных моделей речевого поведения в публичном политическом выступлении начала XX в., что напрямую связано с феноменом речевой рефлексии. С этой точки зрения заслуживает особого внимания и специфика реализации тех или иных речевых стратегий и тактик в думской дискуссии начала прошлого века. Кроме того, подобный анализ интересен тем, что основные речевые стратегии и тактики исследуемых текстов могли послужить образцом для речей депутатов последующих русских парламентов, так как дореволюционная Государственная