ВЕСТНИК
Литературного института имени А. М. Горького

№ 1

2025

Москва
Литературный институт
имени А. М. Горького
2025

ВЕСТНИК ЛИТЕРАТУРНОГО ИНСТИТУТА имени А. М. ГОРЬКОГО

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Председатель редакционного совета — С. Ф. Дмитренко, к. ф. н., доцент

Члены редакционного совета:
Валентина Бениньи, д. фил. н., профессор (Италия)
Н. П. Видмарович, д. фил. н., проф. (Хорватия)
Франк Гёблер, д. фил. н., проф. (ФРГ, Майнц)
В. П. Гребенюк, д. фил. н., проф. (Москва)
М. Н. Громов, д. ф. н., проф. (Москва)
В. Н. Захаров, д. фил. н., проф. (Москва)
Н. В. Корниенко, д. фил. н., член-корр. РАН (Москва)
В. В. Лепахин, д. фил. н., проф. (Венгрия)
М. А. Маслин, д. ф. н., проф. (Москва)
А. В. Моторин, д. фил. н., проф. (Великий Новгород)
Алессандро Ньеро, д. фил. н., профессор (Италия)
М. В. Строганов, д. фил. н., проф. (Тверь — Москва)
А. И. Чагин, д. фил. н., проф. (Москва)
Элизабет Шорэ, д. фил. н., проф. (ФРГ, Фрайбург-им-Брайсгау)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Главный редактор — А. Н. Варламов, д. фил. н., проф.

Члены редакционной коллегии:
К. Г. Артамонова, к. фил. н., доцент
И. И. Болычев, к. фил. н., доцент
С. А. Васильев, д. фил. н., проф.
И. А. Есаулов, д. фил. н., проф.
А. И. Зимин, д. ф. н., проф.
М. В. Иванова, д. фил. н., проф.
О. А. Казнина, д. фил. н., проф.
Б. А. Леонов, д. фил. н., проф.
В. Г. Пантелеева, к. фил. н., доцент
Л. М. Царева, к. экон. н., проф.

Научные редакторы номера — Т. Е. Никольская, к. ф. н., доцент;
Ю. М. Папян, к. ф. н., доцент

Корректоры — А. Алцибеева, Т. Е. Никольская, Т. В. Пекичева

© Литературный институт имени А. М. Горького, 2025

VESTNIK OF GORKY LITERARY INSTITUTE

EDITORIAL COUNCIL:

Chairman — S. F. Dmitrenko, Ph. D. (Philology), assistant professor

Members of the Council:
Valentina Benigni, PhD (Philology), professor (Rome, Italy)
A. I. Chagin, Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
Elisabeth Cheauré, Ph. D. (Philology), professor (BRD, Freiburg i. Br.)
Frank Göbler, Ph. D. (Philology), Univ. -prof. (BRD, Mainz)
V. P. Grebenyuk, Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
M. N. Gromov, Ph. D. (Philosophy), professor (Moscow)
N. V. Kornienko, Ph. D. (Philology), corr. memb. of RAS (Moscow)
V. V. Lepakhin, Ph. D., professor (Hungary)
M. A. Maslin, Ph. D. (Philosophy), professor (Moscow)
A. V. Motorin, Ph. D. (Philology), professor (Novgorod)
Alessandro Niero, PhD (Philology), professor (Italy)
M. V. Stroganov, Ph. D. (Philology), professor (Tver — Moscow)
N. P. Vidmarovic, Ph. D. (Philology), professor (Croatia)
V. N. Zakharov, Ph. D. (Philology), professor (Moscow)

EDITORIAL BOARD:

Chief Editor — A. N. Varlamov, Ph. D. (Philology), professor

Members of the Board:
K. G. Artamonova, Candidate of Philology, associate professor
I. I. Bolychev, Candidate of Philology, associate professor
O. A. Kaznina, Ph. D. (Philology), professor
M. V. Ivanova, Ph. D. (Philology), professor (Moscow)
B. A. Leonov, Ph. D. (Philology), professor
V. G. Panteleeva, Candidate of Philology, associate professor
I. A. Shishkova, Ph. D. (Philology), professor
L. M. Tsareva, Ph. D. (Economics), professor
S. A. Vasyliev, Ph. D. (Philology), professor
I. A. Yesaulov, Ph. D. (Philology), professor
A. I. Zimin, Ph. D. (Philosophy), professor

Scientific editor — T. E. Nikolskaya, Ph. D., associate professor
Y. M. Papyan, Ph. D., associate professor

Proofreaders — A. Alcibeeva, T. E. Nikolskaya, T. V. Pekicheva

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

А. В. Гик. Специфика коммуникативной организации стихотворного цикла М. Кузмина «Для Августа» 6

Т. М. Ляшенко. Архетипическая героиня романа Дарьи Бобылёвой «Вьюрки» 18

В. Г. Смирнова. Неожиданные параллели: семейная тема по мотивам повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель» и рассказа А. П. Платонова «Третий сын» 29

Ю. В. Яковлева. Стиль официальной педагогической журналистики XIX в. на примере издания «Периодическое сочинение об успехах народного просвещения» 38

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Н. П. Авдеева. Речепорождение героя в рассказе А. П. Чехова «Супруга» (от мотива к внешней речи через аффективные тактики) 43

К. А. Калинин. Об образе автора в древнерусских поучениях 52

Т. Е. Никольская. Очерк К. Г. Паустовского «Вешние воды» как «капсула» раннего оттепельного времени 59

Е. Е. Серегина. Поэтический текст сквозь призму авторского словообразования (на материале стихотворений В. Коваля) 72

Е. В. Середа, Т. И. Осина. Специфика функционирования сентиметивных слов в лирических песенных текстах 81

М. М. Шитькова, И. Ю. Шитькова. «Слегка шумя своею белою бальною робой, убранною плющом и мохом...» (Слово в художественном тексте: всегда ли мы понимаем его значение?) 90

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД

Л. Ф. Килина, А. В. Сафаргалина. Прилагательные в превосходной степени сравнения как стилистическое средство в художественном тексте (на примере романа О. Токарчук «Путь людей книги» и его перевода на русский язык) 103

ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Д. А. Мазилина. Анализ на уроках литературы образа главного героя в поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри» (при помощи теоретико-литературного понятия «романтизм») 115

IN MEMORIAM

Памяти учителя, коллеги, учёного. Александр Михайлович Камчатнов . 123

ХРОНИКА

Научно-просветительская конференция «Поэзия и война» 125

SUMMARY 127

CONTENTS

THEORY AND HISTORY OF LITERATURE
Anna V. Gik. Specificity of the communicative organization of the poetical cycle "For August" by Mikhail Kuzmin 6
Tatiana M. Lyashenko. The archetypal heroine of Daria Bobyleva's novel "Vyurki"). 18
Valentina G. Smirnova. Unexpected parallels: a family theme based on the story by A. S. Pushkin "The station master" and the short story by A. P. Platonov "The third son" 29
Yuliya V. Yakovleva. The official pedagogical journalism style of the 19th century in the "Periodical essay of the public education successes". 38

LINGUISTICS
Nadezhda P. Avdeeva. Speech production of Anton Chekhov's story "The wife" (from motive to external speech through affective tactics) 43
Konstantin A. Kalinin. Aabout the image of the author in Old Russian teachings. 52
Tatiana E. Nikolskaya. Short story by K. G. Paustovsky "Spring waters" as a "capsule" of the early Thaw time 59
Elena E. Seregina. Poetic text through a prism of the author's word formation (based on the material of V. Koval's poems) 72
Evgeniya V. Sereda, Tatiana I. Osina. The specifics of the functioning of sentimental words in lyrical song texts 81
Marina M. Shit'kova, Irina Yu. Shit'kova. "With a slight rustle of her white dress trimmed with moss and ivy..." (Word in a literary text: do we always understand the meaning?) 90

TRANSLATION
Liliia F. Kilina, Arina V. Safargalina. Superlative adjectives as stylistic means in a literary text (based on the O. Tokarchuk's novel «Journey of the people of the book» and its translation into Russian). 103

LITERARY EDUCATION
Daria A. Mazilina. Using the Concept of Romanticism to Analyze the Protagonist of Lermontov's "Mtsyri" in Literature Classes 115

IN MEMORIAM
In memory of a teacher, colleague, and scientist. Alexander Mikhailovich Kamchatnov 123

CHRONICLE
Scientific and Educational Conference "Poetry and War" 125

SUMMARY 127

УДК 821.161.1
DOI 10.24412/2408-9451-2025-1-6-17

А. В. ГИК*

СПЕЦИФИКА КОММУНИКАТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СТИХОТВОРНОГО ЦИКЛА М. КУЗМИНА «ДЛЯ АВГУСТА»

В работе рассматриваются коммуникативные модели лирики Кузмина. Высказывается предположение, что изменение коммуникативной структуры стихотворений является следствием эволюции индивидуального стиля. Как пример сложной организации коммуникативной перспективы текста, включающей различные способы взаимодействия речевого субъекта и адресата (в том числе внутритекстового), мы рассматриваем цикл «Для Августа» из книги М. Кузмина «Форель разбивает лед» (1928). В цикле, состоящем из десяти стихотворений, заголовочный комплекс состоит из местоимений и одного нарицательного имени с нумерацией: ТЫ — Я — ТОТ — ЛУНА. Заголовки текстов формально похожи на указание действующих лиц в драматическом произведении, а содержание стихотворения — на реплики героев. Такая драматическая рамка цикла вступает в противоречие с лирическим сюжетом стихотворений.

Ключевые слова: М. Кузмин, коммуникативная организация, лирика, поэтика, адресат, авторско-читательская коммуникация, внутренняя коммуникация

Коммуникативная структура стихотворного текста является специфическим объектом исследований в рамках общей теории коммуникации.

Взаимодействие факторов, составляющих коммуникационную модель: адресант, адресат, контекст (референт), сообщение, контакт, код, — влияет на языковые функции (коммуникативная, фатическая, поэтическая и др.). Так, поэтическая функция языка, реализуемая в стихотворном тексте, направлена на сообщение с расщепленным адресатом и адресантом: «Главенствование поэтической функции над референтивной не уничтожает саму референцию, но делает ее неоднозначной. Двойному смыслу сообщения соответствует расщепленность адресанта и адресата и, кроме того, расщепленность референции» [13, 221]. То есть однозначно найти прототипы, которые скрываются за личными местоимениями, например «я» — «ты», невозможно. Расщеплённая референция является неотъемлемой характеристикой стиха. Поэтому обращения на ты/вы воспринимаются читателем как диалог, происходящий

* Анна Владимировна Гик — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русского языка имени В. В. Виноградова (г. Москва, Российская Федерация); annagik@yandex.ru

в реальном времени прочитывания текста. В этом и заключается волшебство лирического произведения, созданного часто задолго до рождения читателя: при прочтении текста местоимение «Я» идентифицируется с личностью читающего, а «Ты» — с возможным адресатом.

Сегодня ученые считают, что в художественном произведении одновременно существует как минимум два канала коммуникации. В работе Ю. М. Лотмана выделяются следующие каналы: «Я — Я» (автокоммуникация) и «Я — Он» (коммуникация с другими адресатами) [11, 235]. Как считает исследователь, эстетический эффект возникает в результате сложного переплетения элементов: «код начинает использоваться как сообщение, а сообщение как код» [11, 240]. Теоретические изыскания данной проблематики продолжаются на материале авторских поэтических произведений и фольклора другими исследователями (см. [2], [3], [4], [6]). Так, было обращено внимание, что лингвистические особенности организации лирического произведения оказываются схожими с особенностями синтаксиса внутренней речи, для которой характерна фрагментарность, минимум синтаксической расчлененности, абсолютное сгущение мысли и др. [5].

Поэтическая речь как способ фиксации речевого сознания, действительно, обладает универсальными свойствами, но каждый автор использует специфические способы формирования коммуникативной структуры текста.

Лирический цикл М. Кузмина «Для Августа» представляет собой уникальный пример сложного взаимодействия различных уровней внутренней коммуникации. Автор Серебряного века виртуозно использует формальные приёмы выстраивания адресата и адресанта в разных стихотворениях цикла, используя поэтику категории лица, которая позволяет выявить коммуникативную перспективу текста. Как считает Я. И. Гин: «Проблему поэтики категории лица в поэтической (…лирической речи) можно рассматривать в аспекте внутренней коммуникативной структуры текста (Я, Ты, Он, Она — персонажи текста) и в аспекте соотношения внутренней и внешней (Я и ТЫ — автор и читатель) коммуникативных структур» [4, 110].

В центре внимания нашего исследования находится внутритекстовая коммуникация и её составляющие: лирический субъект (сложный образ субъекта лирического сознания и речи), сообщаемое и лирический адресат (сложный образ лирического персонажа, к которому обращено сознание и речь лирического субъекта). По классификации Ю. И. Левина цикл М. Кузмина можно отнести к апеллятивному и смешанному коммуникативному типу текста. Напомним классификацию коммуникативных типов стихотворений: 1. Эготивный тип. Стихотворения, в которых лирический субъект находится в центре и является темой стихотворения, а адресат может отсутствовать. 2. Безлично-безадресный тип. Стихотворения, в которых автор и лирический субъект максимально скрыты. На первом месте в них — какое-то событие, явление, ситуация, описываемые, как правило, от третьего лица. 3. Апеллятивный тип. Стихотворения, в которых поэтическое сознание обращено к адресату, организованные как обращение субъекта речи к «ты». 4. Смешанный тип. Представлен текстами, в которых безлично-безадресное изложение сочетается с элементами текстов эготивного типа (эксплицитным лирическим субъектом) и/или апеллятивного типа (содержит обращения, императивы и т. п.) [10].

Коммуникативная организация поэтического текста включает в себя анализ отношений между участниками общения. Потребность собеседника — отличительная черта поэтических произведений М. Кузмина. Первая книга поэта «Сети» открывается стихотворением-обращением «Мои предки» (1907). Автор адресует свой стих родственникам, которые обретают голос посредством творчества потомка-поэта.

Моряки старинных фамилий,
Влюбленные в далекие горизонты, <…>
Франты тридцатых годов, <…>
Милые актеры без большого таланта, <…>
Вы — барышни в бандо, <…>
И прелестно-глупые цветы театральных училищ, <…>
И дальше, вдали — дворяне глухих уездов,
Какие-нибудь строгие бояре, <…>
Все вы, все вы — вы молчали ваш долгий век,
И вот вы кричите сотнями голосов,
погибшие, но живые, во мне <…>

Почти все книги Кузмина: «Сети», «Осенние озера», «Нездешние вечера», «ФРЛ» и др. — демонстрируют преобладание коммуникативной модели с формально выраженными речевым субъектом и внутритекстовым адресатом. Хотя есть и исключения, которые только подтверждают правило. На книгу приходится не больше одного–двух «объективированных» стихотворений: «Глаз змеи, змеи извивы, / Пестрых тканей переливы…» (1907; книга «Сети» — грамматическая особенность стихотворения — состоит из номинативных предложений); «В глухие воды бросив невод, / Под вещий лепет темных лип, / Глядит задумчивая дева / На чешую волшебных рыб». (Муза, 1922; книга «Параболы»). Первые книги имеют ролевого адресанта: это житель Александрии (Ах, покидаю я Александрию…), старообрядец (ср. «Духовные стихи»), «любви прилежный ученик».

Конечно, поэтическое «я» присутствует и в таких текстах, где нет формально выраженного речевого субъекта. Однако он определяется «не как главный предмет описания, а только как субъект восприятия и чувства, неизбежный в лирическом тексте даже тогда, когда в нем нет слова я» [5, 47].

Цикл «Для Августа» (1927) является частью книги «Форель разбивает лед» («ФРЛ», 1929). Посвящение цикла С. В. Демьянову можно рассматривать как обращение к внетекстовому адресату [1, 775]. Другие циклы книги «ФРЛ» также имеют посвящения.

Проблема жанровой идентификации произведения на сегодняшний день не определена. Лирическая поэма или сюжетный цикл? Так ставится вопрос исследователями творчества Кузмина. Именно наличие единой коммуникативной ситуации может помочь разобраться в жанровых загадках. В. Марков называет отдельные разделы книги «ФРЛ» циклами, за исключением «Лазаря», именуемого «роман в стихах» [12, 130]. А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик полагают, что поэмой в книге является только «Лазарь», всё остальное — циклы стихов [9, 547–551]. А. Г. Тимофеев относит «Форель…», «Для Августа» и «Лазарь» к поэмам, «Панораму с выносками», «Северный веер» и «Пальцы дней» — к циклам [8, 435–464].

Н. А. Богомолов и Дж. Малмстад «склонны считать все шесть разделов циклами» [1, 450]. Мы присоединяемся к мнению последних.

Обратимся к структуре цикла. Цикл состоит из десяти стихотворений, заголовочный комплекс которых представляет собой диалоговую схему или список персонажей драматического представления.

1. Ты. 2. Луна. 3. А я… 4. Тот. 5. Ты / 2-ое. 6. А я / 2-ое. 7. Тот / 2-ое. 8. Луна / 2-ое. 9. Ты / 3-е. 10. Все четверо / Апофеоз (все стихотворения даются по изданию [9, 306–313]).

Развёрнутое оглавление цикла внешне похоже на реплики участников разговора, субъектами которого становятся: я — ты — луна — тот. Местоимения подразумевают неопределенную референцию. Субъекты речи — Я — Ты, выраженные личными местоимениями, позволяют соотнести беседующих с читающим и его собеседником. Всезнающий «Я» выступает также как объективный повествователь, например, при описании событий, происходящих с «Ты» в первом стихотворении. На самом деле содержание стихотворений под заголовком «Ты» («Ты/2-ое», «Ты/3-е») не является репликами собеседника, соответственно, не относится к речи субъекта. В коммуникативной структуре текста появляется и прямая речь, и косвенная речь, и пересказ ситуации «знающим» рассказчиком, возможности которого превосходят потенциальные знания собеседника.

Первые две строфы содержат описание событий, героем которых является «ТЫ». В третьей строфе появляется прямая речь от «ТЫ»: «Ах, черт побери! / Я никогда их не едал, / У Блока кое-что читал». В четвертой строфе появляется еще один герой, который вступает в коммуникацию с «Ты» — «плотный господин». Пятая, заключительная строфа передает речь в косвенной форме: «Папаша, папа, эй-эй-эй!».

Лирический сюжет стихотворения содержит указание на Ты, путешествующего на корабле и знакомящегося там с плотным господином, «<…> как отец», субъектами речи становятся и второстепенные герои — массовка — брюнетка и подруга: «Взяла брюнетка на прицел, / Подруга вставила “нахал”».

В первом стихотворении задаются основные темы, образы и конфликты цикла. Среди ключевых тем — поиск образцового спутника жизни, одиночество, измена. Образы — путешествие (в том числе морское) как любовные отношения, пьянство. Измена как появление третьего в отношениях двух представлена, как нам кажется, в образе треугольника сыра бри: «Ты треугольник видишь бри / И рядом страсбургский пирог…» Традиционная форма упаковки сыра метафорически соотносится с участниками любовного треугольника.

В отношения вступает герой, которого мы знаем как «ТЫ», отправляясь в морское путешествие — в Голландию. Другой главный герой — «Я» находит себе нового спутника случайно (в стихотворении «А я…»). Любовное путешествие первого и второго идут в разных направлениях, но к десятому стихотворению цикла их дороги пересекаются.

Сюжетная схема, которая может быть выстроена после анализа стихотворений такова: лирический герой Я и второй герой Ты расстаются на берегу. Ты отплывает на корабле, где знакомится с «плотным господином», Я случайно встречает нового спутника с серыми глазами. Герои находятся в осмысленном логическом соседстве. Сложившиеся ситуации повторяются

и для Я, и для ТЫ. К десятому стихотворению и Я, и Ты разочаровались в новых спутниках. Ты решает вернуться из морского путешествия на первом же пароходе, а Я заканчивает свое морское путешествие. Встречаются их взгляды уже на другом берегу — голландском: «— Ведь я все тот же! Минута бреда… / Опять с тобою — и нет измен. <….> — Какая черствость! И с кем? О, Боже! <…> И остаются все при своем».

Такое кольцевое сюжетное построение поддерживается состоянием неопределённости, связанным с качкой морских пассажиров, а также с изменённым, вследствие принятия спиртных напитков и воздействия лунного света, состоянием.

Герои-коммуниканты отказываются от случайных попутчиков, т. к. понимают, что настоящие отношения возникают только между «я» и «ты». Однако как такового диалога между ними и не происходит. Начинается цикл с факта прощания: «Так долго шляпой ты махал», а заканчивается восклицанием: «— Fichue rencontre! c'est toi! c'est moi!» (варианты перевода: Черт возьми эту встречу, Чертова встреча! Это ты! Это я!)

Идентификация — т. е. поиск образца — вот одна из главных тем всей поэзии Кузмина и данного цикла. Речевое сознание я намечает основные признаки возлюбленного: серые глаза и др. Как считают Лавров и Тименчик, «в центральном персонаже цикла просвечивают черты Эрота в той интерпретации, какую дает этому божеству Платон в "Пире"» [9, 550]. У Кузмина в цикле местоимение Я встречается 22 раза (мне — 5, мы — 6, нам — 3, нас — 2); местоимение Ты встречается 19 раз (тебе — 4, тобою, тобой, тебя — 3, вы — 6, вам — 2, вас — 4). Какой образ исследователи рассматривают как центральный персонаж? С нашей точки зрения, Эрот, действительно, незримо и не названо присутствует во всех стихотворениях под маской указательного местоимения Тот.

Луна как романтический атрибут окрашивает жизненные перипетии в особый цвет и способствует изменению не только цвета, но и смысла событий. Антирационализм чувственных отношений подкрепляется различными характеристиками луны.

Личные и указательное местоимения позволяют говорить о реальных участниках коммуникации: здесь и сейчас. Отношения между собеседниками достаточно близкие. Обращения к адресату, который не может ответить, к луне, дополняются общекультурными и мифологическими характеристиками:

А ну, луна, печально!
Печатать про луну
Считается банально.
Не знаю, почему <…>
И время, и разлука,
И тетушка искусств —
Оккультная наука,
И много разных чувств <…>
Тебя зовут Геката,
Тебя зовут Пастух…

Внутритекстовые схемы коммуникации образуют отношения противоречия или расширения коммуникационной среды. Речевыми субъектами отдель-

ных стихотворений становятся различные лирические герои, одушевлённые (старик, подруга и др.) и неодушевлённые (луна, ветер). Обратимся к анализу поэтики личных форм в каждом стихотворении цикла.

Ты

Апеллятивный тип коммуникации: «Так долго шляпой ты махал, / что всем ужасно надоел».

Включает в себя прямую речь, выделенную графически: «Ах, черт побери! / Я никогда их не едал, / У Блока кое-что читал»; без графического выделения — целая строфа — внутренняя речь собеседника с обращением: «Папаш, папа, эй-эй-эй! / Не по-отцовски вы смелы…»

А также косвенную речь «плотного господина»: «Заводит речь о том, о сем: Да сколько лет, да как живем, / Да есть ли свой у вас портной…»

Обращения: «Ты», «Папаша», «эй-эй-эй!» — создают непосредственный контакт и эмоциональную связь. Лексика и синтаксис всего цикла далеки от поэтических образцов, скорее Кузмин использует разговорные стилистические приёмы: восклицания, короткие диалоги, сниженную лексику (шпалер — револьвер на воровском жаргоне), однако легко переходит и на высокую книжную лексику: метафизический, межпланетный перелёт.

Обстановку внешней неразберихи и сложного внутреннего переживания передаёт тема алкогольного опьянения. Капитан пьян, лирический субъект тоже пьян: «Ведь не был я нисколько пьян, / Но рот, фигура и туман / Твердили: / — Ты смертельно пьян!..; гость пьян: — Гость?.. смывайтесь... разве пьян?..»

Имен собственных у субъектов речи нет, однако в авторской речи и в речи персонажей встречаются упоминания известных культурных деятелей разных времен: Шекспир, Томас и Генрих Манн, Блок, Бердслей. Если грубая лексика характеризует героев не с лучшей стороны, то упоминание об известных поэтах и художниках говорит о богатом внутреннем мире героев.

Ты / 2-е

Эготивный тип коммуникации (лирический субъект находится в центре и является темой стихотворения, а адресат может отсутствовать).

Все стихотворение — прямая речь/внутренняя речь героя:

«— Остановка здесь от часа до шести, / А хотелось бы неделю провести. <…> Если любишь, разве можно устоять? / Это утро повторится ли опять?».

Ты / 3-е

Эготивный тип коммуникации. Внутренний и реальный диалоги.

Я данного текста относится к Ты: «— Вы мне не нравитесь при лунном свете: <…>».

«А я… А я… — Брюссельская капуста / Приправлена слезами».

Луна

Апеллятивный тип коммуникации.

Обращения к луне. Подробно описываются свойства и качества луны: астрономические, философские, мифологические. Основная характеристика — искажение реальности: «Ты путаешь, вещаешь, / Кувыркаешь свой серп / И точно отмечаешь / Лишь прибыль да ущерб».

Стихотворение «Луна» представляет собой глубокое размышление о Луне как символе, который вызывает у лирического героя множество ассоциаций и эмоций. Коммуникативная структура текста включает в себя взаимодействие между лирическим героем и Луной, а также внутренние монологи, которые раскрывают его чувства и мысли.

Основные темы стихотворения: одиночество и разлука. Луна ассоциируется с разлукой, что подчёркивается строками о «времени» и «расстоянии», а также с искусством и вдохновением. Луна представляется как муза для художников («тетушка искусств»), что отражает её влияние на творчество. Луна вызывает «приятненькую ложь», что указывает на её способность создавать иллюзии.

Образы, такие как «покойницкие лица» и «несмысленная мышь», добавляют элемент сюрреализма и абсурда, что усиливает эмоциональную нагрузку текста.

Взаимодействие между лирическим героем и Луной строится на диалогах и монологах. Обращение к Луне: герой напрямую обращается к Луне, что создаёт ощущение интимности и личного диалога. Он делится своими размышлениями и чувствами, что позволяет читателю понять его внутренний мир. Эмоциональный тон стихотворения колеблется между восхищением, меланхолией и иронией. Лирический герой испытывает противоречивые чувства к Луне, которая одновременно вдохновляет его и вводит в заблуждение. Это смешение эмоций делает текст многослойным и глубоким.

Схема поэтических приёмов следующая.

1. Персонификация: Луна наделяется человеческими качествами (например, «ты внушаешь знанье», «ты путаешь, вещаешь»).
2. Метафора: «Покойницкие лица» — метафора, ассоциирующая луну с воспоминаниями и чувствами, связанными с утратой.
   «Оккультная наука» — метафорическое обозначение мистической природы Луны.
3. Антитеза: противопоставление «чистая невеста» и «ведьма», что подчёркивает двойственность Луны.
4. Аллитерация: повторение звуков, например, в строках: «Ты путаешь, вещаешь».
5. Риторические вопросы: «Не знаю почему» — создаёт интригу и вовлекает читателя в размышления.

Лингвистические особенности текста следующие.

1. Лексика: использование разговорной и поэтической лексики («приятненькая ложь», «милым придаешь») создаёт непринуждённый тон.
   Наличие архаизмов и редких слов («оккультная», «Геката») добавляет тексту мистическую атмосферу.
2. Синтаксис: разнообразные синтаксические конструкции, от простых предложений до сложносочинённых, что создаёт ритмичность и динамику.
   Вопросительная интонация в некоторых строках подчёркивает размышления автора.
3. Структура: стихотворение состоит из 4-х строф, каждая из которых раскрывает разные аспекты восприятия Луны.

Стихотворение «Луна» использует разнообразные поэтические приёмы, чтобы передать сложные чувства и размышления о Луне как символе разлуки, тайны и вдохновения. Лингвистические особенности текста помогают создать атмосферу загадочности и глубины.

Луна / 2-ое

Эготивный тип коммуникации.

«Луна! Где встретились!.. Сквозь люки / Ты беспрепятственно глядишь,

<…> Вдруг… Как?.. Смотрю, смотрю… черты / Чужие вовсе… <…> Ужели злых фантасмагорий, /Луна, игрушкою я стал?»

Луна выступает как «подставной» собеседник для внутреннего монолога субъекта речи.

А я…

Смешанный тип коммуникации: безлично-безадресный тип и апеллятивный тип.

В тексте присутствует повторение начальных согласных звуков, что создаёт ритмичность и мелодичность. Например, в строках «Улыбка бедная скользит...» и «Надежды, память — все скользит...» наблюдается повтор звуков и синтаксических конструкций.

Повторение гласных звуков также создаёт музыкальность. Например, в строках «А для других — ну, сад как сад» — повторение звука «а» создаёт легкую ритмическую структуру.

Наблюдается использование параллельных конструкций, что подчёркивает контраст между разными восприятиями сада («Для многих он — приют услад, / А для других — ну, сад как сад»).

В стихотворениях используется разнообразная лексика, от разговорной до поэтической. Слова «приют услад», «метафизический намек» создают контраст между обыденным и высоким стилем.

Применение синонимов (например, «взгляд» и «вид») и антонимов (например, «темнее» и «светлее») усиливает выразительность текста.

Образные выражения: присутствуют метафоры и сравнения, которые придают глубину и многозначность. Например, «метафизический намек» и «улыбка бедная скользит» создают яркие образы.

Тематическая лексика, связанная с природой («сад», «деревья»), а также термины, связанные с состоянием человека («память», «надежды»), подчёркивают философский подтекст стихотворения.

Стихотворение «А Я...» демонстрирует богатство стилистических приёмов на фонетическом, грамматическом и лексическом уровнях. Использование аллитерации и ассонанса создаёт мелодичность, разнообразие синтаксических конструкций придает тексту динамику, а богатая лексика наполняет его глубиной и многозначностью. Все эти элементы вместе создают атмосферу размышлений о жизни, восприятии окружающего мира и внутреннем состоянии человека.

А я / 2-е

Апеллятивыный тип. Прямая речь графически оформленная. Только не понятно, кто говорит. Вводятся новые второстепенные герои, например, Вася, Мина Карловна.

А вот у главных героев нет имён.

Тот

Безадресный тип. Используются глагольные формы во мн. числе:

«Поверим ли словам цыганки. — / До самой смерти продрожим. / А тот сидит в стеклянной банке, / И моложав, и невредим. // Сидит у столика и пишет, — / Тут каждый Бердсли и Шекспир, — Апрельский ветер тюль колышет. / Сиреневый трепещет мир».

Это главная загадка цикла — кто такой ТОТ?

Тот / 2-е

Безадресный тип.

«Февральский радио поет / Приволье молодости дальней, / Натопленность кисейной спальной / И межпланетный перелет».

Все четверо

«Все четверо / Апофеоз

И все-таки нас только двое,/ И мы другие, как и все. <…>

Ты не сидишь уже, окован, / В стеклянном пресном далеке, / Кисейный столик расколдован / И бьется в сердце, как живой. <…>

Ведь я все тот же! Минута бреда… / Опять с тобою – и нет измен.

Тра-та-та- та-. Но я не тот же / Трат-та-та-. Я не один!..

Апофеоз! Апофеоз!»

Последнее стихотворение цикла «АПОФЕОЗ» передает торжество встречи героев. Одно из значений лексемы апофеоз (греч. от apotheum - обоготворять) — «3) торжественная картина, заканчивающая театр, пьесу». (Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка : Материалы для лексической разработки заимствованных слов в рус. лит. речи / Сост. под ред. А. Н. Чудинова. — СПб : В. И. Губинский, 1894).

Внутритекстовая адресация в стихотворении «АПОФЕОЗ» представляет собой сложную и многослойную структуру, в которой взаимодействуют четыре коммуниканта: я, ты, тот и луна. Каждый из этих элементов играет свою роль в создании динамики общения и передачи эмоций.

Коммуниканты

Я: лирический субъект, который выражает свои мысли и чувства. Он находится в центре коммуникации и активно взаимодействует с другими персонажами.

Ты: адресат, к которому обращается лирический герой. Это может быть как реальный собеседник, так и символический образ, представляющий более глубокие чувства или отношения.

Тот: указательное местоимение, обозначающее объект, который не является непосредственным участником коммуникации, но имеет значение в контексте разговора. Это может быть некий абстрактный или мифологический персонаж, который олицетворяет удаленность или недоступность. По нашему мнению, тот, который сидит в стеклянной банке — соотносится с героем Гофмана «Золотой горшок» — Ансельмом [7].

Луна: символический элемент, к которому обращаются с надеждой на понимание или поддержку. Луна здесь выступает как некий «подставной» собеседник для внутреннего монолога лирического героя.

Выводы

Коммуникативная структура поэтического текста представляет собой различные способы выявления субъектов речи: названные и неназванные, известные и неизвестные, обозначенные и необозначенные. Лирическая коммуникация становится способом общения с внешним миром и предметом внутренней коммуникации. Кузмин в одном стихотворении использует разные типы коммуникации и автокоммуникации.

Усложнение принципов построения коммуникативной структуры текста служит маркером изменения «прозрачного» раннего периода творчества и «герметичного» позднего периода.

Наличие единого субъекта мышления — Я — позволяет отнести цикл к поэме. Этот вопрос требует дальнейшей разработки. Поэтический текст включает различные способы выявления субъектов речи, является важным аспектом анализа. Это могут быть:

1) названные и неназванные субъекты: например, лирический герой может обращаться к конкретным лицам или оставаться в рамках абстрактного «я».
2) известные и неизвестные субъекты: упоминание известных исторических фигур или личных воспоминаний создаёт контекст, в который читатель может вписать свои ассоциации.
3) обозначенные и необозначенные субъекты: это позволяет создавать атмосферу интимности или дистанции между лирическим героем и читателем.

Лирическая коммуникация действительно становится способом общения с внешним миром и отражает внутренние переживания автора. В данном контексте Кузмин использует различные типы коммуникации — от прямого обращения до более сложных форм автокоммуникации, что позволяет углубить взаимодействие с читателем.

Вывод о том, что усложнение принципов построения коммуникативной структуры служит маркером изменения стиля Кузмина от «прозрачного» к «герметичному», подчёркивает эволюцию его творчества. Это может быть связано с изменением его взглядов на поэзию и литературу в целом, а также с личными переживаниями и изменениями в жизни.

Выводы создают основу для глубокого анализа поэтического текста Кузмина. Они открывают возможности для дальнейшего изучения его творчества с учётом как исторического контекста, так и личных обстоятельств автора. Это может быть полезно для более полного понимания его художественного мира и эволюции стиля.

Кузмин в своих произведениях часто использует коммуникативную модель, где речевой субъект и адресат формально выражены. Это создаёт диалогичность текста и позволяет читателю ощутить себя частью поэтической беседы.

Структура цикла «Для Августа» с его диалоговой схемой создаёт ощущение взаимодействия между персонажами, что усиливает эмоциональную нагрузку текста. Заголовки каждого стихотворения указывают на смену фокуса и перспективы, что позволяет читателю увидеть ситуацию с разных сторон. Коммуникативная перспектива текста является открытой, т. к. у главных

героев нет личных имен и иных определений, в отличие от дополнительных («героев массовки»), которые характеризуются по возрасту и внешнему виду.

Уровни коммуникации

Апеллятивный тип: обращения к Луне и к тебе создают атмосферу непосредственного общения. Например, фразы вроде «А ну, луна, печально!» подчёркивают личный контакт между лирическим героем и адресатом.

Эготивный тип: внутренние монологи и размышления героя позволяют глубже понять его эмоциональное состояние. Вопросы и утверждения, касающиеся личных переживаний, создают ощущение диалога с самим собой.

Коммуникация оформляется как прямая речь и как внутренняя речь: стихотворение использует как прямую речь (например, «Ах, черт побери!»), так и внутренние размышления (например, «Если любишь, разве можно устоять?»). Это создаёт многогранность восприятия и позволяет читателю увидеть различные аспекты внутреннего мира героя.

Обращения к «Тому»: указательное местоимение «тот» служит для обозначения чего-то неопределённого или недоступного. Это создаёт атмосферу загадки и интриги, заставляя читателя задуматься о том, кто или что представляет собой «тот».

Стихотворение активно вовлекает читателя в процесс осмысления происходящего. Вопросы и обращения к луне создают эффект диалога не только между персонажами, но и между автором и читателем. Это позволяет каждому интерпретировать текст через призму собственных эмоций и опыта.

Сложная игра слов и образов делает текст многозначным и открытым для различных интерпретаций, что способствует его богатству и выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богомолов Н., Малмстад Д.* Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха. — СПб. : Вита Нова, 2007. — 664 с.
2. *Бройтман С.* Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1997. — 305 с.; Его же. Лирический субъект // Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. — М.: Высшая школа, 2004. — С. 95–103.
3. *Винокур Г.* Я и ты в лирике Баратынского // Винокур Г. Филологические исследования. — М.: Наука, 1990. — С. 241–249, 357–362.
4. *Гин Я. И.* Проблемы поэтики грамматических категорий. — Спб.: Академический проект, 1996. — 224 с.
5. *Ковтунова И. И.* Категория лица в языке поэзии // Красильникова Е. В. (отв. ред.), Ковтунова И. И., Николина Н. А. Поэтическая грамматика. Т. 1. — М.: Азбуковник, 2005. — С. 7–72.
6. *Корман Б.* Практикум по изучению художественного произведения. — Ижевск: Удмуртия, 1978. — 299 с.
7. *Котариди Ю. Г.* Мотивы архаической сказки и неоплатоническая мифологема в «Золотом горшке» Э. Т. А. Гофмана // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. — 2015. № 2. — С. 133–142.
8. *Кузмин М.* Арена. — СПб.: Северо-Запад, 1994. — С. 435–464.
9. *Кузмин М.* Избранные произведения. — Л.: Художественная литература, 1990. — 577 с.

10. *Левин Ю. И.* Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. — М. : Шк. Языки рус. культуры, 1998. — С. 464–482.
11. *Лотман Ю. М.* О двух моделях коммуникации в системе культуры. // Труды по знаковым системам. Т.VI. — Тарту : Тартуский государственный университет, 1973. — С. 77–91.
12. *Марков В. Ф.* О свободе в поэзии. — СПб. : Издательство Чернышева, 1994. — 368 с.
13. *Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за и «против». — М.: Прогресс, 1975. — С. 193–230.

REFERENCES

1. *Bogomolov N., Malmstad D.* Mikhail Kuzmin. Iskusstvo, zhizn', epokha [Mikhail Kuzmin. Art, life, era]. Saint-Petersburg. 2007. 664 p.
2. *Broitman S.* Russkaya lirika XIX — nachala XX veka v svete istoricheskoy poetiki (Sub"yektno-obraznaya struktura) [Russian Lyrics of the 19th — Early 20th Century in Light of Historical Poetics (Subject-figurative structure)]. Moscow. 1997. 305 p.; Ibid. Liricheskiy sub"yekt [Lyrical subject]. *Vvedeniye v literaturovedeniye* [Introduction to Literary Criticism]. Editor L. V. Chernez. Moscow. 2004.
3. *Vinokur G.* YA i ty v lirike Baratynskogo [You and I in Baratynsky's Lyrics]. Filologicheskiye issledovaniya [Philological research]. Moscow. 1990. P. 241–249; 357–362.
4. *Gin Ya. I.* Problemy poetiki grammaticheskikh kategoriy [Problems of the poetics of grammatical categories]. Saint-Petersburg. 1996. 224 p.
5. *Kovtunova I.* Kategoriya litsa v yazyke poezii [Category of person in the language of poetry]. Editors Krasilnikova E. V, Kovtunova I. I., Nikolina N. A. *Poeticheskaya grammatika* [Poetic grammar]. Vol. 1. Moscow. 2005. P. 7–72.
6. *Korman B.* Praktikum po izucheniyu khudozhestvennogo proizvedeniya [Workshop on studying a literary work]. Izhevsk. 1978. 299 p.
7. *Kotaridi Yu. G.* Motivy arkhaicheskoy skazki i neoplatonicheskaya mifologema v «Zolotom gorshke» E. T. A. Gofmana [Motifs of the archaic fairy tale and the neoplatonic mythologem in "The Golden Pot" by E. T. A. Hoffmann]. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Bulletin of Moscow University]. Serie 10. Journalism. 2015. № 2. P. 133–162. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/motivy-arhaicheskoy-skazki-i-neoplatonicheskaya-mifologema-v-zolotom-gorshke-e-t-a-gofmana. Date: 25.11.2024.
8. *Kuzmin M.* Arena [Arena]. Saint-Petersburg. 1994. Pp. 435–464.
9. *Kuzmin M.* Izbrannyye proizvedeniya [Selected Works]. Leningrad. 1990. 577 p.
10. *Levin Yu.* Lirika s kommunikativnoy tochki zreniya [Lyrics from a communicative point of view]. *Izbrannyye trudy. Poetika. Semiotika* [Selected Works. Poetics. Semiotics.]. Moscow. 1998. P. 464–482.
11. *Lotman Yu. M.* O dvukh modelyakh kommunikatsii v sisteme kul'tury [On two models of communication in the cultural system]. *Trudy po znakovym sistemam* [Works on sign systems]. Vol.VI. Tartu: 1973. 77–91
12. *Markov V.* O svobode v poezii [On Freedom in Poetry]. Saint-Petersburg: 1994. 368 p.
13. *Yakobson R. O.* Lingvistika i poetika [Linguistics and poetics]. *Strukturalizm: «za i «protiv»* [Structuralism: pros and cons]. Moscow. 1975. P. 192–230.

© А. В. Гик

УДК 821.111
DOI 10.24412/2408-9451-2025-1-18-28

Т. М. ЛЯШЕНКО*

АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ГЕРОИНЯ РОМАНА ДАРЬИ БОБЫЛЁВОЙ «ВЬЮРКИ»

Архетипическая героиня представляет собой обобщённый образ, существующий в коллективном бессознательном. Она, безусловно, обладает теми же базовыми характеристиками, что и архетипический герой-мужчина, однако при анализе этого образа невозможно обойти вопрос гендерной идентификации и самоидентификации. Для архетипической героини вопрос о том, женщина ли она и какова она в своей гендерной роли, часто бывает не просто значимым, но выходит на первый план. Литературная героиня, являясь конкретным воплощением архетипической героини в тексте, так или иначе проявляет женское в себе; не случайно тема любви и брака в так называемой «женской» литературе чаще всего становится ключевой. В романе Д. Бобылёвой «Вьюрки» чертами архетипической героини в наибольшей полноте обладает молодая женщина Катя, которая в конце концов оказывается и невольной виновницей фантастических событий, происходящих в дачном посёлке «Вьюрки», и спасительницей дачников. Бесплодие, воспринимаемое героиней как личная драма, и трудности в построении отношений с представителями противоположного пола сообщают ей особый статус, благодаря которому она привлекает в человеческий мир опасных потусторонних существ.

Ключевые слова: архетипический образ, женский образ, литературный герой, архетипическая героиня, Дарья Бобылёва

Представление об архетипе героя в литературоведении трудно назвать исчерпывающе разработанным. Время от времени появляются исследования, вносящие уточнения в это многогранное понятие. Герой при этом воспринимается либо как маскулинная фигура, либо вне гендерных характеристик, что объясняет ничтожно малое количество серьёзных работ, посвящённых архетипу героини.

Герой литературный, как правило, определяется или через своё место в сюжете, и в этом случае образуется дихотомия «герой — персонаж», или через количественные признаки (главный герой — второстепенный герой), но подобные трактовки представляются скорее упрощёнными, существу-

* Татьяна Михайловна Ляшенко – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных и русского языков Московской государственной академии ветеринарной медицины и биотехнологии – МВА имени К. И. Скрябина (Москва, Российская Федерация), po-russki@list.ru

ющими преимущественно для удобства описания или анализа какого-либо художественного текста. М. М. Бахтин определял героя как «центр исхождения поступка», указывая, таким образом, на две главные отличительные черты: деятельный характер существования героя и некое его центральное место в деятельности, которое можно было бы назвать субъектностью или, в терминах гештальт-психологии, self, если бы подобное было уместно по отношению не к живому человеку, а к продукту писательского творчества.

Поступок как основной квалифицирующий признак собственно героя описывается, с одной стороны, довольно широко: мысль, дело, чувство, желание, высказывание — любая активность принимается во внимание, причём без какой-либо её этической оценки. Как утверждал М. М. Бахтин, «непосредственно этично лишь самое событие поступка… в его живом свершении и изнутри самого поступающего сознания; именно это событие и завершается извне художественной формой» [1, 37]. С другой же стороны, описываемый поступок, чтобы стать поступком героя, должен одновременно быть органической функциональной частью архитектоники литературного текста, закономерно (в соответствии с внутренней логикой текста) рождаться из комплекса описываемых внутренних и внешних обстоятельств, стимулировать развитие сюжета и становиться репрезентацией героя в мире произведения. Н. И. Николаев [4, 101] формулирует эту мысль через понятие «единственности места»: «То ощущение единственности места, которое актуализируется в поступке, имеет онтологическую глубину. Только из этой глубины приходит литературному герою ощущение своей невосполнимости в мире (единственном месте), порождающей его “долженствующую активность”». Ощущений как таковых у литературного героя, разумеется, быть не может, но представление о бытийном единстве героя, его поступка и произведения в целом прекрасно соотносятся с субъективным человеческим восприятием «себя-деятеля-в-мире», которое, вероятно, знакомо (осознанно или неосознанно) любому читателю. Такая узнаваемость переживания сообщает литературному произведению способность становиться инструментом нравственного поиска и активного познания мира через деятельность, причём этот инструмент доступен в равной степени и для того, кто порождает текст, и для того, кто его воспринимает.

Архетипический герой, в отличие от героя литературного, существует в качестве целостного образа ещё до своего непосредственного воплощения в тексте. Этот образ заключает в себе совокупность представлений о жизненном пути человека, вынужденного волею Природы (Судьбы, Божественного произвола) существовать в определённых обстоятельствах, влиять на эти обстоятельства, вступая во взаимоотношения с объектами окружающего мира и другими людьми. Архетип героя представляет собой обобщённый «взгляд изнутри», или, точнее, сформировавшиеся в недрах коллективного бессознательного представления об этом взгляде.

Архетип героя, действительно, целостен даже в имеющихся противоречиях и незаменим; он единственный способен занимать то положение, которое занимает, и потому всегда бывает больше любой из своих функций и ипостасей. Несводимость образа героя к какому бы то ни было иному архетипу (отец/мать, сестра/брат, сын/дочь, муж/жена) или типажу («Бунтарь»/ «Бунтарка», «Воин»/ «Воительница», «Хозяин»/ «Хозяйка» и др.) неизменно

составляет слабое место любой типологизации личности: субъективно воспринимаемые индивидуальные черты обязательно будут превалировать над групповыми признаками.

Однако герой тем не менее является архетипом, а это значит, что он несёт в себе нечто обобщённое, всеохватное, актуальное для каждого человека на земле. Специфических признаков собственно героя можно выделить три: прежде всего, это, конечно, привилегия «собственного взгляда», затем — привилегия поступка, то есть право создавать уникальную систему отношений с миром и людьми через деятельность, и, наконец, привилегия пути, что означает движение по определённым жизненным этапам с момента рождения до финальной точки. Оставаясь уникальным и единственным в мире, герой всё же в пределах указанных трёх ориентиров несвободен, поэтому термин «привилегия» может быть, в принципе, заменён более фаталистическими формулировками: «необходимость», «обречённость», «долженствование» (вспомним «долженствующую активность» литературного героя, упомянутую выше).

Архетипический герой действует в мире, созданном для него и вокруг него; он в этом мире представляет собой нулевой километр, точку отсчёта в любом возможном направлении; относительно героя существуют не только «право», «лево», «верх» и «низ», но и «добро» / «зло», «хорошо» / «плохо», «правильно» / «неправильно». То, что способствует расширению возможностей героя, бережёт или исцеляет его, приумножает его силы, воспринимается как положительное, доброе. То, что причиняет герою вред, заставляет его страдать, лишает энергии, пытается покалечить или убить, отвлекает от достижения цели, признаётся злым началом.

Нетрудно заметить, что архетипический герой, воплощённый в волшебных сказках, вообще, как правило, неподвластен нравственному суду: он изначально и априорно «хорош» просто потому, что является героем. Он может допустить ошибку, выбрать ложный путь, но это не делает его «плохим». Если герой совершает полезные для себя поступки, читатель (слушатель) сказки радуется за него, если опасные — печалится или тревожится. Но в том или ином случае тот, кто воспринимает текст сказки, в большей или меньшей степени отождествляет себя с героем, эмоционально реагирует и переживает опыт героя как собственный. Можно сказать, что образ героя в сказке опирается на существующий в сознании каждого человека образ «Я», на здоровую самооценку, при которой человек не сравнивает себя с другими, а движется по индивидуальной жизненной траектории, на которой, в принципе, всякое бывает.

Даже запредельная жестокость сказочного героя чаще всего оправдывается, чем-то мотивируется. Многих современных читателей шокируют неадаптированные версии популярных сказок, где антагонистов обрекают на мучительную казнь; подобные развязки можно обнаружить и в европейских, и в русских сказках, например, «Купеческая дочь и служанка» из собрания А. Н. Афанасьева. Однако логика волшебной сказки такова, что страшное возмездие антагонисту не делает героя жестоким палачом; всё, что он совершает, опирается на внутреннюю правду, с которой согласен весь создаваемый сказкой мир.

Перечисленные характеристики не имеют гендерной специфики, а следовательно, будут актуальны для героя любого пола. Выделяя архетип героини, мы в первую очередь вынуждены сосредоточиться на поло-ролевых особенностях этого образа. Архетипическая героиня непременно несёт в себе феминное начало, её поступки во многом оцениваются как «женские» или «неженские».

Пример такого восприятия героини — былина о Василисе Микулишне. Дочь богатыря Микулы Селяниновича способна выдать себя за молодого воина, она охотно вступает в состязания в борьбе и стрельбе из лука, обыгрывает в шахматы князя, который убеждён в том, что «не играют женщины на Руси в шахматы заморские». Она спасает мужа из заключения, проявляя смелость, ум, настойчивость — то есть качества, обычно в сказках приписываемые герою-мужчине. Любопытно, что муж не узнаёт Василису Микулишну в мужском платье татарского посла; узнавание происходит только после переодевания. В мужском обличии героиня в некотором смысле утрачивает себя, свою самость, но делает это временно, вынужденно. В чужом гендерном статусе она лишается важных для неё отношений, муж не готов признавать её любой. Подобный же сюжет имеют народные сказки «Царица-гусляр» и «Василиса Поповна» из собрания А. Н. Афанасьева.

Для архетипической героини вопрос о том, женщина ли она и какова она в своей гендерной роли, часто бывает не просто значимым, но выходит на первый план. Смешение гендерных ролей для героини может повлечь за собой тяжёлые последствия, но справедливости ради стоит заметить, что аналогичными последствиями может быть чревато также «немужское» поведение героя-мужчины.

Литературная героиня, являясь конкретным воплощением архетипической героини в тексте, так или иначе проявляет женское в себе. Самый распространённый в мировой литературе сюжетный ход, который служит раскрытию феминного начала в героине, — это, безусловно, история любви, поиска суженого. И в так называемых женских сказках (таких как «Василиса Прекрасная», «Крошечка Хаврошечка», «Финист Ясный сокол», «Морозко» и др.), и в более поздних женских романах (например, в произведениях Дж. Остен или сестёр Бронте) любовная линия является ключевой. Обретение любимого, супружество часто становится для героини итогом всех событий и предельной целью всех действий, а также наградой за страдания и перенесённые невзгоды.

В качестве материала для исследования архетипических черт образа героини может послужить, в принципе, любое произведение, где такая героиня присутствует. Однако наибольший интерес представляют тексты, где женщиной является не только центральный персонаж, но и автор, поскольку в таком произведении предполагается взгляд на проблему женской самости, так сказать, изнутри. В данной статье объектом исследования выбран роман Дарьи Бобылёвой «Вьюрки».

В романе современной московской писательницы Д. Бобылёвой авторский интерес перемещается от одного персонажа к другому, так что в каждой главе читатель получает возможность видеть то или иное событие с эксклюзивной позиции того, кто описываемую ситуацию непосредственно переживает. Мы получаем доступ к сокровенным мыслям героев, к их тайнам и специфике

внутреннего мира. Однако книга при этом не превращается в сборник рассказов, поскольку с развитием действия обозначается центральный персонаж — тридцатилетняя женщина Катя, которая, появившись в первой главе лишь однажды, скупо описанная как «чудаковатая девица, поклонница рыбалки» (5, 19), постепенно начинает занимать в повествовании всё больше места, так что в конце оказывается и невольной виновницей всех фантастических событий, происходящих в садоводческом товариществе «Вьюрки», и спасительницей дачников.

Чем далее, тем больше раскрываются перед читателем подробности Катиной биографии, проясняющие её особое «знание», за которое некоторые соседи называют её ведьмой.

Литературный герой, как мы помним, определяется поступком, но нередко в качестве поступка можно рассматривать само появление героя на свет — «чудесное рождение», которое вносит в мир не вполне определённые поначалу, но значимые впоследствии изменения. Герой, как крупное космическое тело, самим фактом своего возникновения влияет на реальность, создавая невидимые гравитационные волны, порождая новые феномены и события. Его чудесное рождение может сопровождаться знамениями, пророчествами, специфическими природными явлениями; он может явиться на свет необычным способом, например, без участия одного или обоих родителей или неким велением высших сил. Порой рождение героя сопровождается договором его родителей (или одного из них) с потусторонним существом.

Героиня романа «Вьюрки» может похвастаться необычной родословной: её бабушка Серафима появилась на свет в селе с «дурной славой», родилась «раньше срока» от мёртвого отца, погибшего до её рождения нехорошей смертью — фактически в результате самоубийства. Катя ассоциирует бабушку и с волшебным существом (феей), и с самой смертью («старость и есть смерть») (5, 263). В детские годы Серафима вступила в контакт со сверхъестественным явлением, обидела «особую тварь» Полудницу, «огненную бабу», и это стало началом цепочки драматичных событий, в результате которых Серафима лишилась пальца и «тронулась умом», что, впрочем, не помешало ей создать семью, родить дочь и сына, будущего Катиного отца. Внучке бабушка рассказывала истории о мифических персонажах, что повлияло на решение Кати изучать фольклористику.

Фигура бабушки в романе, несомненно, знаковая. Бабушка вообще личность влиятельная, поскольку содержит в себе усиленные черты материнского архетипа, она есть мать над матерью, мать, возведённая в степень. Мама Кати в тексте упоминается скупо: она появляется в связи с попыткой «приземлить» мистический бабушкин образ: «Мама говорила, это просто старость» (5, 261). Говорится об особой любви Кати к бабушке и бабушкиным сказкам, причём сказки («истории из тех времён, когда Кати ещё не было, а мир уже зачем-то существовал») (5, 262) не только повествовали о прошлом, формируя родовую преемственность, но и создавали мировоззренческую установку относительно положения героини в мире: только с её появлением мир обрёл значение и смысл, до того он существовал непонятно зачем.

Обида «огненной бабы» превратила Катю в *обещанное дитя*: известны сказки, в которых младенец обещан нечистой силе — например, в обмен на спасение родителя от смерти. Обстоятельства рождения сообщают Кате

особые умения: в ней некоторым образом горит «белое пламя», с помощью которого она спасает от гибели своего жениха Никиту. Лексика с огненной семантикой (*пламя, жар, огоньки, гореть*) сопровождает образ героини систематически начиная с середины произведения.

Есть у Кати и внешние признаки инаковости: «треугольное родимое пятно на левой ягодице» и лицевой дефект с левой стороны («кривая улыбка», «левый уголок рта сползал, мелко подрагивая, вниз») (5, 281). Последняя особенность является приобретённой и тоже связана с бабушкой: заметив во внучке признаки обещанного ребёнка, Серафима ударила её по лицу и перстнем рассекла кожу, повредив нерв. Оба внешних признака, как видим, располагаются слева. Известно, что левая половина тела человека в мифологии символически связана с Луной, женским началом, а в психологии — с бессознательным. Катя, таким образом, отмечена, и отмечена именно как женщина; показательно при этом, что её отец, сын Серафимы, никаких сверхвозможностей или особых свойств не унаследовал.

Женская суть героини демонстрируется через противоречие: рыбалку все в посёлке считают сугубо мужским занятием («тётенька, а рыбу ловит» (5, 160); «рыбалка… чисто мужской забавой считается») (5, 297), и это обстоятельство привлекает внимание других персонажей к Кате. Саму же Катю беспокоит проблема невозможности зачатия, бесплодие, о чём читатель узнаёт уже во второй главе, когда о Кате ещё известно крайне мало. Женское в героине одновременно и подчёркнуто, и поставлено под сомнение. Должно быть, в силу этой феминной сомнительности её отношения с мужчинами — сначала с бывшим мужем, а потом с дачником Никитой — далеки от идиллии.

В процессе взаимодействия с другими персонажами романа Катя выступает в разных архетипических ролях, причём свести её образ к какой-то одной из них не представляется возможным. Она, естественно, является дочерью для своих родителей; архетипический ребёнок — единственная из всех ролей, которая актуальна для каждого человека, независимо от состава его семьи или волевых решений. Чудесный ребёнок, обладающий различными дарованиями, — распространённый персонаж. Катя, как и полагается такому ребёнку, демонстрирует свои особые свойства с детства — например, видит необычные сны. Часто чудесный ребёнок бывает единственным, и у Кати нет братьев и сестёр.

Об отце героини в романе говорится столь же мало, сколь и о матери: известно, что он любил выпить «иногда, но крепко», и в состоянии опьянения становился «чужим и противным» (5, 302). В сказках, посвящённых женской инициации, отец девушки обычно занимает пассивную позицию, каким-то образом самоустраняется и не может защитить дочь даже при большой любви и сочувствии. Катин отец тоже ведёт себя подобным образом: когда Катя оказывается беззащитной перед гневом бабушки, он прибегает на шум, но лишь тогда, когда вмешиваться уже поздно.

По отношению к Никите Катя несомненная Чудесная невеста — существо загадочное и небезопасное. В судьбе Никиты героиня появляется тогда, когда он в тоскливом мороке испытывает экзистенциальный ужас: «Жизни уже не будет!» (5, 40). Позже она приносит в его дом бархатцы, которые называет «цветами мёртвых» (5, 192). В восприятии Никиты героиня одновременно олицетворяет и гибель, и возможность спасения: «пришёл к ней спасаться»

(5, 47). И даже Катина ночная рубашка напоминает ему «о чём-то не то подвенечном, не то погребальном» (5, 223), соединяя в себе опять же любовь (которая в данном контексте тождественна жизни) и смерть.

Слово «невеста» нередко взводят к глаголу «ведать», то есть знать. В этой трактовке невеста понимается как «неизвестная», и Никита, в самом деле, знает о Кате очень мало: «Даже фамилию её никогда не слышал» (5, 209). Уже сблизившись с ней, он пугается собственной неосведомлённости, считая, что Катя может оказаться опасной для него: «Симпатичная соседка обернулась человеком без свойств, сквозь тонкую оболочку её привычного облика проступила пугающая неизвестность» (5, 209). Неизвестность, конечно, страшит, но дело не только в этом: в коллективном бессознательном архетипическая Невеста наделяется способностью радикальным образом влиять на своего избранника. В её власти как наполнить его новыми силами и обогатить новыми качествами (например, превратить из крестьянского сына в царевича), так и покалечить, а то и убить, если она почему-либо сомневается в его достоинствах. А Катя и впрямь испытывает к Никите двойственные чувства: с одной стороны это симпатия, с другой — «неприязнь, обильно приправленная стыдом» (5, 302), вызванная его нездоровыми привычками. Тяга Никита к спиртному отталкивает от него героиню так же, как прежде от отца, и сближение в тексте архетипических ролей невесты и дочери позволяет заранее предполагать неудачное развитие отношений.

Кроме того, слово «невеста», образованное от глагола «ведать», является однокоренным со словом «ведьма», и Катю многие дачники называют именно так. Она действительно более, чем прочие участники, осведомлена о происходящих во Вьюрках загадочных событиях, активно исследует всё необычное, пытается вступить в контакт с атаковавшими посёлок потусторонними сущностями. Никиту настораживает в Кате, кроме прочего, это её чрезмерное знание, которое приобщает героиню к иному миру, роднит со сверхъестественными явлениями, перед которыми жители Вьюрков беззащитны. В «Рассказах о ведьмах», вошедших в сборник А. Н Афанасьева, ведьма появляется «вся в белом» (6, 482); Катя тоже некоторую часть романа проводит в белой ночной сорочке.

В общении со слабоумным подростком Ромочкой Катя выполняет функцию архетипической сестры. Сестра, как уже отмечалось в ряде работ [3, 84], может способствовать обретению героем невесты или препятствовать этому. Ромочка, оставшийся без попечения матери, начинает тянуться к волшебным речным существам, которые представляются ему изящными и хрупкими девочками. Нелюбимый, отвергаемый всеми, Ромочка лишь в обществе «девочек» находит принятие и ласку. Запреты взрослых, которых он привык слушаться безоговорочно, мешают ему пойти к новым друзьям, которые обещали сделать его таким же «легким и красивым», как они. Ромочка просит у Кати снять запрет и «отпустить» его, на что она в конце концов соглашается.

Ромочка называет Катю «тётей», «тётенькой». Тётя — образ синкретичный, он объединяет в себе представления о матери и сестре. Поначалу воспринимая Катю как фигуру, замещающую мать, Ромочка пытается забраться к ней «на ручки»: «Ты меня покачай, как мама» (5, 167). Однако быстро выясняется, что Катя «не как мама» (5, 168), что её роль в его судьбе хоть и

значимая, но иная. Она совершает ритуал, результатом которого становится перемещение Ромочки туда, где он обретает блаженство и покой: «Катя его отпустила» (5, 170).

Тётя в русской традиции употребления этого слова не обязательно является родственницей, биологической сестрой матери или отца; так обозначают для ребёнка любую женщину вообще: «скажи тёте спасибо», «тётя не разрешает шуметь» и т.п. В свою очередь дети начинают использовать это слово в собственной речи для обозначения взрослых женщин, знакомых и незнакомых: «маме звонила какая-то тётя», «соседка тётя Нина» и т. п. Такое словоупотребление отражает сохранившееся со времён родоплеменного строя восприятие любой женщины своего племени как родственницы, которой можно доверять, которая может в критической ситуации заменить мать ребёнку, защитить, поддержать или даже воспитать, вырастить, выкормить. Кормление — сугубо материнская прерогатива — может делегироваться другой женщине, что отражено, например, в пословице: «Голод не тётка, пирожка не подаст».

Ромочка так и относится к Кате: она для него и защитница, и источник ограничений, но всё же «не как мама». Он обращает внимание на её гендерный статус и на поведение, этому статусу противоречащее: «тётенька, а рыбу ловит» (5, 160); иначе говоря, Катя для Ромочки не просто взрослый человек, которого надлежит слушаться, но определённо женщина, то есть потенциальный объект сексуального влечения мужчины. Сексуализация матери во всех цивилизованных сообществах жёстко табуирована, об этом упоминается и в романе «Вьюрки» («как же это сын на матери женится?») (5, 400), при этом интимные отношения с сестрой в отдельных случаях допускаются, хотя особо и не поощряются [3, 86].

Словом «тётенька» в последнем эпизоде романа называет героиню заблудившийся в лесу мальчик Борька, которому Катя помогает найти дорогу. Однако в финале все противоречия уже устранены, и тётенька воспринимается «обыкновенной», как «все тётеньки» (5, 411). Цвет её волос напоминает Борьке о двоюродной сестре. Тётя, таким образом, занимает в массовом сознании промежуточное положение между матерью и сестрой, и вопрос о том, к какой из ипостасей она тяготеет больше, остаётся, вероятно, открытым.

Как старшая сестра Катя ведёт себя и по отношению к старшекласснице Юки, однако невозможно не заметить, что взаимодействие сестра-брат и сестра-сестра осуществляется в романе по-разному. Если Ромочку как архетипического младшего брата Катя опекает, спасает от русалок, а потом своей волей отпускает к ним, то Юки не только получает Катину поддержку, но и сама готова защитить её от дачников, решивших, что Катя непосредственно виновна в необъяснимой гибели людей. Юки, в отличие от Ромочки (по крайней мере, до того момента, пока он сохраняет человеческий облик), обладает собственной силой и собственной волей; она может спасти себя самостоятельно — во всяком случае, среди дачников, покорно идущих навстречу верной гибели в последней главе романа, этой девочки мы не увидим.

Себя Юки считает «потомственной ведьмой» (5, 117); ведьмой, как уже было отмечено, дачники называют и Катю, то есть обе они принадлежат к одному женскому сообществу. Мужчина не может стать ведьмой ни при каких обстоятельствах, и даже мужской вариант слова (ведьмак), можно сказать,

не прижился и не используется так широко, как женский. Этот факт отражён в романе Д. Бобылевой: одному из дачников, назвавшему Катю ведьмой, отвечают окказионализмом: «Сам ты ведьм… ведьмедь» (5, 220).

Ведьма не просто волшебница или колдунья (то есть владеющая колдовством, умеющая колдовать); толковые словари сопровождают определение этого слова эпитетом «злая». В Средневековье и позднее ведьм подозревали в причинении вреда людям, домашнему скоту или посевам; славянские сказки о ведьмах повествуют о безжалостных убийствах, похищении детей, каннибализме. Катя приходит на помощь Юки, когда ту преследует призрак убитого в посёлке ребёнка, которого героиня, хорошо знакомая со славянской мифологий и демонологией, называет игошей. Согласно определению В. И. Даля, игоша — «уродец без рук без ног, родился и умер некрещёным, проживает то тут, то там и проказит» [2, 46]. Образ игоши неразрывно связан с материнской виной, с представлением о том вреде, который мать способна нечаянно причинить ребёнку, то есть отражает тёмную, теневую сторону материнско-детских отношений. Мать может искупить вину через проведение особого ритуала, и Катя, для которой тема материнства является болезненной, совершает такой ритуал с помощью Юки. Формально ни одна из них не причастна к смерти ребёнка, но законы сообщества допускают, что в случае необходимости одна женщина может взять на себя миссию другой.

Ведьмы в европейской традиции нередко объединены в тройки, причём можно привести примеры, когда в тройку входят женщины разных возрастных этапов; так, скандинавские мифы повествуют о трёх норнах, которых обычно представляют женщинами в трёх возрастных периодах: юная Скульд, зрелая Верданди и дряхлая Урд. Это представление развивается в современной фантастической литературе; например, в романах Т. Пратчетта фигурируют «вещие сестрички» — ведьмы из сказочного государства Ланкр, статус каждой из них обозначен прямо: Дева, Мать и Старая Карга; именно такая комбинация обеспечивает ведьмам могущество.

В романе «Вьюрки» подобная тройка тоже образуется: сразу после проведения ритуала по избавлению от игоши Катя и Юка идут за информацией к пожилой соседке Тамаре Яковлевне, которая также проявляет незаурядную осведомлённость в особенностях бытия потусторонних существ, как, впрочем, и в повседневной жизни дачников («а я, милая, *всё знаю*») (5, 129). Если Катя идентифицировала игошу, то Тамара Яковлевна без труда узнала и обезвредила кикимору, беспокоящую соседей. Таким образом, в романе отражено представление о «трёх ликах женственности», трёх возрастных состояниях, которые в коллективном бессознательном мистифицированы, поскольку связаны с самыми важными и загадочными событиями человеческой жизни: развитием, размножением, смертью. Тройственность женского бытия соотносится с ритуалами перехода: взрослением, отмечаемым практиками инициации, рождением ребёнка, умиранием. Ведьма, исполняющая жреческие функции, воспринималась как сопровождающее лицо, обладающее сакральным знанием, а следовательно, способное с помощью особых действий открыть дверь в новый жизненный этап.

Катя для дачников и для фантастических существ, поселившихся во Вьюрках, тоже становится «дверью» («Ты — дверь наша») (5, 388), причём

нечистая сила проходит через неё внутрь реального человеческого мира, а живые дачники — вовне, в царство смерти. Своей волей, своими решениями Катя способна «отпустить» или «не отпустить» их туда.

Кульминационной точкой повествования становится встреча Кати с «огненной бабой», явившейся, чтобы получить долг, который она именует «перстом» («Первый перст мой»), объясняя наименование через архетипические роли: «Брату не сестра. Мужу не жена. Детям не мать. Одна как перст» (5, 387). Вообще говоря, перст (палец) представляет собой очевидный фаллический символ — в отличие от двери, которая явно ассоциирована с женским началом: любой человек приходит в мир через «двери» женского тела. Будучи «перстом», героиня как бы теряет женскую суть, выраженную в архетипической функции: жена, сестра, мать. Она становится чем-то иным, антиженским, чего сама Катя пугается. Этот страх создаёт почву, на которой «особая тварь» пытается выстроить новый договор с героиней, предполагающий переход дачников в иной мир, а точнее — их страшную гибель через сожжение: «Дружочка твоего тебе оставим… Сына от него родишь» (5, 393).

Сказочный нарратив предполагает победу и воцарение героя. В романе «Вьюрки» в качестве победы выступает отказ от навязываемого договора. Героиня выбирает одиночество, выкупая такой ценой чужие жизни, в том числе и жизнь Никиты. Её дальнейшая судьба — оставаться на границе миров, не позволяя нарушаться балансу между ними. Она сохраняет статус «перста», в одиночку блуждая по лесу, не допуская в потерянный посёлок случайных людей. В этом можно усмотреть коренное расхождение с логикой волшебной сказки, где героиня в финале непременно обретает суженого. Но можно трактовать финал романа и как-то иначе — например, предположив, что пугливый и плохо понимающий Катю Никита не был её подлинным женихом, а обретение настоящего счастья ожидается где-то впереди. Возможно, на такое понимание финала нацелено и употребление слова «девица» по отношению к разведённой уже героине: не обретя истинного жениха, Катя продолжает оставаться «богиней-девой», история которой пока не завершена.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бахтин М. М.* Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. — М. : Художественная литература, 1975. — С. 6–71.
2. *Даль В. И.* О повериях, суевериях и предрассудках русского народа / В. И. Даль. — М. : Издательство Юрайт, 2024. — 103 с. — Текст: электронный // Образовательная платформа Юрайт [сайт]. — URL: https://urait.ru/bcode/542381 (дата обращения: 20.11.2024).
3. *Ляшенко Т. М.* Архетипический образ сестры в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» / Т. М. Ляшенко // Язык как материал словесности / Литературный институт имени А. М. Горького. — Казань: Общество с ограниченной ответственностью «Бук», 2022. — С. 80–91.
4. *Николаев Н. И.* К вопросу об уточнении понятия «литературный герой» // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. — 2012. — №3. — С. 100–104.

ИСТОЧНИКИ

5. *Бобылёва Д.* Вьюрки / Дарья Бобылёва. — М. : Издательство АСТ, 2024. — 412 с.
6. *Афанасьев А. Н.* Народные русские сказки / А. Н Афанасьев. — М. : Правда, 1982. — 576 с.

REFERENCES

1. *Bahtin M. M.* Problemy soderzhanija, materiala i formy v slovesnom hudozhestvennom tvorchestve [Problems of content, material and form in verbal artistic creativity] // *Voprosy literatury i jestetiki: issledovanija raznyh let* [Questions of literature and aesthetics: studies from different years]. Moscow: Hudozhestvennaja literatura Publ.: 1975. Pp. 6–71.
2. *Dal' V. I.* O pover'yakh, sueveriyakh i predrassudkakh russkogo naroda [On beliefs, superstitions and prejudices of the Russian people]. Moscow: Urayt Publ.: 2024. 103 p.
3. *Lyashenko T. M.* Arhetipicheskij obraz sestry v romane F. Sologuba «Melkij bes» [The archetypal image of a sister in Fyodor Sologub's novel "The Minor demon"]// *Yazyk kak material slovesnosti / Literaturnyy institut imeni A. M. Gor'kogo* [Language as a material of Literature / Gorky Literary Institute]. Kazan: Book Publ., 2022. Pp. 80-91.
4. *Nikolaev N. I.* K voprosu ob utochnenii ponyatiya «literaturnyy geroy» [On the issue of clarifying the concept of "Literary hero"] // *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki* [Bulletin of the Northern (Arctic) Federal University. Series: Humanities and Social Sciences]. 2013, №3. Pp. 100–104.

SOURCES

5. *Bobyleva D.* V'yurki [Vyurki]. Moscow: AST Publ., 2024. 412 p.
6. *Afanas'ev A. N.* Narodnye russkie skazki [Russian folk tales]. Moscow: Pravda Publ., 1982. 576 p.

© Т. М. Ляшенко

УДК 821.161.1
DOI 10.24412/2408-9451-2025-1-29-37

В. Г. СМИРНОВА*

НЕОЖИДАННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ: СЕМЕЙНАЯ ТЕМА ПО МОТИВАМ ПОВЕСТИ А. С. ПУШКИНА «СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ» И РАССКАЗА А. П. ПЛАТОНОВА «ТРЕТИЙ СЫН»

В статье рассматривается раскрытие семейной темы в повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель и в рассказе А. П. Платонова «Третий сын». Исходя из проведённого литературоведческого, лингвистического и культурологического анализа текстов, дана трактовка содержания произведений, в том числе и в религиозном аспекте, что позволяет глубже проникнуть в содержание произведений. При этом отмечено, что в русской культуре знание на основе веры считается чем-то высшим, ориентированным на духовный идеал как в религиозном, так и в общечеловеческом понимании. Проведённая параллель между двумя семейными историями позволяет, несмотря на временные и индивидуально стилистические различия, существенно обогатить представление о связи поколений, которая мыслится «как непрерывная жизнь рода, его продолжение». В материалах исследования обращено внимание на словоупотребление при обозначении /необозначении имен и статуса героев.

Ключевые слова: семейная тема, анализ текстов, трактовка содержания, религиозный аспект, параллель, представление, связь поколений, продолжение рода.

Семейная тема в повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель» раскрывается на примере рассказа о судьбе несчастного вдовца Самсона Вырина, которого покинула горячо любимая дочь. Она сбежала с гусаром, случайно оказавшимся на станции, случайно встретившим красавицу Дуню, случайно, под влиянием вспыхнувшего чувства, увезшим её с собой, впоследствии соединившим с ней свою жизнь и обретшим семейное счастье. По мысли Вырина, так не должно было произойти. Жизненный стереотип бедного смотрителя рисовал ему совсем другую картину, напоминающую историю блудного сына. Картинки, иллюстрирующие притчу, неслучайно развешаны на стенах дома смотрителя. Только блудный сын притчи обернулся в повести Пушкина до-

* Валентина Григорьевна Смирнова — кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных и русского языков Московской государственной академи ветеринарной медицины и биотехнологии — МВА им. К. И. Скрябина (Москва, Российская Федерация); val.grig.smirnova@yandex.ru

черью-беглянкой. Дуня сама определяет свою судьбу, покидая родительский дом, тогда как Самсон Вырин мыслит в духе семейной традиции, представляя свою дочь послушной воле отца. В его сознании у этой истории не может быть счастливого конца. Но он готов принять и простить свою падшую дочь. Гусар, натешившись бедной Дуней, конечно, бросит её, значит, надо спасать «заблудшую овечку»: *«Ваше высокоблагородие! — продолжал старик, — что с возу упало, то пропало; отдайте мне, по крайней мере, бедную мою Дуню. Ведь вы натешились ею; не погубите ж её понапрасну»*. Однако попытка вернуть Дуню не увенчалась успехом. Гусар отделался денежной подачкой, а Дуня, увидев отца, не бросилась ему на шею, а *с криком упала на ковер*. Семейное счастье рано овдовевшего смотрителя было разрушено: *«Вот уже третий год, — заключил он, — как живу я без Дуни и как об ней нет ни слуху ни духу. Жива ли, нет ли, бог её ведает. Всяко случается. Не её первую, не её последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою. Как подумаешь порою, что и Дуня, может быть, тут же пропадает, так поневоле согрешишь да пожелаешь ей могилы…»*.

От картины, которую смотритель рисовал в своем воображении, — *картины* падения Дуни, он спился и умер. Читателю остаётся только посетовать на то, что Дуня оказалась неблагодарной дочерью и оставила несчастного отца умирать в одиночестве. Однако для Пушкина такой финал неприемлем. В конце повести мы узнаём, что Дуня приезжала в те места, где прошло её детство и юность, была на могиле отца. Она приезжала не одна, а со своими детьми *(с тремя маленькими барчатами и кормилицей*) и долго плакала, лёжа на могиле отца. Видно, образ отца остался в её сердце и душевные переживания не отпускали её в новой, такой благополучной жизни.

Это успокаивает читателя, который проникается пушкинским мудрым оптимизмом, рассчитанным на доверие к человеку, к его способности преодолеть свой эгоизм во имя человечности. Любовь смотрителя и после его смерти отозвалась в сердце Дуни чувством вины перед ним и веры в его прощение: *«И барыня приходила сюда?» — спросил я.* «*Приходила,* — отвечал Ванька, — я смотрел на нее издали. Она легла здесь и лежала долго. А там барыня пошла в село и призвала попа, дала ему денег и поехала, а мне дала пятак серебром — славная барыня!».

Как было отмечено М. М. Дунаевым, цель Пушкина в «Станционном смотрителе» — «вызвать у читателя сострадание, создать мощное эмоциональное напряжение в душах людей, которое должно привести к сильнейшему катарсису, то есть к возвышающему внутреннему потрясению и очищению» [2, 297].

Пушкина в грустной истории «маленького человека» Самсона Вырина не оставляет вера в человека, в его способность быть истинно свободным и гуманным. И читатель ощущает пушкинскую правду жизни, которая в том и состоит, что у такого любящего до самоотречения отца не могла быть дочь самовлюбленной эгоисткой. Видно, Дуня не переставала думать об отце, а став сама матерью, поняла, какую боль она причинила родному человеку, что и привело её на могилу отца. Поэтому у Пушкина нет осуждения, а есть только доверие к человеку, способному понять свои слабости и ошибки.

Содержание «Станционного смотрителя» в разное время разными исследователями трактовалось по-разному. Преобладающей является интерпретация М. О. Гершензона, по мнению которого, картинки, явившие собой опошленный вариант библейской притчи, оказали пагубное влияние на смотрителя, так как он решил, что на них изображена универсальная истина, а это значит, что Дуню ждут несчастья и горести и что офицер, соблазнивший её, непременно поиграет ею и бросит. Данная интерпретация, заданная Гершензоном, была оспорена (см. работы В. В. Гиппиуса, Н. Н. Петруниной), однако её стереотип встречается и в исследованиях современных ученых (А. Белого, И. А. Есаулова), которые, хотя и по-своему, но в целом в одном направлении с Гершензоном трактуют функцию немецких картинок, негативно повлиявших на Самсона Вырина, не верящего, может быть, из-за них в возможность счастья дочери с богатым барином [5].

В православном контексте Дуня, сбежав от отца, совершает грех. В воскресный день, что очень важно, вместо того чтобы побывать в церкви, в которую её отпустил отец, Дуня уезжает с гусаром, обманув отца, без его благословения. Совершая побег из дома, Дуня оказывается вне системы христианских ценностей, вступает на путь греха, и дорога, по которой она уезжает, в символическом плане становится этим путём. Поняв это, Вырин какое-то время еще надеется, что, возможно, она все-таки не сбилась с истинного пути и поехала к своей крёстной (именно крёстной!) матери, но его надежды рушатся. Согласно христианскому миропониманию, Дуня совершает очень серьёзную ошибку. В христианской системе координат родительское благословение на брак является необходимым условием для последующего счастья молодых. Таким образом Дуня совершает еще больший грех — она вступает в связь с мужчиной, не состоя с ним в браке, т.е. совершает блуд, блудодеяние, а по христианским канонам этот грех входит в число семи смертных грехов. В связи с этим главная героиня повести в прямом смысле слова является «блудной» дочерью. Самсон Вырин точно знал, что его дочь согрешила, и он, как любящий отец, пошел спасать свою дочь из беды и действовал из новозаветных принципов, основанных на любви и милосердии: *«Авось, — думал смотритель, — приведу я домой заблудшую овечку мою».* Эта аллюзия относит читателя к ещё одному евангельскому повествованию — притче о заблудшей овце. В. Е. Верещагин и В. Г. Костомаров в работе «Рече-поведенческое исследование притчи Пушкина о блудной дочери» утверждают, что Вырин, таким образом обосновывая мотивы своей попытки вернуть дочь, сознательно или несознательно опирается на эту притчу, т.е. «ведет себя так, как продиктовано моралью. Надо подчеркнуть, что предписание, чтобы отец шел на помощь своему дитяти <…> требование общераспространенной, и в частности, вытекающей из православного нравственного богословия морали» [1, 103–104].

Смотритель изображается автором как человек, у которого случилась большая беда, как скорбящий, нуждающийся в помощи и сочувствии. Именно на такое восприятие нацеливает читателей еще один крайне значимый эпизод повести. Несчастный отец получает возможность увидеть свою дочь лишь после того, как он совершил молебен у иконы Богородицы «Всех скорбящих Радость», на которой, согласно канону, Богородица изображается окруженная

людьми, обуреваемыми недугами и скорбями, и ангелами, совершающими благодеяния от её имени. Сразу после молебна действительно произошло чудо: Вырин получил возможность увидеться с дочерью, получил то, чего ему больше всего хотелось. Богородица явно помогла смотрителю как одному из скорбящих в ответ на его чистую молитву перед чудотворной иконой, хотя это не помогло ему вернуть дочь. Дуня предала любящего отца, что и стало причиной его скорой смерти. Очевидно, неслучайно персонификация героев повести имеет свои особенности. На протяжении всего текста только однажды смотритель назван по имени и фамилии (*Самсон Вырин*), на первое место по частотности употребления выходит обозначение должности и возраста: *старик, хилый старик, старый смотритель* (самое частотное), реже — обозначение родства: *отец* — и эмоционально-оценочные наименования: *бедный смотритель, бедный больной, бедный отец, добрый смотритель)*. Думаем, что имеет лексико-стилистическое значение то, что имя дочери Самсона Вырина в тексте повторяется многократно: *Дуня* (не менее 30 раз), *Авдотья Самсоновна* (2 раза), а в конце повести дано обозначение социального статуса дочери смотрителя — *барыня* (5 раз), *прекрасная барыня*, *славная барыня*.

Крайне важна финальная сцена повести. Из нее мы узнаем, что Дуня раскаивается. Она плачет, идет к отцу на могилу и долго лежит на ней. Автор подчеркивает, что Дуня возвращается в христианскую систему координат, о чём свидетельствует единственная, но опять же крайне значимая деталь: *«А там барыня пошла в село и призвала попа, дала ему денег и поехала»*. Дуня возвращается и приходит в ту самую церковь, мимо которой проехала, когда сбежала от отца, но приходит уже только для того, чтобы заказать ему молебен за упокой души. Раскаяние это запоздалое. Самсон Вырин не встречает свою дочь, как встречал блудного сына его отец. Он умер, причем совсем незадолго до приезда дочери. Из текста очевидно, что Дуня вернулась, когда еще не прошло и года после смерти отца. Но, тем не менее, она опоздала. Упоминание Ваньки о том, как смотритель возился с детьми, угощал их орешками, научил его вырезать дудочки, подчеркивает одиночество станционного смотрителя и свидетельствует о том, насколько рад был бы он дочери и внукам, что еще более оттеняет трагедийность её запоздалого возвращения.

В одном читатель не должен сомневаться точно: Дуня приехала к отцу, раскаявшись, ощутив свою вину, испытав муки совести, вернулась не потому, что её бросили и ей некуда пойти, а именно осознав свой грех, искренне в нем повинившись. Возвращение героини богатой, успешной, но не удовлетворённой своим земным счастьем, говорит о том, что покаяние на могиле отца действительно шло из глубины души блудной дочери, из желания любви и очищения, способствовало её духовному перерождению, воскресению, и потому светлая нота в финале является доминирующей [2].

В изложенной трактовке вся вина за семейную трагедию Самсона Вырина падает на Дуню и Минского (социальный и психологический аспекты). При этом исследователи обращают внимание на ветреный характер девушки, на то, что пушкинская героиня прекрасно осознает впечатление, которое она производит на гостей (*появление Дуни произвело обыкновенное свое действие*). По словам рассказчика, *маленькая кокетка со второго взгляда заметила впечатление, произведенное ею на меня; она потупила большие*

голубые глаза; я стал с нею разговаривать, она отвечала мне безо всякой робости, как девушка, видевшая свет, далее следует известное развитие этих разговоров: *В сенях я остановился и просил у ней позволения её поцеловать; Дуня согласилась… Много могу я насчитать поцелуев с тех пор, как этим занимаюсь, но ни один не оставил во мне столь долгого, столь приятного воспоминания.*

Однако религиозный аспект предполагает оценку поведения как юной и легкомысленной Дуни, так и самого смотрителя с точки зрения христианских представлений. Мы помним, что Самсон Вырин как будто сам подталкивает дочь к побегу*: [Минский] вызвался довезти её до церкви, которая находилась на краю деревни. Дуня стояла в недоумении… «Что же ты боишься, — сказал ей отец, — ведь его высокоблагородие не волк и тебя не съест: прокатись-ка до церкви». Дуня села в кибитку подле гусара, слуга вскочил на облучок, ямщик свистнул, и лошади поскакали.* Впоследствии, не добившись возвращения Дуни, смотритель пал духом, вера и надежда покинули его. При этом Самсон Вырин мерил судьбу своей дочери, ориентируясь на самом деле не на евангельскую притчу — с её чудом возвращения, — а на её подобие. Для него Дуня не могла быть счастлива с Минским, поскольку она всего лишь дочь станционного смотрителя, т.е. её судьба определялась им лишь социальной ролью. Он и пытался вернуть её именно к исполнению этой роли, чего сама Дуня явно не желала. Минский был прав, утверждая: «*Она меня любит; она отвыкла от прежнего своего состояния».* Но смотритель исходит из того, что его дочь некая «овечка», которую, наигравшись, непременно бросит Минский. Потому он и находит её, обесчещенную, чтобы вернуть домой. Убитый горем отец не допускает даже мысли о возможном счастливом исходе, тогда как православная вера предполагает определённые установки сознания верующего, продиктованные убежденностью в существовании Бога и возможность чуда. У несчастного смотрителя пропадает всякий интерес к жизни. Его неверие в возможный благополучный исход судьбы Дуни с религиозной точки зрения, возможно, даже более греховно, чем поступок дочери. Попробуем обосновать это, исходя из данных лингвокультурологии.

Система лексических значений слова «вера», согласно толковым словарям, охватывает самые разные типы интенциональных, ментальных и эмоциональных состояний. Причем с рациональной точки зрения эти компоненты в принципе независимы, не обусловлены друг другом и могут быть осмыслены как вполне самостоятельные, автономные сущности. «Именно взаимообусловленность таких разных сфер нашей совокупной духовной деятельности, их подведенность под один обобщающий смысл и составляет специфически русскую конфигурацию смыслов» [8, 29]. С одной стороны, в концепте «вера» активны смыслы, связанные с религиозными чувствами, с другой стороны, вера выступает как особый тип знания иррационального, не основанного на логической аргументации. В русской модели мира именно вера как тип знания признается достойным инструментом для верификации, то есть проверки. В русской культуре знание на основе веры считается чем-то высшим, ориентированным на духовный идеал. Это семантическое расширение концепта «вера» проанализировано М. Г. Селезневым: «Отметим, прежде всего, некую «несимметричность» веры по отношению к добру и злу: предмет веры — ско-

рее нечто хорошее, нежели нечто плохое» [9, 247]. М. Г. Селезнев отмечает, что речь может идти «не о доверии к внешнему авторитету, а о доверии к какой-то глубиннейшей интуиции о «добром» устроении мира, о том, что ведь должен же мир соответствовать нашему идеальному (и потому — оптимистическому) представлению о нем» [9, 248]. Данное понимание вполне соответствует базовым представлениям русских людей о том, как устроен мир, — с «ключевыми идеями русской картины мира» [3, 5–7]. «Вера» входит в качестве семантического компонента в толкование других культурных концептов, таких как «надежда» (вера в возможность осуществления чего-то радостного, благоприятного), «разочарование» (чувство неудовлетворенности, крушения веры в кого-л./что-л.), «безнадежность», «доверие/недоверие» и пр., что свидетельствует о том, что «вера» — один из базовых компонентов русской языковой картины мира» [8, 29].

Итак, сочувствуя горю отца, лишившегося единственной дочери, читатель, воспитанный в лоне русской культуры, не может не испытывать сожаления от того, что у бедного смотрителя («маленького человека») не хватило терпения и веры в возможно счастливую судьбу дочери. Даже в мыслях он не допускает возможность чуда. Действительно, счастливая судьба Дуни скорее исключение из правил, скорее чудо. История Дуни вполне могла быть иллюстрацией очередной гибели очередной «бедной овечки». Но в пушкинском тексте жизнь не поддается рассудочным схемам, в ней есть место относительно благополучному концу. *«Славная барыня»,* — говорит рассказчику мальчишка. Да и сам рассказчик уже *ни о чем не жалел*, узнав эту историю. Итак, судьба станционного смотрителя («маленького человека» в жестоком социуме) трагична, но финал пушкинской повести не является ни мрачным, ни трагичным. Это светлый финал. Дуня жива и благополучна, подрастают *барчата* — внуки Самсона Вырина. Жизнь продолжается.

Рассказ «Третий сын» Андрея Платонова, конечно, не является аналогом повести Пушкина. Это психологический рассказ, написанный в другое время (спустя почти 100 лет после смерти Пушкина) в оригинальной стилистической манере, но в нём, как и в тексте Пушкина, затронута тема жизни и смерти близких людей на примере одной семьи, а семья эта олицетворяет обобщённый образ всех живущих людей. Умирает старуха, и отец телеграммой созывает сыновей хоронить мать. Он чувствует себя одиноким, подобно птице в клетке, на которую он посматривает, дожидаясь приезда детей. Мать, лежащая в гробу, отдала детям всю свою жизнь и любовь. Об этом напоминает её *экономичное, маленькое, скупое тело* после смерти. Дети же изображены в рассказе как *громадные мужчины,* они все выше отца. Эта деталь подчеркивает, что родители сделали все для успешной жизни своих сыновей. Сыновья воспринимают смерть матери как неизбежное явление. Они, видимо, редко навещали отчий дом и поэтому смерть матери для них — это прежде всего воспоминание о детстве. Братья радуются встрече, рассказывают о своих успехах, смеются, один из них даже пытается петь под одеялом. Совершенно другим оказался третий сын, который приехал на похороны с шестилетней дочкой. Он физик, коммунист, поэтому как будто должен воспринимать смерть матери материалистически. Но он очень переживает случившееся, пока его браться радуются встрече. Слова, которые он сказал братьям среди

ночи, неведомы, но после этих слов и после обморока третьего сына у гроба, братья меняются. Они прекращают веселиться, подходят к гробу и осознают, что матери уже никогда не будет, что она ушла навсегда.

Шесть братьев, несмотря на различие их судеб, равны в своей преданности семье, в своей духовной силе. Они являются продолжением умершей матери, в образе которой прослеживаются агиографические мотивы. У героев рассказа отсутствуют имена, их безымянность в этой связи привносит в повествование дополнительный обобщенный смысл, подчёркивая возраст членов семьи и их родственные отношения: *мать, старуха, покойница жена, бабушка; муж, старик, старый отец, дед, муж-старик, муж старухи, отец сыновей; сыновья, дети, сын, старший сын, младший сын, третий сын, братья-моряки; внучка, девочка-внучка, девочка.* Центральная роль третьего сына обусловлена тем, что в его образе концентрируется смысл происходящего: он привозит в родительский дом маленькую дочь, становящуюся символом связи поколений, останавливает неуместное веселье братьев; его обморок, который может быть рассмотрен как посмертное чудо матери, заставляет остальных сыновей испытать скорбь и открыть для себя новые жизненные истины. В этом плане роль третьего сына чрезвычайно важна, поскольку заостряет внимание на представлении о похоронном обряде, о традиции как связи различных поколений. Платонов даёт понять истинное евангельское значение взаимодействия братьев на их пути к постижению бытийных смыслов. В рассказе затронута проблема страха перед смертью и проблема веры в Бога, в которого не верят по-настоящему ни отец, ни дети, ни даже сам священник, который отпевает мать. Да и сама мать *не столько верила в бога, сколько хотела, чтобы муж, которого она всю жизнь любила, сильнее тосковал и печалился по ней под звуки пения молитв, при свете восковых свечей над её посмертным лицом»*; *она не хотела расстаться с жизнью без торжества и без памяти».* Несмотря на то, что панихида по усопшей была скорее данью православной традиции, чем потребностью в богослужении, семья выполнила пожелание матери, хотя это был скорее *караул у гроба, а не присутствие на богослужении.*

В аспекте затронутой темы важно замечание Д. К. Зеленина о том, что «умерших предков русский народ всегда и везде называет одним почетным наименованием: родители» [4, 18]. Именно поэтому в финальном предложении говорится о начале погребального пути, о шедших за гробом родителях и потомках, символизирующих связь поколений, и мыслях отца о собственных похоронах: *Утром шестеро сыновей подняли гроб на плечи и понесли его закапывать, а старик взял внучку на руки и пошел им вслед; он теперь привык тосковать по старухе и был доволен и горд, что его также будут хоронить эти шестеро могучих людей, и не хуже.* Так что сама процессия похорон противопоставляет смерти жизнеутверждающее, возрождающее, воскрешающее мироощущение. Признаем, что для понимания истинного смысла рассказа не менее существенно понимание связи поколений, которая мыслится «как непрерывная жизнь рода, его продолжение» [6, 400].

Проводя параллель между двумя такими далекими друг от друга произведениями, как «Станционный смотритель» А. Пушкина и «Третий сын» А. Платонова, мы должны признать их несомненную близость в одном — утверждении мысли о силе родственных отношений между отцами и детьми

и связи поколений. Сам А. Платонов в одной из своих статей рассуждал так: «…Мертвые не чувствуют нашей любви к ним. И все же без них — без наших отцов, героев и учителей — наша жизнь была бы невозможна ни в физическом, ни в духовном смысле… Без связи с ними (в смысле продолжения их исторического дела), без живой памяти о них люди могли бы заблудиться на протяжении одного текущего века и озвереть…».

СПИСОК ЛИТЕРАТРЫ

1. *Верещагин Е. М., Костомаров В. Г.* Рече-поведенческое исследование притчи Пушкина о блудной дочери // Вопросы языкознания. № 2, 2000. — С. 90–117.
2. *Дунаев М. М.* Православие и русская литература. Т.1 (ч. 1). — М. : Христианская литература, 1996. — 316 с.
3. *Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира: Сб.ст. — М. : Языки славянской культуры, 2005. — 544 с.
4. *Зеленин Д. К.* Избранные труды: Статьи по духовной культуре. 1917—1934. — М. : Индрик, 1999. — 348 с.
5. *Золотухина О. Ю.* Повесть А. С. Пушкина «Станционный смотритель» в православном контексте русской литературы. XIV Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения: Сборник дкладов, материалов и исследований». — Красноярск, 2015. [Электронный ресурс].
6. *Лукьянова Л. В*. Архетипические мотивы в художественной системе рассказа Платонова «Третий сын». Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 3. — СПб: Наука, 2004. — С. 400–406.
7. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. — 12 изд. — М. : Рус. яз. 1978. — 846 с.
8. *Радбиль Т. Б.* Вера как основа мировосприятия и миропонимания в русской языковой картине мира. Лингвокультурологические исследования. Логический анализ языка. Понятие веры в разных языках и культурах / Отв. Ред. Н. Д. Арутюнова, М.Л. Ковшова. — М. : Гнозис, 2019. — С. 23–36.
9. *Селезнев М. Г.* Вера сквозь призму языка // Прагматика и проблемы интенсиональности: Сб научн. трудов / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова — М. : ИЯ АН СССР, 1988. — С. 244–254.

ИСТОЧНИКИ

10. *Платонов А.* Избранные произв. в 2 т. — М. : «Художественная литература», 1978. Т. 2. — С. 41—47.
11. *Пушкин А. С.* Собр. соч. в 10 т. — М. : «Художественная литература». 1973. Т. 5. — С. 72–82.

REFERENCES

1. *Vereshchagin YE. M., Kostomarov V. G.*Reche-povedencheskoye issledovaniye pritchi Pushkina o bludnoy docheri [Speech-behavioral study of Pushkin's parable about the prodigal daughter] // Voprosy yazykoznaniya. № 2, 2000. Pp. 90–117.
2. *Dunayev M. M.* Pravoslaviye i russkaya literature [Orthodoxy and Russian literature]. T.1 (ch. 1). Moscow: Khristianskaya literatura, 1996. 316 p.
3. *Zaliznyak Anna A., Levontina I. B., Shmelev A. D.* Klyuchev·yye idei russkoy yazykovoy kartiny mira [Key ideas of the Russian language picture of the world]: Sb.st. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2005. 544 p.

4. *Zelenin D. K.* Izbrann·yye trudy: Stat'i po dukhovnoy kul'ture [Selected works: Articles on spiritual culture]. 1917–1934. Moscow: Indrik, 1999. 348 p.
5. *Zolotukhina O. YU.* Povest' A. S. Pushkina «Stantsionnyy smotritel'» v pravoslavnom kontekste russkoy literatury [Selected works: Articles on spiritual culture]. XIV Krasnoyarskiye krayev·yye Rozhdestvenskiye obrazovatel'n·yye chteniya: Sbornik dkladov, materialov i issledovaniY». Krasnoyarsk, 2015. [Elektronnyy resurs].
6. *Luk'yanova L. V.* Arkhetipicheskiye motivy v khudozhestvennoy sisteme Rasskaza Platonova «Tretiy syN» Tvorchestvo Andreya Platonova [Archetypal motives in the artistic system of Platonov's story "The Third Son"]: Issledovaniya i materialy. Kn. 3. SPb: Nauka, 2004. S. 400–406.
7. *Ozhegov S. I.* Slovar' russkogo yazyka [Russian language dictionary]. 12 izd. Moscow: Rus. yaz. 1978. 846 p.
8. *Radbil' T. B.* Vera kak osnova mirovospriyatiya i miroponimaniya v russkoy yazykovoy kartine mira. Lingvokul'turologicheskiye issledovaniya [Faith as the basis of worldview and worldview in the Russian linguistic picture of the world]. Logicheskiy analiz yazyka. Ponyatiye very v raznykh yazykakh i kul'turakh / Otv. Red. N. D. Arutyunova, M. L. Kovshova. Moscow: Gnozis,2019. P. 23–36.
9. *Seleznev M.G.* Vera skvoz' prizmu yazyka [Faith through the prism of language]// Pragmatika i problemy intensional'nosti: Sb nauchn. trudov / Otv. red. N.D. Arutyunova. Moscow: IYA AN SSSR, 1988. P. 244–254. Apresyan YU.D. Izbrannyye trudy. Tom II. Integral′noye opisaniye i sistemnaya leksikografiya [Integral description and system lexicography]. Moscow: Shkola «Yazyki russkoy kul′tury»-Publ., 1995. 767 p.

SOURCES

10. *Platonov A.* Izbrannyye proizv. v 2 t [Selected productions in 2 volumes]. Moscow: «Khudozhestvennaya literaturA», 1978. T. 2. S. 41–47.
11. *Pushkin A. S.* [Collection op. in 10 t] Sobr. soch. v 10 t. Moscow: «Khudozhestvennaya literatura». 1973. T. 5. S. 72–82.

© В. Г. Смирнова

УДК 821.161.1
DOI 10.24412/2408-9451-2025-1-38-41

Ю. В. ЯКОВЛЕВА*

СТИЛЬ ОФИЦИАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ XIX В. НА ПРИМЕРЕ ИЗДАНИЯ «ПЕРИОДИЧЕСКОЕ СОЧИНЕНИЕ ОБ УСПЕХАХ НАРОДНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ[1]»

В статье исследуются основные принципы освещения деятельности Министерства народного просвещения в журнале «Периодическое сочинение об успехах народного просвещения», который издавался с 1803 по 1817 г. и стал предшественником знаменитого «Журнала Министерства народного просвещения». В издании публиковались официальные документы, касающиеся вопросов просвещения: правительственные указы, постановления о создании новых учебных заведений, данные о назначениях профессоров, учителей, уставы университетов и гимназий, финансовые отчеты и т.п. Также в журнале можно было прочитать статьи просветительской направленности, особенно — естественно-научного характера, направленные на распространение научных знаний среди населения, т.е. просветительскую деятельность. Следует сделать вывод о стилистической неоднородности различных частей журнала, что можно объяснить их неодинаковой тематикой и задачами.

Ключевые слова: Министерство народного просвещения, педагогическая журналистика, просветительская деятельность, популяризация научного знания, стилистика.

Временем возникновения в России официальной педагогической журналистики следует считать январь 1803 года, так как до этого вопросы народного образования и просвещения затрагивались в литературных и политических журналах общей направленности.

Первое специализированное издание появилось по инициативе П. В. Завадовского, который возглавил возникшее за полгода до этого (8 сентября 1802 года) Министерство народного просвещения. Графа П. В. Завадовского можно назвать одним из самых заметных политических деятелей эпохи Екатерины II. К рассматриваемому периоду он пережил опалу, смог вернуться в «большую политику» и продолжил успешную деятельность в правление Александра I. В этот период создавались народные школы, уездные училища,

* Юлия Владимировна Яковлева — кандидат филологических наук, доцент кафедры медиаречи Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия); yak112@inbox.ru

[1] Здесь и далее орфография и пунктуация современные.

гимназии, учебные округа, основаны Казанский, Харьковский, Дерптский университеты, открыт Петербургский педагогический институт. [1]

Министр народного просвещения понимал, что для решения задач в области образования, культуры, идеологии — всего того, что на рубеже XVIII–XIX вв. вбирало в себя понятие «просвещение» — необходим печатный орган, и в этом ему удалось убедить императора. В результате появилось «Периодическое сочинение об успехах народного просвещения» [3]. Под этим наименованием издание существовало до 1817 года, затем стало называться «Журнал Департамента народного просвещения», впоследствии — «Записки, издаваемые от Департамента народного просвещения» и, наконец, получило название, под которым осталось в истории российской журналистики и в целом культуры, которое фигурирует в различных мемуарах и библиографических описаниях: «Журнал Министерства Народного просвещения».

Первый номер открывался Указом императора Александра I Правительствующему Сенату об утверждении «Предварительных правил народного просвещения». Главная идея «Правил...» заключалась в том, что система образования должна основываться на установившихся традициях, национальной культуре, соответствовать формам государственного устройства и политической власти страны. Основной акцент делался на педагогической жизни России, на состоянии образования и просвещения.

Как явствует из самого названия, журнал сосредоточивался не на критике недостатков, а на том, что было положительного в данной области. Печатались правительственные указы, касающиеся вопросов просвещения, постановления о создании новых учебных заведений, данные о назначениях профессоров, учителей, уставы университетов и гимназий.

Так, здесь в 1803 году был напечатан устав знаменитого Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, что стало официальным признанием организации, уже существовавшей в Санкт-Петербурге в течение двух лет (с 1801 г.). 31 декабря 1813 г. было опубликовано «Постановление о Благородном Пансионе в городе Царском Селе». Среди материалов сборника — устав о цензуре, устав Московского общества испытателей природы Российской империи, уставы Московского, Харьковского, Казанского университетов и т.п. Издание содержало большое количество информации экономического и финансового характера, такой, как отчеты о расходах на содержание учебных заведений в России и пр.

Редактором «Периодического сочинения» стал естествоиспытатель, просветитель, академик Н. Я. Озерецковский [3]. Очевидно, этот факт повлиял на то, что значительная часть журнала была отдана материалам естественно-научного характера.

Говоря об стилистических особенности издания, можно утверждать, что его стиль не отличается единообразием, поскольку неоднородны и сами части журнала. Разделы, отданные официальной информации, содержат большое количество стандартных формулировок, указаний должностей, званий и титулов («ЕГО ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО» и т.д.).

Важно отметить регулярные указания на то, что все совершается в соответствии с правилами: «...все собрание, учителя и ученики, порядком шли в училищные классы, где каждый учитель говорил краткую речь, приличную своему предмету» [2, 213], «...по совершении приличным порядком

открытия училищ...» [2, 215], «с приличными обрядами открыто» [2, 216]. Следует обратить внимание на частоту и нестандартность использования слова «приличный» в значении «подобающий, уместный», которое в современных словарях имеет помету «устар.» [4], а в словаре В.И. Даля [4] требует управления существительным в дательном падеже: «*Приличный* чему, кому, соответственный, сообразный, приличествующий; что к чему идет, кстати, под стать; пристойный, обычливый». Указания на то, что, открытие разных учебных заведений обязательно сопровождалось «приличными обрядами», после чего был дан обед («угощение обеденным столом» [2, 211]), а затем — бал, можно назвать особого рода клише.

Сухие, стандартизированные формулировки уступают место более эмоциональным описанием в трагический для страны период: в выпусках 1812 г.: «Французы вступили в Москву, и сия столица во многих местах в несколько дней сделалась жертвою пламени» [2, 140]. Регулярно публикуются сообщения о закрытии учебных заведений, поскольку жители покидали Москву («несчастный город» [2, 147]) «по причине военных беспокойств» [2, 142]. И, наконец, — позитивное известие: «Неприятель, теснимый со всех сторон голодом и нуждою, оставил разоренную им столицу с 11 на 12 число октября в ночь к всеобщей радости жителей Москвы и всей России» [2, 141]. Важно отметить, что Москва неоднократно названа в журнале столицей, несмотря на то, что официально в рассматриваемый период город не имел данного статуса.

Наряду с такими, поистине эпическими строками возникает информация конкретная, иногда не вполне серьезная, как, к примеру, в части перечисления пожертвований учебным заведениям от населения. Указываются не только крупные денежные суммы, но и такие незначительные, на первый взгляд, вложения, как «отменной величины кокосовый орех», «несколько классических книг и окаменелый слоновый зуб», «окаменелый бараний рог, три раковины и четыре медные монеты», «собрание хороших, большею частию отечественных минералов», «челюсть чрезвычайной величины в двух частях с четырью позвонками зубов» [2, 35]. Очевидно, что для Министерства народного просвещения и его печатного рупора был важен сам факт активности граждан, особенно из низшего сословия, о чем свидетельствует, например, следующее сообщение о крестьянине Самарине, выстроившем для школы дом и обязавшемся его содержать: «Таковое усердие поселян тем более заслуживает замечание, что в прошлом 1813 году они чрез сильный пожар претерпели крайний убыток, Министерство Просвещения, уважая похвальное и редкое усердие крестьянина Самарина, представило его к приличному награждению» (следует отметить очередной факт употребления слова «приличный»).

Научно-популярное направление журнала «Периодическое сочинение об успехах народного просвещения» представлено в рубрике «Разные сочинения», содержавшей новые сведения как естественно-научного, так и гуманитарного характера. Стиль данных заметок более свободен, по сравнению с официальной частью, и еще менее однороден. Нередко можно встретить сведения частного характера. Так, сообщается, что «учитель курской гимназии Тимофей Селиванов, бывши в Таганроге сверх должности, занимался в свободные часы исследованием растений и грунта, земли в окружности сего места... и сделал оной описание, какое ему время позволило» [2, 232]. Автор «Замечаний о живущих в близости Казани народов» сообщает: «Слабое состояние моего здоровья не позволяло мне ездить к сим народам дабы сделать

точнейшие о их нравах и обычаях исследования» [2, 49]. Ссылки на недостаток времени или здоровья в научном журнале выглядят несколько наивно, но в то же время придают повествованию живой, непосредственный характер.

Издание старается также бороться с суевериями и опровергать бытующие в народе заблуждения, объясняя некоторые явления действием оптических законов, например: «Поелику сия возвышенность во всей стране занимает особое место и отовсюду видна... и в таком значительном расстоянии, толстый слой воздуха отражает голубой цвет, отчего гора кажется покрытою туманом, то жители по неведению своему, почитают сию гору необыкновенною» [2, 248].

В последних разделах выпусков можно найти непроверенные практические советы обывательского характера, например, из «сельского домоводства»: «Некоторые советуют класть в сусеки, в коих лежит рожь, чеснок, и будто бы запах оного прогоняет сих вредоносных животных (речь идет о червях)» [2, 93]. Репутацию научно-популярного издания журнал все же сохраняет, сопроводив рекомендацию предупреждением: «Но это требует еще подтверждения многократными опытами».

Стилистическая особенность, заслуживающая внимания, которую следует отметить, — предпочтение русской лексики иноязычной. Так, сообщается не о «вакантных» (слово, которое было известно в XIX в. [4]), а о «праздных учительских местах» [2, 212]; а рассказывая о вакцинации, журнал использует сочетание «предохранительная оспа» [2, 148] («В течение года в некоторых училищах по Калужской губернии медицинскими чиновниками показываем был способ прививания предохранительной оспы») [2, 143].

Таким образом, можно сделать вывод, что журнал «Периодическое сочинение об успехах народного просвещения» при всей своей стилистической неоднородности, задал определенный импульс и педагогической, и научно-популярной журналистике в России, оказался частью культурного развития нашей страны и потому способен становится предметом научного интереса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Большая российская энциклопедия URL: https://old.bigenc.ru (Дата обращения 30.08.2024)
2. Периодическое сочинение об успехах народного просвещения. Санкт-Петербург : При Императорской Академии наук, 1803–1817.
3. Русская периодическая печать (1702–1894): Справочник. — М. : Гос. изд-во Полит. лит., 1959. — 835 с.
4. Словари.ру URL: https://slovari.ru (Дата обращения 26.08.2024)

REFERENCES

1. Bol’shaya rossijskaya enciklopediya [Great Russian Encyclopedia]. URL: https://old.bigenc.ru (retrieved on 30.08.2024).
2. Periodicheskoe sochinenie ob uspekhah narodnogo prosveshcheniya. Sankt-Peterburg : Pri Imperatorskoj Akademii nauk, 1803–1817.
3. Russkaya periodicheskaya pechat’ [Russian periodical press] (1702–1894): Spravochnik. Moscow.: Gos. izd-vo Polit. lit., 1959. 835 p.
4. Slovari.ru URL: https://slovari.ru (retrieved on 26.08.2024)

© Ю. В. Яковлева

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК: 81`23
DOI 10.24412/2408-9451-2025-1-42-51

Н. П. АВДЕЕВА*

РЕЧЕПОРОЖДЕНИЕ ГЕРОЯ В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «СУПРУГА» (от мотива к внешней речи через аффективные тактики)

В статье рассматривается процесс порождения речи героя в рассказе А. П. Чехова «Супруга» в психолингвистическом, коммуникативном и психофизиологическом аспектах. Моделирование речепорождения в художественном тексте позволило выявить этапы от мотива через внутреннюю речь к внешней речи. Центральный этап порождения речи — внутренняя речь — анализируется с помощью аффективных тактик, что позволяет продемонстрировать динамичность в формировании коммуникативной стратегии персонажа. Мастерство Чехова-писателя и Чехова-практикующего врача проявляется в изображении речепорождения героя: художественном психологизме размышлений и медицинской точности психофизиологии аффекта героя.

Ключевые слова: Чехов, внутренняя речь, речепорождение, психолингвистика, коммуникативная стратегия.

Одной из тенденций развития современной научной мысли является междисциплинарность. Часто именно на комплексной базе данных разных наук происходят реальные открытия, позволяющие посмотреть на знакомые вещи новым взглядом. Кажется, приходит время создания по аналогии с Data Science новой системы Data Humanities для обновления представлений о проблемах языка и мышления.

Речемыслительная деятельность является объектом изучения философии, филологии, психологии, когнитологии, физиологии и нейронаук в целом. Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью рассмотрения процесса речепорождения в художественном тексте в нескольких аспектах: психолингвистическом — прояснение механизма превращения мотива речевой деятельности в речевое высказывание, психофизиологическом — физиологического и эмоционального проявлениями состояния аффекта; коммуникативном — значимостью заполнения лакун при изучении творчества А. П. Чехова в данном аспекте.

* Надежда Петровна Авдеева — старший преподаватель кафедры русского и латинского языков Саратовского государственного медицинского университета имени В. И. Разумовского (Саратов, Российская Федерация); avdeevanp@gmail.com

Различным аспектам коммуникации в прозе А. П. Чехова посвящены работы о тактиках убеждения в разных типах дискурса [12], конфликте как коммуникативном акте [16]; проблеме непонимания в прозе А. П. Чехова [15]; языковых средствах и способах выражения эмоций в поэтике А. П. Чехова [10], динамике речевых жанров в отдельных рассказах [11] и т. д. Тем не менее динамика и структура речепорождения героев в рассказах Чехова не получили самостоятельного изучения. В наших работах сделана попытка исследовать внутреннюю речь (ВР) как единицу речепорождения в следующих аспектах: как манипулятивную стратегию [2], при изучении коммуникативного намерения персонажа во ВР, мы рассматривали ВР как план будущего внешнего высказывания персонажа [3], коммуникативные стратегии как проявление диалогического взаимодействия с «чужим словом» во ВР [1].

Новым является рассмотрение ВР в процессе речепорождения от мотива к внешней речи героя в художественном тексте.

Цель настоящей работы — выявить этапы речепорождения и определить роль ВР в процессе порождения речевого высказывания героя в художественном дискурсе.

При анализе единиц речепорождения используются методы психолингвистики — моделирования процесса порождения речи в художественном тексте; методы коммуникативной лингвистики — контекстуальное изучение коммуникативных стратегий и тактик во внутренней и внешней речи героя.

Для анализа выбран рассказ «Супруга», написанный Чеховым в 1895 году и представляющий интерес для исследования, т. к., во-первых, он относится к периоду «зрелого Чехова», периоду трансформации повествовательной манеры писателя; во-вторых, написан в период тяготения писателя к психиатрии (в 1895 году он принял участие в съезде московских земских врачей, собравшихся в земской психиатрической больнице в селе Покровском); наконец, построен на внутреннеречевой рефлексии персонажа и даёт возможность проследить этапы порождения речи персонажа.

Проведённые нами наблюдения и анализ произведений Чехова позволили выдвинуть следующую гипотезу. Единицы речепорождения героя в прозе писателя не только отобраны и организованы в соответствии с его идиолектом и включены в образную систему рассказа, но и демонстрируют правдоподобность естественного психического процесса. Мастерство Чехова в изображении речепорождения объединяет видение данного феномена Чеховым-писателем и Чеховым-практикующим врачом.

В психолингвистике выделяются следующие этапы речепорождения: мотивационно-целевой, внутреннего прогнозирования и исполнительно-контрольная реализация внутренней программы [4; 8; 9]. Определим основные этапы порождения речевого высказывания в рассказе Чехова «Супруга».

1. **Мотивационно-целевой этап**. Мотив является импульсом внутренней рефлексии персонажа. В рассказе «Супруга» мотив — это конситуация рассказа — найденная Николаем Евграфычем *«какая-то телеграмма», «адресована на имя тёщи, для передачи Ольге Дмитриевне, из Монте-Карло, подпись: Michel...»*. Цепочка вопросов во ВР героя отражает его намерение понять происходящее: «*Кто этот Мишель? Почему из Монте-Карло? Почему на имя тёщи?»* (22, 92).

Конситуация мотива создаётся воспоминаниями героя: «Придя в кабинет и начавши соображать, он тотчас же вспомнил, *как года полтора назад он был с женой в Петербурге и завтракал у Кюба с одним своим школьным товарищем, инженером путей сообщения, и как этот инженер представил ему и его жене молодого человека лет 22–23, которого звали Михаилом Иванычем; фамилия была короткая, немножко странная: Рис»,* «И теперь он понимал, *почему жене так хочется именно в Ниццу: её Michel живёт в Монте-Карло»* (22, 94). Николай Евграфыч прочитал телеграмму Michel из Монте-Карло к своей жене: «*Пью здоровье моей дорогой возлюбленной, тысячу раз целую маленькую ножку. Нетерпеливо жду приезда*» (22, 94).

2. **Этап внутреннего прогнозирования внешнего высказывания** рассмотрим при анализе ВР. В качестве инструмента анализа ВР как единицы речепорождения мы выбрали речевые тактики, т. к. они являются доступными изучению единицами, практическим инструментом говорящего. На наш взгляд, номенклатура речевых тактик, их последовательность и смена демонстрируют динамику ВР и формирование коммуникативного намерения.

Вслед за О. С. Иссерс под термином «речевая тактика» мы понимаем целенаправленное речевое действие и его невербальное сопровождение в рамках реализуемой коммуникативной стратегии. Речевое действие, в свою очередь, представляет собой совокупность речевых приёмов на определённом этапе коммуникации [5].

Особенности ВР заключается в её автокоммуникативности, т. е. адресат и адресант сообщения совпадают, в фокусировании адресанта на своих чувствах, настроениях и переживаниях. Следовательно, для характеристики тактик во ВР было бы целесообразно использовать не речевые, а внутриречевые тактики или аффективные тактики.

«Аффективный» определяется как ‘связанный с областью чувств, настроений, переживаний’; ‘повышенно-эмоциональный’ [*18*], ‘относящийся к состояниям удовольствия или неудовольствия; связанный с ощущениями, эмоциями, страстями, чувствами, мыслями’ [20].

Под аффективными тактиками мы будем понимать внутриречевое действие героя в художественном тексте, связанное с его чувствами, настроениями, переживаниями, эмоциями и мыслями, реализующее коммуникативную стратегию внешнего высказывания.

На основании языковых маркеров мы выделили аффективные тактики героя в рассказе «Супруга».

Аффективная тактика обиды — ‘несправедливо причинённое огорчение, оскорбление, а также вызванное этим чувство’ [19].

(1) *«Он представил себе, какую бы смешную, жалкую роль он играл, если бы согласился поехать с женой в Ниццу, едва не заплакал от чувства обиды и в сильном волнении стал ходить по всем комнатам»* (22, 94). Аффективная тактика обиды представлена смысловым актуализатором «несправедливость». Оценочные характеристики *жалкий* и *смешной* отражают возможное незаслуженно-оскорбительное положение героя при условии «*если бы согласился поехать с женой в Ниццу»*.

(7) *«Лучшие годы жизни протекли, как в аду, надежды на счастье разбиты и осмеяны, здоровья нет, в комнатах его пошлая кокоточная обстановка*

<…>» (22, 95). Семантика несправедливости актуализируется разрушением всех сфер жизни героя: сравнением *лучших лет жизни* и *ада*, предикатами с негативным значением *разбиты, осмеяны*; конструкциями с редуцированным субъектом — отсутствие активного личного начала; негативно-оценочная характеристика обстановки как *пошлой* и *кокоточной*.

Аффективная тактика обвинения — «приписывание кому-либо какой-либо вины, признание виновным в чём-либо, а также раскрытие, обнаружение чьих-либо неблаговидных действий, намерений, качеств» [14]. Обвинение — ‘признание виновным в чём-нибудь, приписывание кому-нибудь какой-нибудь вины’ [19].

В. Лаврентьева определяет обвинение как «приписывание ответственности за сознательно совершённый предосудительный поступок» [7, 6]. Смысловой актуализатор тактики — сема «вина» в разных лексических воплощениях.

(2) *«Сжимая кулаки и морщась от отвращения, он спрашивал* себя, *как это он, сын деревенского попа, бурсак по воспитанию, прямой, грубый человек, по профессии хирург — как это он мог отдаться в рабство, так позорно подчинить себя этому слабому, ничтожному, продажному, низкому созданию?»* (22, 94). Аффективная тактика *самообвинение* реализуется антитезой самохарактеристик героя *сын деревенского попа, бурсак, прямой, грубый человек, хирург* и негативно-оценочных определений ситуации, в которой он добровольно, по собственной вине *отдался в рабство* и *позорно подчинил себя*. Эмоциональные обращение к себе в форме риторического вопроса *как это он мог* усиливает чувство вины, возмущение и отвращение героя.

(8) *«<…> а из десяти тысяч, которые он зарабатывает ежегодно, он никак не соберётся послать своей матери-попадье хотя бы десять рублей и уже должен по векселям тысяч пятнадцать»* (22, 95). Тактика самообвинения создаётся антитезой: герой противопоставляет количество заработанных денег (десять тысяч) и потраченных денег (тысяч пятнадцать) с количеством денег, не отправленных матери-попадье (десять рублей).

(10) *«К пяти часам он ослабел и уже обвинял во всём одного себя, ему казалось теперь, что если бы Ольга Дмитриевна вышла за другого, который мог бы иметь на неё доброе влияние, то — кто знает? — в конце концов, быть может, она стала бы доброй, честной женщиной; он же плохой психолог и не знает женской души, к тому же неинтересен, груб...»* (22, 95). Обвинение себя в неспособности оказать доброе влияние на жену, в отсутствии положительных качеств: плохой психолог, неинтересный, грубый. Герой обесценивает свои качества (*прямой, грубый человек, хирург)*, которые он ранее противопоставлял отрицательным качествам жены.

Тактика самообвинения переходит в тактику насмешки над собой, самоиронии.

Насмешка — ‘обидная шутка, издёвка, выражение иронического отношения’ [21]; ‘обидная шутка, издёвка’ [19].

(3) «*как это он мог отдаться в рабство, так позорно подчинить себя этому слабому, ничтожному, продажному, низкому созданию?»* (22, 94). Тактика самоиронии реализуется семантическим противоречием: герой *отдался, подчинил себя,* т. е. ‘покорился, не сопротивляясь’ [19] не сильному, значительному и благородному человеку, а *слабому, ничтожному, продажному, низкому созданию.*

(4) *«От того времени, когда он влюбился и сделал предложение и потом жил семь лет, осталось воспоминание только о длинных душистых волосах, массе мягких кружев и о маленькой ножке, в самом деле очень маленькой и красивой; и теперь ещё, казалось, от прежних объятий сохранилось на руках и лице ощущение шёлка и кружев — и больше ничего. Ничего больше, если не считать истерик, визга, попрёков, угроз и лжи, наглой, изменнической лжи...»* (22, 95). Тактику самоиронии актуализирует игра слов**.** Контактный повтор *больше ничего* ‘отсутствие всего’ и *ничего больше* ‘больше, чем нужно, чем следует, чем хотелось бы кому-л.’ создают семантический контраст. Актуализация контекстуально антонимических значений «*ничего больше»* и *«если не считать»* — характеристика незначительного, неважного, не принимаемое в расчёт исключение. Однако в контексте ВР *истерики, визги, попрёки, угрозы и ложь* являются не исключением, а нормой жизни героя.

(6) *«Он помнил, как у отца в деревне, бывало, со двора в дом нечаянно влетала птица и начинала неистово биться о стёкла и опрокидывать вещи, так и эта женщина, из совершенно чуждой ему среды, влетела в его жизнь и произвела в ней настоящий разгром»* (22, 95). Тактика самоиронии реализуется сопоставлением: птицы, разгромившей дом, и жены, разрушившей жизнь героя. Повтор слова *влететь* актуализирует иронию наложением контекстуально-отрицательного смысла ‘быстрое и стремительное проникновение постороннего с недобрыми намерениями’ на нейтральное значение слова ‘летя, попадать, проникать, куда-либо или внутрь чего-либо’ [18].

(9) *«Казалось, если бы в его квартире жила шайка разбойников, то и тогда бы жизнь его не была так безнадёжно, непоправимо разрушена, как при этой женщине*» (22, 95). Тактика самоиронии реализуется сопоставлением жены и шайки разбойников. Шайку разбойников герой воспринимает менее опасным вторжением в свою жизнь, чем женщины. Аффективные тактики самоиронии отражают горькую правду героя о себе — о пустой и напрасной жизни, отчуждении супругов и одиночестве.

Герой несправедливо обижен и оскорблён, чувствует себя объектом насмешки, за что винит себя — тактики ВР от обиды к самообвинению и насмешке над собой отражают общую стратегию **самодискредитации** героя. Таким образом, аффективные тактики отражают динамику речепорождения, определяют коммуникативный портрет персонажа, формируют коммуникативное намерение персонажа.

В соответствии с определением К. Ф. Седова, в **коммуникативном намерении** говорящий ориентируется на социально-коммуникативную ситуацию и модальность общения, что определяет цель высказывания [13, 40–52].

В рассказе Чехова коммуникативное намерение героя представляется в виде перформатива *объясняюсь* во ВР Николая Евграфыча: *«Я **объясняюсь** с ней; пусть она уходит к любимому человеку... Дам ей развод, приму вину на себя...»* (22, 95). Глагол речевого сообщения *объясниться* с кем. ‘разговаривая с кем-л., выяснять (выяснить) отношения, улаживать (уладить) недоразумения’ [17, 368]. Перформатив *объясняюсь* актуализирует коммуникативное намерение героя — откровенный разговор, настрой героя на кооперацию.

В чеховском рассказе коммуникативное намерение героя актуализируется перформативом во ВР и представляет коммуникативную стратегию будущего внешнего высказывания.

Таким образом, этап внутреннего прогнозирования внешнего высказывания формирует коммуникативное намерение персонажа, обусловленное ситуацией и выбором коммуникативной стратегии и тактик.

3. **Этап исполнительно-контрольной реализации внутренней программы**, т.е. перевод коммуникативной стратегии кооперации во внешнюю речь.

Во внешней речи стратегия кооперации реализуется тактикой утешения. Утешить ‘облегчать чьё-либо страдание участием, успокаивать, говоря облегчающие горе слова’ [*18*].

После возвращения плачущей жены от того, что её сумку с пятнадцатью рублями потерял провожавший её студент, Николай Евграфыч проявил спокойствие: *«Что ж делать!* — вздохнул доктор. — *Потерял, так и потерял, ну и бог с ним. Успокойся, мне нужно поговорить с тобой»* (22, 96). Индикатор тактики утешения — императив *успокойся*, лексические повторы *потерял, так и потерял*, разговорное выражение примирения, прощения *ну и бог с ним.*

И на вопрос супруги, когда же она получит паспорт, чтобы уехать к любовнику в Монте-Карло*: «Когда же я получу паспорт? — спросила она тихо.»* (22, 97). *«Ему вдруг захотелось сказать “никогда”, но он сдержал себя и сказал: “Когда хочешь”»* (22, 97). Эмоциональное состояние героя, состояние аффекта, вызванное психотравмирующим открытием о неверности жены, во внешнюю речь декодируется спокойствием и согласием.

Психофизиология аффекта. Рассматривая аффективные тактики, мы обратили внимание, что в процессе размышления эмоциональная интенсивность героя снижается.

Мотив (побудительная причина) речемышления персонажа — уличение в неверности супруги — характеризуется неожиданностью психотравмирующего воздействия, взрывным характером эмоциональной реакции. Рассмотрим взаимосвязь интенсивности аффективных тактик с физиологическими проявлениями состояния аффекта.

Аффект — психофизиологический процесс, имеющий кратковременный, стремительный и взрывной характер, отражающий бессознательную оценку ситуации. По мнению психофизиологов, состояние аффекта длится секунды и провоцирует интенсивную мобилизацию ресурсов организма. Выделяется три фазы аффекта [6, 220–227]. Рассмотрим отражение данных стадий в эмоциональном состоянии Николая Евграфыча.

Подготовительная фаза характеризуется нарастающим эмоциональным напряжением, изменением восприятия реальности и нарушением способности адекватно оценивать ситуацию. В этот момент сознание ограничено травматическим опытом. Мощный выброс адреналина провоцирует интенсивную эмоцию, которая поглощает сознание и снижает контроль действий. Характер эмоций сосредоточен на ярости, гневе, страхе, отчаянии. Интенсивность эмоциональной реакции хирурга и сына бурсака проявляется в его поведении: *едва не заплакал от чувства обиды*. Проявляются вегетативные реакции — учащается пульс и дыхание, повышается артериальное давление и т.д. — *в сильном волнении стал ходить по всем комнатам*.

Вторая *фаза взрыва* — непосредственно аффективные реакции, демонстрирующие резкую смену эмоций от жеста гнева и ярости героя, *сжимая кулаки,* к мимическому выражению отвращения — *морщась*.

Заключительная фаза проявляется неожиданным истощением физических и душевных сил. Состояние прострации характеризуется вялостью и безразличием к происходящему, физическим истощением и обострением хронических заболеваний.

У Николая Евграфыча, страдающего туберкулёзом, обострилось хроническое заболевание: «*Он стал кашлять и задыхаться»* (22, 95). Состояние героя характеризуется потерей во времени «*уже давно рассвело на дворе*, *а доктор всё сидел у стола»* (22, 98). О безучастности и неосознанности героя свидетельствует машинальность, т.е. ‘непроизвольность, безотчётность, неосознанность’ [18], действий: «*водил карандашом по бумаге и писал машинально»* (22, 98). Истощение физических и психических сил отмечается слабостью и самоосуждением: «*к пяти часам он ослабел и уже обвинял во всём одного себя»* (22, 95).

Физиология аффективного состояния героя достоверно изображена в художественном тексте Чеховым-врачом. Интенсивность эмоциональной реакции обманутого супруга на психотравмирующую ситуацию характеризуется кратковременностью аффективного состояния и изображается Чеховым достоверно с точки зрения психофизиологии аффекта. Проявление негативных эмоций гнева и ярости снижается, бесконтрольная машинальность действий заканчивается. В результате купирования аффекта к персонажу возвращается способность прогнозирования действий. На смену эмоциональности приходит рациональность: тактики планирования действий. Психофизиология аффективного состояния представлена Чеховым реалистично. Чехов-врач использует свои знания из психиатрии при изображении аффективного состояния персонажа, которое проявляется в совокупности психических (мыслительный процесс, память), физиологических (функции организма) и эмоциональных процессов.

Речепорождение представлено в рассказе «Супруга» этапами ВР: мотивационно-целевым, внутреннего прогнозирования и исполнительно-контрольной реализацией внутренней программы. Мотивационно-целевой этап представлен мотивом, актуализирующим конситуацию рассказа. Этап внутреннего прогнозирования, рассмотренный с помощью аффективных тактик, отражает динамику ВР и объясняет коммуникативное намерение героя. Номенклатура и сменяемость аффективных тактик реализуют коммуникативную стратегию. На этапе исполнительно-контрольной реализацией внутренней программы коммуникативная стратегия, избранная героем, реализуется в его внешней речи. Что касается выражения эмоций, Чехов достоверно с медицинской точки зрения изображает психофизиологию аффекта, демонстрируя эмоциональную интенсивность в физиологических проявлениях персонажей. За повышенной сдержанностью скрывается активная внутриречевая деятельность, что проявляется в разнообразии аффективных тактик. Таким образом, Чехов мастерски изображает речепорождение героя, объединяя видение данного феномена *Чеховым-писателем*, тонко чувствующим душевные движения персонажей, и *Чеховым-практикующим врачом*, интересующимся психиатрией, прослушавшего курсы московского профессора Г. А. Захарьина — основателя русской психотерапии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Авдеева Н. П.* Коммуникативное намерение во внутренней речи персонажа (на материале прозы А. П. Чехова) // Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. Традиции и новаторство. Том VIII. — Уфа: Башкирский гос. ун-т, 2017. — С. 173–178.
2. *Авдеева Н. П.* Сторителлинг как манипулятивная стратегия в малой прозе А. П. Чехова // Манипуляции и социум: язык, сознание, культура. — Калининград: Балтийский федеральный ун-т им. И. Канта, 2023. — С. 177–181.
3. *Авдеева Н. П.* «Чужое слово» как коммуникативная стратегия во внутренней речи персонажей А. П. Чехова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века. — Екатеринбург: ООО «Издательство УМЦ УПИ», 2017. — Ч. 2. — С. 39–45.
4. *Зимняя И. А.* Лингвопсихология речевой деятельности. — М. : Московский психолого-социальный ин-т, Воронеж: НПО «МОДЭК», 2001. — 432 с.
5. *Иссерс О. С.* Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. Изд. 5-е. — М. : Издательство ЛКИ, 2008. — 308 с.
6. *Калашник Я. М.* Патологический аффект // Психология эмоций. Тексты. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. — С. 220–227.
7. *Лаврентьева Е. В.* Речевые жанры обвинения и оправдания в диалогическом единстве: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Новосибирск, 2006. — 24 с.
8. *Леонтьев А. А.* Язык, речь, речевая деятельность. — М., Просвещение», 1969. — 214 с.
9. *Лурия А. Р.* Язык и сознание. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. — 320 с.
10. *Муминов В. И.* Средства выражения эмоций в произведениях А.П. Чехова // Вестник Удмуртского ун-та. Серия История и филология. — 2020. — Т. 30, № 3. — С. 387–394.
11. *Пономаренко Е. А.* От врачебного диалога к бытийному конфликту: динамика речевых жанров в рассказе А. П. Чехова «Враги» // Жанры речи. — 2023. — Т. 18, № 2(38). — С. 138–145.
12. *Самойлова М. Б.* Тактики убеждения в разных типах дискурса в художественной прозе А. П. Чехова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Ростов-н/Д., 2013. — 26 с.
13. *Седов К. Ф.* Психолингвистические аспекты изучения речевых жанров // Жанры речи. — 2002. — № 3. — С. 40–52.
14. *Седых А. П.* К вопросу о стратегиях и тактиках в институциональном дискурсе // Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. — 2015. — Том 1, вып. 1. — URL: https://rrlinguistics.ru/journal/article/690 (дата обращения 01.11.2024).
15. *Синякова Л. Н.* Провал коммуникации как архитектонический фактор поэтики А. П. Чехова («Кошмар», «Враги», «Неприятность») // Вестник Новосибирского гос. ун-та. Серия: История, филология. — 2020. — Т. 19, № 2. — С. 90–98.
16. *Хроменков П. Н.* Психолингвистические особенности конфликта (на материале произведений А. П. Чехова) // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. — 2012. — № 2. — С. 46–52.

СЛОВАРИ

17. Большой толковый словарь русских глаголов. Под ред. Бабенко Л. Г. — М. : АСТ-Пресс, 1999. — 702 с.

18. *Ефремова Т. Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. — М. : Русский язык, 2000. — URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova (дата обращения 01.11.2024).
19. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка /С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. — М. : Азъ, 1992. — 960 с. — URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/ogegova (дата обращения 01.11.2024).
20. Словарь практического психолога. — М. : АСТ, Харвест, 1998. — URL: https://psychology.academic.ru (дата обращения 01.11.2024).
21. Толковый словарь русского языка: В 4 т. — М. : Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935—1940. — URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov (дата обращения 01.11.2024).

ИСТОЧНИК

22. *Чехов А.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 9. [Рассказы. Повести], 1894–1897. — М. : Наука, 1977. — С. 92–99.

REFERENCES

1. *Avdeeva N. P.* Kommunikativnoe namerenie vo vnutrennej rechi personazha (na materiale prozy A. P. Chekhova) [Communicative intention in the inner speech of the character in Anton Chekhov's prose] // *Sovremennye problemy literaturovedeniya, lingvistiki i kommunikativistiki glazami molodyh uchenyh. Tradicii i novatorstvo* [Contemporary issues in literary, linguistic and communication studies as seen through the eyes of young researchers. Tradition and innovation]. Ufa: Bashkirskij gos. un-t, 2017. Tom VIII. S. 173–178.
2. *Avdeeva N. P.* Storitelling kak manipulyativnaya strategiya v maloj proze A. P. Chekhova [Storytelling as a manipulative strategy in Anton Chekhov's short stories] // *Manipulyacii i socium: yazyk, soznanie, kul'tura* [Manipulation and society: language, consciousness, culture]. Kaliningrad: Baltijskij federal'nyj un-t im. I. Kanta, 2023. S. 177–181.
3. *Avdeeva N. P.* «Chuzhoe slovo» kak kommunikativnaya strategiya vo vnutrennej rechi personazhej A. P. Chekhova [The Inner Speech of A. Chekhov's Characters: The "other's word" as a communication strategy] // *Aktual'nye voprosy filologicheskoj nauki XXI veka* [Current issues of philological science of the XXI century]. Ekaterinburg: OOO "Izdatel'stvo UMC UPI", 2017. Ch. 2. S. 39–45.
4. *Zimnyaya I. A.* Lingvopsihologiya rechevoj deyatel'nosti [Linguistic psychology of speech activity]. Moscow: Moskovskij psihologo-social'nyj in-t, Voronezh: NPO «MODEK», 2001. 432 p.
5. *Issers O. S.* Kommunikativnye strategii i taktiki russkoj rechi [Communication strategies and tactics of the Russian language]. Izd. 5-e. Moscow: Izdatel'stvo LKI, 2008. 308 s.
6. *Kalashnik Y. M.* Patologicheskij affect [Pathological affect] // *Psihologiya emocij. Teksty* [The psychology of emotions. Texts]. Moscow: Izd-vo Mosk. un-ta, 1984. S. 220–227.
7. *Lavrent'eva E. V.* Rechevye zhanry obvineniya i opravdaniya v dialo-gicheskom edinstve [Accusing and justifying genres in dialogue unity]: Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Novosibirsk, 2006. 24 p.
8. *Leont'ev A. A.* Yazyk, rech', rechevaya deyatel'nost' [Language, speech, language activity]. M., Prosveshchenie», 1969. 214 s.
9. *Luriya A. R.* Yazyk i soznanie [Language and consciousness]. Moscow: Izd-vo Mosk. un-ta, 1979. 320 p.
10. *Muminov V. I.* Sredstva vyrazheniya emocij v proizvedeniyah A. P. Chekhova [Means of expressing emotions in the works of A. Chekhov] // *Vestnik Udmurtskogo un-ta.*

Seriya Istoriya i filologiya [Bulletin of Udmurt University. History and Philology Series]. 2020. T. 30, № 3. S. 387–394.
11. *Ponomarenko E. A.* Ot vrachebnogo dialoga k bytijnomu konfliktu: dinamika rechevyh zhanrov v rasskaze A. P. Chekhova "Vragi" [From Doctor's Dialogue to Being Conflict: the Dynamics of Speech Genres in A. Chekhov's Story "Enemies".] // *Zhanry rechi* [Genres of speech]. 2023. T. 18, № 2(38). S. 138–145.
12. *Samojlova M. B.* Taktiki ubezhdeniya v raznyh tipah diskursa v hudozhestvennoj proze A. P. Chekhova: Avtoref. dis. ... kand. filol. Nauk [Tactics of persuasion in different types of discourse in A.P. Chekhov's prose fiction. PhD. philol. sci. diss. abstract]. Rostov-na-Donu, 2013. 26 s.
13. *Sedov K. F.* Psiholingvisticheskie aspekty izucheniya rechevyh zhanrov [Psycholinguistic aspects of the study of speech genres] // *Zhanry rechi* [Genres of speech]. 2002. № 3. S. 40–52.
14. *Sedyh A. P.* K voprosu o strategiyah i taktikah v institucional'nom diskurse [On the question of strategies and tactics in institutional discourse] // *Nauchnyj rezul'tat. Voprosy teoreticheskoj i prikladnoj lingvistiki* [Scientific result. Theoretical and applied linguistic issues]. 2015. Tom 1, vyp. 1. URL: https://rrlinguistics.ru/journal/article/690 (date of the application 01.11.2024).
15. *Sinyakova L. N.* Proval kommunikacii kak arhitektonicheskij faktor poetiki A. P. Chekhova ("Koshmar", "Vragi", "Nepriyatnost'") [Failure of communication as an architectural factor in Chekhov's poetics ('Nightmare', 'Enemies', 'Unpleasantness')] // *Vestnik Novosibirskogo gos. un-ta. Seriya: Istoriya, filologiya* [Bulletin of Novosibirsk University. Series: History, Philology]. 2020. T. 19, № 2. S. 90–98.
16. *Hromenkov P. N.* Psiholingvisticheskie osobennosti konflikta (na materiale proizvedenij A. P. Chekhova) [Psycholinguistic features of a conflict (in works by A. P. Chekhov)] // *Vestnik RUDN. Seriya: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika* [RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics]. 2012. № 2. S. 46–52.

DICTIONARIES

17. Bol'shoj tolkovyj slovar' russkih glagolov [A large explanatory dictionary of Russian verbs]. Pod red. Babenko L.G. Moscow: AST-Press, 1999. 702 p.
18. *Efremova T. F.* Novyj slovar' russkogo yazyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyj [New Dictionary of the Russian Language. Explanatory and formative]. Moscow: Russkij yazyk, 2000. URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova (date of the application 01.11.2024).
19. *Ozhegov S. I.* Tolkovyj slovar' russkogo yazyka [Explanatory Dictionary of the Russian Language] /S. I. Ozhegov, N. Yu. Shvedova. Moscow: Az", 1992. 960 p. URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/ogegova (date of the application 01.11.2024).
20. Slovar' prakticheskogo psihologa [Dictionary for the Practical Psychologist]. Moscow: AST, Harvest, 1998. URL: https://psychology.academic.ru (date of the application 01.11.2024).
21. Tolkovyj slovar' russkogo yazyka [Explanatory Dictionary of the Russian Language]: V 4 t. Moscow: Sov. encikl.: OGIZ, 1935–1940. URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov (date of the application 01.11.2024).

SOURCE

22. *Chekhov A. P.* Polnoe sobranie sochinenij i pisem [The Complete Works and Letters]: V 30 t. T. 9. [Rasskazy. Povesti], 1894 1897. Moscow: Nauka, 1977. S. 92–99.

© Н. П. Авдеева

УДК 821.161
DOI 10.24412/2408-9451-2025-1-52-58

К. А. КАЛИНИН*

ОБ ОБРАЗЕ АВТОРА В ДРЕВНЕРУССКИХ ПОУЧЕНИЯХ

В статье предпринята попытка осмыслить понятие *образ автора* древнерусских поучений. Специфика этого понятия, с одной стороны, заключена в особенностях авторского самосознания в древнерусской словесности, а с другой — определена его жанровой характеристикой. Поэтому образ автора древнерусских поучений может быть рассмотрен как часть заданной структуры текста. Ключевой чертой образа автора поучений оказывается тенденция к особой объективации, в отличие от характерной для литературы нового времени субъективации повествования. Точка ви́дения автора подчинена той истине, что выражена в идеях христианского вероучения. Основным приёмом такой установки в древнерусских поучениях оказывается цитирование текстов Священного Писания и творений отцов церкви. Это позволяет древнерусскому проповеднику придать бесспорную весомость своему тексту. Высказанные в статье мысли подкреплены иллюстрациями из поучений одного из наиболее авторитетных проповедников Древней Руси — Феодосия Печерского. Автором статьи сформулированы общие черты, характеризующие образ автора древнерусских поучений.

Ключевые слова: древнерусская словесность, поучение, образ автора, жанр, объективация, цитирование, заданная структура текста.

Категория автора в древнерусской книжности имеет ряд важных особенностей, которые следует учитывать при анализе средневековых русских текстов. С позиций литературоведения авторское самосознание древнерусского книжника либо отрицается, либо признаётся его несамостоятельность и зависимость от жанровых и стилевых установок. На зависимость образа автора от жанра произведения указывает Д. С. Лихачёв: «каждый жанр [древнерусской литературы] (вставка наша – *К. К.*) имеет свой строго выработанный традиционный образ автора, писателя, “исполнителя”» [8, 69]. Исследователь полагает, что древнерусский книжник не был «озабочен внесением своей индивидуальности в произведение» [там же]. При этом учёный отмечает, что древнерусская проповедническая литература имела более развитое «чувство

* Константин Андреевич Калинин – кандидат филологических наук, и. о. заведующего кафедрой русской и татарской филологии Набережночелнинского государственного педагогического университета (Набережные Челны, Российская Федерация), filologkalinin@mail.ru

авторства»: это выражалось, главным образом, в том, что произведения ораторского красноречия подписывались именами своих авторов, а в некоторых случаях приписывались авторитетным ораторам. Сказанное наводит на мысль о значимости изучения образа автора древнерусских поучений. Такую задачу ставит Д. С. Лихачёв, полагая, что она потребует специальных больших исследований [там же].

В целом в литературоведении укоренена общая идея об отсутствии авторского самосознания в древнерусской книжности. В таком случае важным оказывается понимание процесса его становления, так как в литературе Нового времени образ автора индивидуализирован и не скован жанровыми и стилевыми установками. В большом исследовании О. Ю. Осьмухиной, посвящённом вопросам происхождения и специфики функционирования «авторской маски» в русской прозе, поддерживается идея Д. С. Лихачёва о жанровом закреплении образа автора в древнерусской литературе. При этом исследователем выделен ряд произведений древнерусской книжности, в которых проявляется «авторская маска». О. Ю. Осьмухина называет характерологические признаки таких текстов: в них «наиболее явственно проступает автобиографическое начало создателя, авторская рефлексия, наблюдается смена повествовательных, стилистических регистров, оказываются задействованными практически все лексические пласты языка, позволяющие автору быть свободным в плане самоопределения — стилистического, жанрового, а также ориентированные так или иначе на адресата (собеседника), то есть изначально подразумевающие “возможного другого”» [10, 17]. К этим произведениям обычно исследователи относят «Моление Даниила Заточника», «Хожение за три моря» Афанасия Никитина, переписку Ивана Грозного с Андреем Курбским, а также автожитие протопопа Аввакума. С наличием ярко выраженного авторского начала в перечисленных текстах трудно не согласиться. Попутно здесь заметим, что ряд характеристик вполне подходит для текстов древнерусских поучений, имеющих конкретного адресата и часто прямо выражающих мнение проповедника.

Специфика авторского выражения в текстах древнерусской книжности напрямую связана с отношением к писательскому труду в описываемую эпоху. Специфику мироощущения древнерусского книжника подробно описал А. Н. Ужанков, который определяет литературное творчество Древней Руси не как вымысел («художество») книжника, а как акт со-творчества. Специфика мировоззрения древнерусского книжника определяет его сознательное дистанцирование с созданным им текстом. Исследователь характеризует это следующим образом: «Словесное средневековое произведение создаётся не по хотению автора (многие из них особо подчёркивают это), но по послушанию, т. е. по смирению» [12, 153]. Сказанное определяет специфику древнерусской книжности, которую, несомненно, нельзя не учитывать при анализе текста.

Древнерусские поучения, как и почти все жанры древнерусской книжности, нельзя назвать литературными произведениями в привычном употреблении слова. Тем не менее, по справедливому замечанию А. И. Горшкова, «там, где есть автор, может быть и образ автора – конечно, в каждом типе текстов имеющий специфические черты» [3, 217]. Такой подход к определению образа автора в древнерусской словесности находит поддержку в наблюдениях Ю. М. Лотмана над поэтикой «Слова о полку Игореве»: «Раз есть “автор”

(даже, если он перерабатывает и соединяет старые тексты) — следовательно, есть и авторская позиция, авторские взгляды, которым надо найти место в ряду идеологических явлений его эпохи» [9, 18].

Описанный подход к пониманию образа автора в текстах древнерусской книжности соотносится, главным образом, не с биографическим автором, конкретной исторической личностью. Стилистический анализ невозможен без изучения образа автора, выступающего в тексте как языковая личность, как организующее начало любого словесного произведения. Эта идея нашла теоретическое и практическое развитие в работа В. В. Виноградова и его последователей. По В. В. Виноградову, «в “образе автора”, в его речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения» [2, 155].

Характеристики образа автора как важнейшей категории текста обобщены в работе Ю. М. Папяна. Они включают в себя следующие признаки:

1) владение повествовательным целым, или «всеведение»;
2) «вненаходимость»;
3) «непогрешимость», или «объективность»;
4) направленность на повествование, или сосредоточенность на персонажах [11, 57].

При изучении произведений древнерусской словесности каждая из предложенных характеристик, на наш взгляд, нуждается в рассмотрении с позиций анализируемого материала. Особенности авторского выражения в древнерусской книжности неразрывно связаны с текстообразованием и реализуются на всех уровнях построения текста.

Выбор древнерусских поучений в качестве материала исследования определяется рядом факторов. Во-первых, поучения имеют прямое указание на авторство, что определяет значимость их изучения с позиций образа автора. Во-вторых, наличие вполне конкретного адресата (братия в целом или конкретные личности) определяют роль выбора авторской стратегии для достижения ключевой задачи поучения: «внушать, а не убеждать» [7, 182]. В-третьих, само содержание поучений требует от автора выражения мнения, основанного на нормах христианского вероучения. Полемичность отдельных вопросов, поднимаемых в поучениях, требует проявления авторской позиции, содержащей объективную истину. Наконец, значимость поучений как объекта исследования образа автора определяется ещё и тем, что зачастую проповедник «обладал внелитературным авторитетом — церковным или светским» [1, 12]. Сказанное, на наш взгляд, определяет интерес к изучению образа автора древнерусских поучений с позиций стилистики как филологической дисциплины, задача которой — понимание текста.

Авторское повествование в древнерусских поучениях тяготеет к особой «объективации». Эта специфическая черта связана с тем, что древнерусская книжность в целом включена в религиозно-богословское пространство Древней Руси и неразрывно связана с ним. В этом контексте точка зрения автора обладает установкой на всеведение, так как она ориентирована на истину, заключённую в христианском учении, которую, с точки зрения автора, можно назвать объективной. Такая «объективация» становится частью заданной структуры текста, которая понимается нами как «организация текста, зависящая от разнообразных внетекстовых и внутритекстовых факторов»

[6, 104]. Это определяется жанровой характеристикой поучений, целью которых является непосредственное назидание новообращённых христиан. Таким образом, тенденция к «объективации», выражающейся в донесении Божественной истины до читателя или слушателя, оказывается заданной жанровой спецификой древнерусских поучений.

Тяготение к «объективации» в древнерусской книжности противопоставлено тенденции к субъективации повествования в литературе нового времени, в которой объективация встречается значительно реже. Под ней понимается смещение точки ви́дения от рассказчика к автору [3, 266]. Согласно теории стадиального развития русской литературы А. Н. Ужанкова, с 40-х гг. XVII века начинается формация, основанная на эгоцентризме. Это определено, главным образом, изменением отношения к роли автора: для нового периода характерны «восприятие литературного труда как личного дела писателя; осознание и выражение авторской позиции» [12, 120]. Это, несомненно, меняет и специфику образа автора в литературе нового времени.

Рассмотрим приёмы «объективации» повествования в текстах древнерусских поучений. Чаще всего древнерусские авторы добиваются её с помощью цитирования текстов Священного Писания и трудов отцов церкви. В этом случае повествование не субъективируется, а, напротив, объективируется, так как к ним автор поучения обращается как к источнику христианской истины, который выше его собственного авторского мнения. В этом случае условными «персонажами» поучения оказываются авторы отдельных книг Священного Писания, герои библейского повествования, отцы церкви, а также обобщённые именования типа *пророкъ* или *еуаггелистъ*. Авторское повествование древнерусских поучений подчиняется цитатам прямой речи, включённой в текст произведения.

Авторская позиция всегда согласуется с объективной истиной и транслирует её. Именно поэтому она в древнерусских поучениях чаще всего передаётся с помощью чужой речи. В тексте поучения обычно используется большое количество цитат, особенно из библейских текстов. Некоторые фрагменты поучений полностью состоят из цитат, объединённых в текстовом пространстве. В качестве примера подобной организации можно рассматривать текст «В пяток 3 недѣли поста святаго Феодосія поученіе о тръпѣніи и о смиреніи» [4, 178–179]. Образ автора в таком тексте оказывается связующим звеном, организующим началом текста, ведущим читателя или слушателя к поставленной автором цели через обращение к текстам авторитетных авторов.

Часто в текстах древнерусских поучений цитаты встречаются в сильных позициях текста, особенно в самом начале. Такое построение встречаем в поучении «В пяток 3 недѣли поста слово на часѣх святаго Феодосіа о хожденіи къ церкви и о молитвѣ»: «*Слышим убо Господа пророкомъ глаголюща к нашему учительству: «Сыне человѣчь, стражда дах тя дому иисраилеву; да иже видя рать приходящу, а не възьвѣщаеши, кровь их изыщу от руку твоею; аще ли възвѣстиши, а они не слушають, — сами въ своей крови умруть*» [4, 180].

Реже авторская позиция прямо высказывается от первого лица, но и в этом случае она объективируется через обращение к авторитетным источникам. Такую позицию занимает Феодосий Печерский в поучении «Въспрашанье Ізяславле князя, сына Ярославля, внука Володимеря» [4, 168–170].

Всеведение образа автора древнерусского поучения связано со знанием им христианской истины, выраженной в текстах Священного Писания и святоотеческой литературы. Кроме того, в текстах поучений часто встречается обращение и к другим авторитетам, значимым для самого автора, что также подчёркивает зависимость авторской позиции. Приведём пример из «Слова святаго Феодосья игумена Печерьскаго монастыря о вѣре крестьянской і о латыньскоі»: «*Мнѣ же рече отець моі: ты же, чадо, блюдися кривовѣрныхъ і всѣхъ ихъ словесъ*» [4, 171]. Такое построение текста как бы передаёт авторскую позицию более авторитетному, по его мнению, лицу.

Описанная организация повествования в древнерусских поучениях ставит автора в позицию зависимости от истины, которая выше него. Поэтому и образ автора древнерусских поучений не возвышается над остальными, а уничижается, что подкрепляется употреблением традиционных формул текста. Например, «*Азъ, Федосъ худый, рабъ пресвятыя Тройца, Отца і Сына і Святаго Духа*» [4, 170] или «*Азъ, грѣшный и лѣнивый, погрѣбый талантъ свой в земли и не придѣлавъ имъ ничтоже*» [4, 181].

Эта зависимость может быть выражена и на уровне языковой организации текста. В этом случае цитата синтаксически встроена в общую структуру окружающих её конструкций и таким образом как бы задаёт общую тональность текста. Восприятие цитаты «как части общего текста поучения включает его в контекст христианской словесности и ориентирует автора на создание текста по её образцу» [5, 103]. Рассмотрим это на конкретном примере. Цитата из текста Священного Писания: «*Не слышите ли апъстола Павла глаголюща: «Аще ангелъ пришед с небесѣ благовѣстить вам, а не яко же мы благовѣстихом, да буди проклятъ*» в тексте поучения «Слово святаго Феодосья игумена Печерьскаго монастыря о вѣре крестьянской і о латыньскоі» завершает цепь конструкций текста, начинающихся с союза *аще*: «*Аще ли хвалить <…> Аще ли начнет <…> Аще ли видиши нага <…> Аще имъ поможеши <…> Аще ли умолчиши <…> Аще ти речеть прець*» [4, 171–173]. Такая организация подчёркивает значимость цитирования как средства текстообразования древнерусских поучений.

Думается, что не стоит всё же ограничивать характеристику образа автора в произведениях разных древнерусских проповедников только тенденцией к объективации повествования. Не углубляясь в проблематику вопроса, приведём одну общую характеристику индивидуальных особенностей отдельных авторов, предложенную В. В. Колесовым: «Уже в XI в. Илариону-ритору противостоит Феодосий Печерский с незамысловатыми своими обращениями к братии, а Кирилл Туровский со своими Словами отличается от Климента Смолятича (отчасти) в XII в. и от Серапиона Владимирского в XIII в.» [7, 182].

Таким образом, общая характеристика образа автора древнерусских поучений сосредоточена в следующих чертах:

1. Образ автора имеет заданную структуру, опирающуюся на жанровые признаки в частности и специфику древнерусской книжности в целом.
2. Заданная структура образа автора довольно ограничена в проявлении индивидуальности реального проповедника и определена христианской истиной.
3. Образ автора подчёркнуто подчинён авторитетным голосам, что в тексте раскрывается через многократной включение чужой речи и использование традиционных самоуничижительных формул.

4. В тексте древнерусских поучений проявляется тенденция к особой «объективации» повествования, раскрывающей, главным образом, христианскую истину, с которой согласуется позиция автора.
5. Всеведение образа автора заключается в знании им круга текстов, обращение к которым позволяет раскрыть тему поучения.

Такой нам представляется общая характеристика образа автора древнерусских поучений. Отдельные положения, несомненно, требуют обсуждения, уточнения и обобщения на широком материале древнерусской средневековой ораторской прозы и книжности в целом. Это может стать основой дальнейшего исследования, ведущего к пониманию особенностей текстообразования древнерусской словесности с позиций стилистики, изучающей соединение отдельных членов языковой структуры в новое целое.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Акимова Э. Н.* Древнерусский текст в лингвистических исследованиях XX–XXI вв. / Э. Н. Акимова // Язык и метод: Русский язык в лингвистических исследованиях XXI века / Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Том 1. — Краков: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego, 2012. — С. 11–20.
2. *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. — М. : ГИХЛ, 1959. — 655 с.
3. *Горшков А. И.* Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности: учебное пособие / А. И. Горшков. — М. : Литературный институт им. А. М. Горького, 2023. — 744 с.
4. *Ерёмин И. П.* Литературное наследие Феодосия Печерского / И. П. Ерёмин // Труды Отдела древнерусской литературы. — М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1947. — Т. 5. — С. 167–184.
5. *Калинин К. А.* Библейские цитаты в древнерусских поучениях как элемент текстообразования / К. А. Калинин // Православный собеседник. — 2024. — № 1(33). — С. 100–104.
6. *Калинин К. А.* Заданная структура древнерусских поучений XI–XIII вв. в свете теории словесных рядов текста / К. А. Калинин // Вестник Литературного института им. А. М. Горького. — 2023. — № 2–3. — С. 103–114.
7. *Колесов В. В.* Слово и текст в древнерусской традиции / В. В. Колесов // Слово и дело: Из истории русских слов / В. В. Колесов. — СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. — С. 154–193.
8. *Лихачёв Д. С.* Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. — М. : Наука, 1979. — 360 с.
9. *Лотман Ю. М.* «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVII — начала XIX в. / Ю. М. Лотман // О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). История русской прозы. Теория литературы. — СПб. : Искусство–СПБ, 1997. — С. 14–79.
10. *Осьмухина, О. Ю.* Авторская маска в русской прозе XIII — первой трети XIX в. (генезис, становление традиции, специфика функционирования): монография / О. Ю. Осьмухина. — Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. — 188 с.
11. *Папян, Ю. М.* Детали (подробности) в субъективации авторского повествования / Ю. М. Папян // Вестник Литературного института им. А. М. Горького. — 2021. — № 2–3. — С. 56–66.
12. *Ужанков, А. Н.* Историческая поэтика древнерусской словесности. Генезис литературных формаций: монография / А. Н. Ужанков. — М. : Литературный институт им. А. М. Горького, 2011. — 512 с.

REFERENCES

1. *Akimova Je. N.* Drevnerusskij tekst v lingvisticheskih issledovanijah XX–XXI vv. [The Old Russian text in linguistic studies of the XX–XXI centuries]. *Jazyk i metod: Russkij jazyk v lingvisticheskih issledovanijah XXI veka* [*Language and method: The Russian language in linguistic studies of the XXI century*]. Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego Publ., 2012. No. 1. Pp. 11–20.
2. *Vinogradov V. V.* O jazyke hudozhestvennoj literatury [About the language of fiction]. Moscow: GIHL Publ., 1959. 655 p.
3. *Gorshkov A. I.* Russkaja stilistika i stilisticheskij analiz proizvedenij slovesnosti [Russian stylistics and stylistic analysis of literary works]. Moscow: Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing Publ., 2023. 744 p.
4. *Erjomin I. P.* Literaturnoe nasledie Feodosija Pecherskogo [The literary legacy of Feodosiy Pechersky] // *TODRL* [TODRL]. Moscow; Leningrad: AN SSSR Publ., 1996. No. 5. Pp. 167–184.
5. *Kalinin K. A.* Biblejskie citaty v drevnerusskih pouchenijah kak jelement tekstoobrazovanija [Biblical quotations in Ancient Russian teachings as an element of text formation]. *Pravoslavnyj sobesednik* [The Orthodox Interlocutor]. 2024, No 1(33). Pp. 100–104.
6. *Kalinin K. A.* Zadannaja struktura drevnerusskih pouchenij XI–XIII vv. v svete teorii slovesnyh rjadov teksta [The given structure of the ancient Russian teachings of the XI–XIII centuries in the light of the theory of the verbal series of the text]. *Vestnik Literaturnogo instituta im. A. M. Gor'kogo* [Bulletin of the Gorky Literary Institute]. 2023. No. 2–3. Pp. 103–114
7. *Kolesov V. V.* Slovo i tekst v drevnerusskoj tradicii [Word and text in the Old Russian tradition]. *Slovo i delo: Iz istorii russkih slov* [Word and deed: From the history of Russian words]. Saint-Petersburg: SPBGU Publ., 2004. Pp. 154–193.
8. *Lihachjov D. S.* Pojetika drevnerusskoj literatury [The poetics of Old Russian literature]. Moscow: Nauka Publ., 1979. 360 p.
9. *Lotman Ju. M.* «Slovo o polku Igoreve» i literaturnaja tradicija XVIII — nachala XIX v. [«The Word about Igor's regiment» and the literary tradition of the XVIII — early XIX century]. *O russkoj literature. Stat'i i issledovanija (1958–1993). Istorija russkoj prozy. Teorija literatury* [About Russian literature. Articles and research (1958-1993). The history of Russian prose. Theory of literature]. Saint-Petersburg: Iskusstvo–SPB Publ., 1997. Pp. 14–79.
10. *Os'muhina O. Ju.* Avtorskaja maska v russkoj proze XIII — pervoj treti XIX v. (genezis, stanovlenie tradicii, specifika funkcionirovanija) [The author's mask in Russian prose of the XIII — first third of the XIX century. (genesis, formation of tradition, specifics of functioning)]. Saransk: Mordovian University Publ., 2008. 188 p.
11. *Papjan Ju. M.* Detali (podrobnosti) v sub'ektivacii avtorskogo povestvovanija [Details (details) in the subjectivation of the author's narrative]. *Vestnik Literaturnogo instituta im. A. M. Gor'kogo* [Bulletin of the Gorky Literary Institute]. 2021. No. 2-3. Pp. 56–66.
12. *Uzhankov A. N.* Istoricheskaja pojetika drevnerusskoj slovesnosti. Genezis literaturnyh formacija [Historical poetics of Old Russian literature. The genesis of literary formations]. Moscow: Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing Publ., 2011. 512 p.

© К. А. Калинин

УДК 821.161.1+801.73
DOI 10.24412/2408-9451-2025-1-59-71

Т. Е. НИКОЛЬСКАЯ*

ОЧЕРК К. Г. ПАУСТОВСКОГО «ВЕШНИЕ ВОДЫ» КАК «КАПСУЛА» РАННЕГО ОТТЕПЕЛЬНОГО ВРЕМЕНИ

В статье анализируется языковая композиция очерка Паустовского «Вешние воды». Очерк рассматривается в русле социально-политического дискурса ранней оттепели, что позволяет интерпретировать его образную систему как метафорическое отражение настроений и чувств, охвативших людей после смерти Сталина. Анализ показал, что в очерке нет случайных компонентов, все фрагменты взаимосвязаны и способствуют созданию целостного эстетического впечатления у читателя. Очерк К. Г. Паустовского «Вешние воды» — это один из первых художественных текстов ранней оттепели, являющийся своеобразной «капсулой времени», в которую К. Г. Паустовским заключено послание — отражение ожиданий и надежд людей – свидетелей событий, последовавших за смертью Сталина.

Ключевые слова: К. Г. Паустовский, Сталин, оттепель, дискурсивный анализ, словесный ряд.

Капсулой времени называют письмо будущим поколениям, заложенное в каком-либо не самом очевидном месте, например в фундаменте здания, основании памятника или во флюгере. В метафорическом смысле капсулами времени можно назвать произведения искусства и литературы, в которых отражены не только факты, но и чувства и эмоции людей — свидетелей исторических событий. Такого рода произведения нельзя недооценивать, так как они позволяют увидеть то, что, хотя, как правило, и не отражено на страницах учебников истории, в то же время составляет важнейшую часть исторического процесса, а именно — внутреннюю жизнь общества в преломлении через призму индивидуального писательского восприятия.

Как свидетельствуют мемуары и дневниковые записи, смерть Сталина и, главное, последовавшие за ней события вызвали в кругах интеллигенции тревожно-радостное возбуждение, связанное с ожиданием перемен в отношениях государства и общества. Сергей Чупринин в собранной им оттепельной хронике приводит дневниковые записи историка С. С. Дмитриева,

* Татьяна Евгеньевна Никольская — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института имени А. М. Горького (Москва, Российская Федерация); t.e.nikolskaya@gmail.com

в одной из которых он говорит, что «народ весело встряхнулся» в ожидании скорого снижения цен на продукты (дневниковая запись от 31 марта 1953 г. в ж-ле «Отечественная история», 1999, № 5. С. 147) [Цит. по: 14, 26], в другой — о воскресном номере газеты «Правда», имевшем «праздничный характер» (дневниковая запись от 12 апреля 1953 г.) [Цит. по: 14, 30], «И эта старая истина веселит и радостно входит в сознание» [Там же], фрагмент из дневника Л. К. Чуковской от 19 апреля 1953 г., где она воспроизводит слова А. Ахматовой: «Ночью я несколько раз просыпалась от счастья, — сказала Анна Андреевна, когда разговор зашел о деле врачей» [Цит. по 14, 27], а также цитирует Л. Копелева, рассматривавшего свободные от идеологии публикации в печати как «приметы духовного обновления» [Цит. по 14, 34].

Очевидно, что и К. Г. Паустовский, в 1950–1960-е годы бывший в глазах либеральной общественности «высшим литературным и нравственным авторитетом» [13, 701], разделял со своими коллегами эти чувства и надежды. Об этом говорят написанные им весной 1953 г. рассказ «Грач в троллейбусе» и очерк «Вешние воды», в которых отражены не исторические события как таковые, но их эмоционально-чувственное восприятие обществом, его настроение. Те факты, что время написания этих произведений совпадает с периодом ярких и значительных событий в истории нашей страны, а сам К. Г. Паустовский принадлежал к советской творческой интеллигенции, наиболее живо откликнувшейся на либерально-демократические процессы, начавшиеся в марте 1953 г., позволяют увидеть в этих текстах своеобразную «капсулу времени», в которой сохранилась эмоционально-чувственная реакция людей на происходившее. Рассказ «Грач в троллейбусе» уже был проанализирован нами как раннеоттепельный текст [6], предметом исследования, представленного в данной статье, выступает способ отражения общественного настроения весной 1953 г. в очерке «Вешние воды».

Рассмотрение очерка носит интегральный филологический характер, в основе которого лежит метод стилистического анализа языковой композиции текста, предложенный академиком В. В. Виноградовым и развитый его учеником — профессором А. И. Горшковым [см. 4]. Кроме того, применялся метод дискурсивного анализа, в рамках которого очерк рассматривался как элемент историко-культурного контекста, а также метод рефлексивного анализа значений слов и словосочетаний. Материал был получен в результате лингвистического наблюдения над текстом очерка и анализа словарных дефиниций.

Прежде чем обратиться к анализу текста, остановимся на слове «оттепель» и рассмотрим два связанных с ним момента: содержательный, отражённый в его терминологическом (дальнейшем, по А. А. Потебне [см.: 10, 19]) значении, и механизм развития этого значения. Это нужно сделать для обоснования правомерности употребления термина «ранняя оттепель» и для выдвижения оснований, по которым «Вешние воды» К. Г. Паустовского можно отнести к раннеоттепельным текстам.

Оттепелью называют исторический период, когда прекращаются или значительно ослабевают репрессивные действия власти и происходит некоторая либерализация общественной жизни; на международной арене страна выглядит более дружелюбной и открытой, чем раньше, готовой к сотрудничеству. В русской истории известны два периода, называемые оттепелью:

это годы правления царя Александра II (1855–1881) и примерно полтора десятка лет после смерти И. В. Сталина. Иногда говорят о горбачёвской и медведевской оттепели, но такое употребление нельзя считать устоявшимся[1]. По сложившейся традиции вторую оттепель называют «хрущёвской», так как её границы определяются временем нахождения Н. С. Хрущева у власти в качестве Первого секретаря ЦК КПСС (1953–1964) и Председателя Совета министров СССР (1956–1964), однако амнистия и реабилитация заключенных и незаконно репрессированных, осуждение культа личности Сталина, политика демократизации, уменьшение налогообложения крестьян и в целом улучшение условий их жизни и работы — все эти и ряд других примет социально-политической оттепели стали заметны сразу же после смерти Сталина, ещё до того, как Н. С. Хрущёв занял ведущие руководящие посты. В то же время и верхняя граница оттепели определяется по-разному: одни исследователи соотносят её с Карибским кризисом, другие — со снятием Хрущёва с руководящих позиций и приходом к власти Л. И. Брежнева, третьи — с вводом войск стран Варшавского договора в Чехословакию в 1968 г. Ввиду того что оттепельные события происходили и до, и после пребывания Хрущёва у власти, уместно выделять несколько этапов в этом периоде демократических и либеральных преобразований в политической, социальной и культурной сферах. В наши задачи не входит установление границ и характеристика каждого этапа оттепели, но в свете исследования, представленного в данной статье, важно отметить, что речь пойдет о самом первом, дохрущёвском, этапе, который мы будем называть ранним.

Терминологическое значение слова «оттепель» представляет собой концептуальную метафору, основанную на соответствии между эмоциональным состоянием и ощущениями человека при внезапном потеплении зимой или ранней весной, что обычно сопровождается таянием снега и льда, и при ослаблении контроля государства за частной жизнью граждан, при развитии демократических институтов и повышении уровня гражданской свободы. Потепление на фоне зимних холодов снимает физический и психологический дискомфорт, напоминает о приближении весны, обещает возвращение солнечных дней, тепла, начала сельхозработ, что издревле вызывало у русских людей, большинство из которых были аграриями, радость, так как земля, вода и лес были источниками их существования. Выходить из дома становится легче, так как потепление делает внешнюю среду менее агрессивной и, следовательно, менее опасной для человека. При этом слово «оттепель» в прямом значении имеет пресуппозицию «раньше было холодно», а холод, в свою очередь, связан с негативными эмоциями и как минимум неприятными физическими ощущениями; метафорически и ассоциативно лексема «холод» соотносится с понятиями «испытание» и «смерть» [1, 80.] Когда человек вынужден заниматься самоцензурой из боязни быть арестованным или казнённым за критическое высказывание или шутку в адрес высокопоставленных руководителей или может оказаться в застенках и лишиться жизни, если он и не совершал никакого преступления, боится за своих близких, когда его

[1] Результаты лексико-грамматического поиска и поиска коллокаций по запросу «горбачёвская оттепель» в Национальном корпусе русского языка представлены шестью примерами в шести текстах с 1998 по 2011 год, по запросу «медведевская оттепель» — одним примером в одном тексте 2012 г.

профессиональная и творческая деятельность не является свободным самовыражением, а подчинена партийным и государственным интересам, то он испытывает сильный дискомфорт. Ощущения и их проявления при этом часто описываются теми же словами, что и то состояние, которое вызывает холод: скованность (ср.: «…холод сковал тундру и скалы Кольского полуострова…» (Н. Н. Никулин. Воспоминания о войне) и «… одиночество и страх сковали его руки и ноги…» (Ч. Айтматов. Пегий пес, бегущий краем моря)), дрожь (ср.: «… от холода дрожащими пальцами рылся в ворохе бумаг...» (Д. А. Фурманов. Чапаев) и «А сам весь от страху дрожу...» (В. Белов. Плотницкие рассказы)), озноб (ср.: «…понесло на меня вроде как холодом, ознобом…» (И. А. Бунин. Веселый двор) и «… ее охватывает страх, озноб пробегает по напряженному телу» (Юрий Слёзкин. Столовая гора)[1].

Чжан Тинтин и Л. А. Жданова отмечают, что, во-первых, слово оттепель в значении «погодное явление», «…не обозначает весеннюю погоду или приближение весны (декабрьская оттепель), во-вторых, что в значительном количестве контекстов оттепель характеризуется негативно — как плохая погода, влекущая неблагоприятные последствия <…> В формировании положительной коннотации важную роль играет внутренняя форма слова оттепель и включенность в комплекс температурных метафор с центральной оппозицией теплый / холодный, где холодный коннотирует отрицательные признаки, а теплый — положительные, обозначая комфортную для человека температуру. Однако в формировании сильного положительного потенциала метафоры оттепель значима также ассоциативная связь с весной. Слово весна обладает сильной положительной коннотацией <…>. Оттепель, таким образом, перенимает у весны сильные положительные коннотации ‘изменение к лучшему’, ‘начало’, ‘возрождение’. <…> Метафора оттепели <…> связывается <…> с душевным подъемом, с позитивными переменами, с новыми возможностями, со снятием запретов, с мажорными интонациями, с лирическими сюжетами» [12, 63–64]. Таким образом, очевидно, что, исходя из семантики слова «оттепель» как социально-исторического термина, его можно без ограничений приложить и к самым первым месяцам после смерти Сталина. В то же время, опираясь на сказанное выше, можно сделать вывод, что слово «весна» было бы более точным метафорическим обозначением периода, последовавшего за смертью И. В. Сталина. Анализ произведений Паустовского, написанных в это время, подтверждает нашу точку зрения.

Обратимся к рассмотрению очерка «Вешние воды», который, наряду с рассказом «Грач в троллейбусе», мы относим к произведениям ранней послесталинской оттепели. Эти тексты сближают и время создания (1953 г.), и кажущаяся внешняя бессобытийность при динамике и семантической и образно-метафорической плотности языковой композиции, и свободное многоголосие, и время действия, и замкнутость пространства, где собрались персонажи, и сюжетный ход — появление маленькой девочки среди взрослых. К. Г. Паустовский как будто работает с заданными формой и образностью и ищет наилучший способ их творческой реализации. В своей основе образность продиктована самой природой — смерть Сталина совпала с окончанием зимы (в первой декаде марта 1953 г. в Москве стабильно держалась

[1] Все приведённые здесь примеры из художественных произведений взяты из Национального корпуса русского языка [https://ruscorpora.ru].

минусовая температура, но с середины месяца постепенно стало теплеть[1]), первые позитивные общественно-политические изменения пришлись на начало весны, так что творческое осмысление окружающей действительности происходило на фоне обновления природы и возвращения её к жизни, что и отразилось в произведениях.

Однако в отличие от «Грача в троллейбусе» действие «Вешних вод» происходит не в Москве, а в неназванном селе, стоящем на берегу Оки. В апреле река разливается, и местные жители собираются в сельпо не столько «за покупками к первомайским праздникам», сколько чтобы «посмотреть на большую воду и поговорить о разных разностях» (15, 435). Контактное употребление этих словосочетаний — «большая вода» и «поговорить о разных разностях» значимо для интерпретации текста, и мы вернёмся к нему чуть позже.

Однажды в магазин, где собрались многочисленные покупатели, пришла девочка Паша — сирота, удочерённая «почтальоншей». Возраст её не назван, но сам факт появления девочки в магазине — единственного ребёнка среди взрослых — не может не заставить увидеть и здесь параллель с «Грачом в троллейбусе». Видимо, для Паустовского образ девочки — тихой, робкой, но непроизвольно привлекающей к себе внимание взрослых и заставляющей их открываться с лучшей стороны, ассоциировался с ранней весной и пробуждением природы. Такой вывод можно сделать, проанализировав языковую композицию включенного в очерк небольшого медитативного фрагмента — описания весны и рассуждения о весенней русской природе и её восприятии человеком.

На первый взгляд, этот фрагмент может показаться чужеродным в тексте очерка: он отличается стилистически (язык становится поэтичным, насыщенным метафорами), тематически и типологически: повествование сменяется описанием, в нём единственный раз во всём очерке появляется местоимение первого лица, обозначающее «я» повествователя. Однако анализ словесной композиции очерка и его архитектоники приводит к выводу, что описание весны здесь не просто красивая стилистическая виньетка, а структурно значимый отрезок текста.

Паустовский противопоставляет весеннюю тишину природы людскому разговору и суете в сельпо: «В сельпо висел дым от курева, а снаружи в серости и тишине остановилась весна» (15, 436). Писатель персонифицирует весну, прибегая к олицетворению: она «остановилась, как бы прислушиваясь к тонкому звону сока в стволах деревьев» (там же). Слова с корнем тих / тиш в этом маленьком отрезке текста: в (серости) и тишине — притихла — над затихшей (водой) — несут сему «слабый» (звук), которая вербализуется в контексте фрагмента: «слабый», он же «тонкий» звон сока в стволах деревьев. Чтобы услышать тихие, слабые звуки, надо прислушаться, напрячь слух, то есть и глагол «прислушаться», очевидно, имеет прагматическую пресуппозицию «приложить усилия, чтобы услышать звук». Если для того, чтобы услышать звук, надо прикладывать усилия, то этот звук (при условии, что слух актанта в норме) должен быть тихим и плохо различимым. Таким образом, беглый анализ языковой композиции небольшой вставки о весне

[1] Данные взяты из архива погоды по городам СНГ: [Электронный ресурс]: http://thermo.karelia.ru/weather/w_history.php. Доступ 07.08. 2024.

позволяет представить это время года как время тишины, но не мертвой, а, наоборот, напряженного затишья-ожидания, тихого сна перед пробуждением.

Признак молчания, то есть беззвучия, тишины, — это одна из описательных характеристик раннего оттепельного, или, точнее, предоттепельного, дискурса. Об этом свидетельствуют дневниковые записи и воспоминания об ожидании известий о смерти Сталина и о первых посмертных днях, собранные в книге С. И. Чупринина «Оттепель: События». В них повторяются слова с общей семантикой «отсутствие звука», например: «Мы сидели в коридоре больнички и молчали» (Л. Разгон. В кн.: Плен в своем отечестве. М. : Книжный сад, 1994, с. 382) [Цит. по: 14, 9], «несколько сот людей <…> сидели совершенно молча, ожидая начала. <…> никто никому не говорил ни одного слова» [К. Симонов. В кн.: Глазами человека моего поколения: Размышления о И. В. Сталине. М. : Правда, 1990. С. 253) [Цит. по: 14, 9], «Все сейчас молчат в тревоге за то, кого посадят на место Сталина…» [М. Пришвин. В кн.: Дневники. 1952–1954. СПб.: Росток, 2017. С. 303, 304) [Цит. по: 14, 10], «…на улицах утром было полное спокойствие, даже какое-то затишье» [С. Дмитриев. В ж-ле Отечественная история.1999. № 5. С. 144) [Цит. по: 14, 11], «Тихо кругом. <…> И тихо в лесу» (Б. Пастернак. В Полн. собр. сочинений с приложениями: В 11 т. Т. 9. М. : Слово, 2003–2005. С. 721) [Цит. по: 14, 13], «Я помню <…> приглушенный шелест, а не человеческую речь в кулуарах» [В. Герасимова. Беглые записи. В ж-ле Вопросы литературы. 1989. № 6. С. 141–142) [Цит. по: 14, 18]. Словесные переклички между описаниями весеннего затишья у К. Г. Паустовского и беззвучного ожидания известия о кончине Сталина и тишины, сопровождавшей его первые посмертные дни, видимо, не случайны: в этом описании Паустовский в образной форме отразил настроение и ощущения, охватившие весной 1953 г. его самого и близких ему людей.

Весна «дышит», но дыхание ее «неприметно», весна неяркая, почти бесцветная: чистое отражение вербы, нависшее серое небо, бледный, сморщенный листок. Но «зелёные иголки травы» и желтую пыльцу вербы можно заметить, если присмотреться. И весеннее солнце не набрало «полную силу», но капля воды, слетевшая «наискось с крыши» может «на мгновение» блеснуть в глазах» и тогда в ней можно увидеть «маленькое белое солнце» (15, 436–437).

Этими словами Паустовский завершает описание весны, смещает точку видения извне опять внутрь, в магазин, но тему весны не оставляет и связывает с ней ведущиеся в магазине разговоры: «Есть много признаков весны, но один из самых верных — это пристальное и радостное внимание, пробуждающееся в человеке к каждой лопнувшей почке, к каждому еще бледному и сморщенному листку, к каждой капле воды, слетевшей наискось с крыши и на мгновение блеснувшей в глазах, как маленькое белое солнце.

Поэтому и разговоры в сельпо были больше всего о весне» (15, 437). Тут же в сельпо из весеннего дня приходит девочка Паша. Она говорит «шёпотом» и «хриплым от волнения голосом», «потупившись», благодарит, краснея, за подаренный ей леденец, а купивший его Дмитрий Макарыч характеризует Пашу как тихую и послушную девочку. Параллели в описании весны и Пашиного поведения и манеры говорить очевидны: и там, и там ведущим выступает признак тихой застенчивости — и в прямом, и в переносном смыслах.

На прощание Паша улыбается Дмитрию Макарычу, и её улыбка «как солнечный луч, что внезапно упал в хмурый день на куст цветущего боярышника. Стоял куст тихий и незаметный и вдруг весь вспыхнул, весь засветился росой, белым блеском цветов. И, будто засияв, даже сказал вам шепотом: “Здравствуйте! Счастливой вам дороги по нашим лугам и лесам!”» (15, 439). В этом описании Пашиной улыбки, в её сравнении с солнечным лучом, а самой Паши — с «тихим и незаметным» кустом боярышника обращает на себя внимание блеск цветов (ср. выше — капля воды, блеснувшая в глазах), и то, что блеск этот — белый, то есть К. Г. Паустовский на уровне словесной композиции и архитектоники подчёркивает схожесть впечатлений, производимых на человека весной и девочкой Пашей.

Купив Паше леденец, Дмитрий Макарович рассказывает ей о том, как трудно «раньше» жилось сиротам, и у них была только одна помощница и защитница — это земля, которая их жалела и кормила. На заданный продавцом после ухода девочки вопрос, зачем Дмитрий Макарыч рассказал Паше историю, в которой не видно «особого смысла», один из посетителей магазина, дед Малявин, отвечает, что «в каждой побаске или там сказке содержится переносное понимание» (15, 440), а рассказчик подтверждает справедливость этих слов, перенося свою историю на жизнь многих соотечественников. Не спрятал ли К. Г. Паустовский в этом как будто проходном высказывании деда Малявина ключ к пониманию и своего очерка, который поначалу, при поверхностном прочтении, вызывает некоторое недоумение: неужели он написан лишь для прославления советского образа жизни, при котором сироты обретают дома? Более глубокое вчитывание в текст позволяет увидеть в нём метафорическое описание общественных настроений весной 1953 г., о чём отчасти уже было сказано выше и что становится ещё более очевидным при дальнейшем анализе языковой композиции текста.

Образной и композиционной доминантой очерка служит разлив реки: произведение начинается и завершается картиной весеннего разлива, и именно это слово — «разлив» — закольцовывает языковую композицию. В первом абзаце: «Из широкого окна магазина был хорошо виден рябой от ветра разлив, терявшийся в теплом сером дыме» (15, 435), в последнем — «Весь разлив вдруг засинел, заиграл, пошел загораться блеском, и над ним, разрываясь в дымные пряди, понеслись легкие облака» (15, 440). Повтор слова в сильных позициях текста и его семантическая связь с названием (первая сильная позиция текста) позволяют рассматривать его как ключевое в очерке «Вешние воды». Контекстуальное окружение слова «разлив» отражает внутреннюю динамику текста. В начале произведения разлив «виден» (это пассивное страдательное причастие), агенс не назван, а описываемая картина предстаёт перед читателем как статичная, разлив же «теряется в теплом сером дыму» (15, 435). Взгляд автора, а вместе с ним и читателя, перемещается в сельпо, где шёл привычный разговор и «висел дым от курева» (15, 436). Повтор слова «дым» связывает природу и место, где собрались люди: ни внутри, ни вне магазина нет движения (обратим внимание на предикат при подлежащем «дым» — глагол «висит», лексическое значение которого содержит сему «неподвижно», см.: «Находясь на высоте, быть или казаться неподвижным» [3]), нет и ясности ви́дения. Однако появление Паши, как было показано выше, девочки-весны, провоцирует новый поворот в разговоре, а её улыбка согревает собравшихся.

Паша выбегает из магазина — туда, откуда она вначале появилась, в весну, и за окном начинается движение, для описания которого используется приём амплификации, выражающийся в «нанизывании» слов с близкой семантикой. В данном случае это грамматическая близость — глаголы «засинеть», «заиграть», «загораться», «понестись» объединены общим грамматическим значением начинательного действия. Таким образом, языковая композиция очерка вступает в противоречие с архитектоникой произведения: по сюжету разговор в сельпо окончен: «Все замолчали» (15, 440), но за окном начинается движение, весенний разлив оживает и празднично-радостно блестит.

Словесный ряд, заданный названием очерка, с доминантой «разлив» играет определяющую роль в создании особой, скрытой от поверхностного взгляда динамики текста. Еще до появления слова «разлив» в тексте используется синонимичное ему словосочетание — «полая вода», а сразу после первого употребления — «большая вода». Все три способа номинации подъёма уровня воды в реке обладают образным потенциалом, который формируется, во-первых, на основе внутренней формы этих лексических единиц, а во-вторых, выступает результатом аккумулированного опыта представителей русскоязычной лингвокультурной общности.

«Полая вода» для современного носителя русского литературного языка является словосочетанием со стёртой внутренней формой. Так, Большой толковый словарь русского языка под ред. С. А. Кузнецова приводит два значения слова «полый»: «1. Пустой внутри, ничем не заполненный. *П. стебель. П. внутри пень. П-ое пространство. П-ые рога. П-ая вена* (одна из двух главных вен, собирающих венозную кровь со всего тела и впадающих в правое предсердие). 2. Разлившийся после весеннего вскрытия льда (о реке). *П-ая вода*» [3].

Интересующее нас значение даётся вторым, что указывает на его производный характер, и представлено как фразеологически связанное. То же самое обнаруживается и в словаре С. И. Ожегова [8, 523], и в более поздних изданиях словаря С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой [9]. Однако обращение к БАС (3-е изд.), в 18 томе которого зафиксировано слово «полый», показывает, что это слово имело свободное устаревшее и сохраняющееся в областном употреблении значение «ничем не покрытый, голый», а также «растворенный настежь» [2, 575]. В словаре же В. И. Даля с толкования этого значения начинается словарная статья «Полый» — открытый, отверстый не(за)покрытый; растворенный настежь, распахнутый, разверстый. <…> Река пола, арх. гола, чиста, не покрыта льдом, уже вскрылась; отсюда: половодица, половодье и половодный, <…> полая вода, вешний подъем по вскрытии рек, разлив по ледоплаве» [5, 266]. То есть идиома «полая вода» — это вода, не покрытая льдом, освободившаяся ото льда. Следовательно, внутренняя форма идиомы может служить основой для её метафорического образного осмысления: это свободная вода, а в целом само явление половодья можно рассматривать как символ освобождения от чего-либо гнетущего, ограничивающего действия и желания человека.

Слово «разлив» имеет два метонимически связанных между собой лексических значения: (1) по 2-му значению глагола «разлить» — «разливать» и «разлиться» — «разливаться»; (2) «Пространство, залитое водой, водная гладь» [3]. Второе значение глагола «разлиться» описано в словаре следу-

ющим образом: «Выйти из каких-л. пределов. *Речки разлились»* [Там же]. Таким образом, значение слова «разлив» связано с нарушением предписанных природой границ — берегов реки, то есть может быть метафорически осмыслено не столько как освобождение, сколько обретение воли.

Наконец, устойчивое словосочетание «большая вода» синонимично слову «половодье» [11], прилагательное «большой», входящее в его состав, имеет девять значений, из которых актуальными представляются два: «1. Значительный по величине, размерам (противоп.: малый, маленький). 2. Превосходящий по своим размерам ряд однородных предметов, явлений. <…>» [7]. Оба значения можно было бы рассматривать как реализовавшиеся во фразеологизме, но мы склоняемся к тому, что значение данного слова в устойчивом сочетании ближе ко второму словарному, так как, насколько нам известно, у выражения «большая вода» нет соотносимого по значению антонима «малая вода», но «большой» называется вода именно потому, что она превосходит по своему объёму количество воды в водоёме в летне-осенний период. Таким образом, значение устойчивого выражения «большая вода» несёт в себе сему «превосходящее норму» и, следовательно, имеет потенциал для метафорического осмысления фразеологизма: выход за границы нормы, что-либо превосходящее норму.

Из сказанного вытекает, что выстраивающийся в начале очерка ряд обозначений весеннего половодья — «полая вода», «разлив», «большая вода» — представляет собой внутреннее единый словесный ряд, в котором, с одной стороны, компоненты объединены на поверхностном уровне референтной тождественности, а с другой — на глубинном ассоциативно-семантическом уровне, что даёт основание рассматривать это единство как целостный суггестивный образ, раскрывающий внутреннее состояние и повествователя, и персонажей, а также транслирующий читателю ощущение освобождения, выхода за границы, обретение воли.

Ранее мы обратили внимание на контактное употребление двух словосочетаний: «большая вода» и «поговорить о разных разностях». Здесь обнаруживается композиционный узел очерка: словесный ряд с доминантой «разлив» пересекается со словесным рядом с доминантой «разговор», и образ разлива / полой (большой) воды перестаёт быть суггестивным, а становится эксплицитным, видимым: посетители магазина в ответ на попытки продавца прервать их разговор говорят: «Народ разговаривает, его не остановишь» (15, 436), «Пойди останови полую воду, когда она что ни день, то прибывает. Жизнь нынче размахнулась, как большая вода. Вот и шумит народ» (Там же). В приведённой цитате происходит расширение образных возможностей словосочетания «большая вода» — это уже не только разговоры, но и сама жизнь. Привлекает внимание слово «нынче»: в апреле 1953 года жизнь «размахнулась», как большая вода. «Большая вода», как мы уже показали, — это выход за границы, отказ от нормы, освобождение и открытость. Кстати, отметим, что слова «нынче» и синонимичные ему «сейчас» и «теперь» встречаются в очерке ещё в общей сложности семь раз, например: «Вот, значит, нынче какие дела!» (Там же), «сейчас, говорят, в Москве будет такое веселье, что и здесь будет слышно» (Там же), «А теперь от этого сиротства осталась одна память» (Там же, 439). На фоне рассказанной Дмитрием Макарычем истории о том, как тяжело жилось сиротам «раньше», частое употребление слов с

общей семантикой «настоящий момент» имеет особое значение, а сами слова приобретают в контексте положительную коннотацию — с их помощью подчёркивается преимущество настоящего перед прошлым, и это преимущество заключается в «размахе», которому сопутствует «веселье в Москве».

Предстоящее «веселье в Москве» упомянуто не случайно: это был первый Первомай (и вообще большой праздник) без Сталина. Таким образом подчеркивается, что именно той весной происходили какие-то особенные, вероятно, радостные события, которые, как показывает дальнейшее развертывание разговора, связаны с обновлением, например: «(говорили) …о том, что пришли новые торфяные машины <…> о новых пароходах на Оке, о новом доме для учителей, о том, как сажать сады <…>» (Там же, 436). Радостно-возбужденное ожидание обновления, показанное в очерке К. Г. Паустовского, соотносится с отражёнными в эго-документах весны 1953 г. чувствами и ожиданиями людей, см., например: «А может быть, будет и хорошо?» (М. Пришвин, дневниковая запись от 7 марта 1953 г. В кн.: Пришвин М. М. Дневники. 1952–1954. СПб. : Росток, 2017. С. 305) [Цит. по 14, 12], «Кажется, будто непременно должна же начаться и нам другая жизнь» (М. Пришвин, дневниковая запись от 5 апреля 1953 г. В кн.: Пришвин М. М. Дневники. 1952–1954. СПб. : Росток, 2017. С. 325) [Цит. по 14, 28], «Вера всех окружающих в то, что новое правительство будет давать народу новые и новые облегчения и льготы, так огромна, что все уверенно ждут к 1-му мая введения 7-часового рабочего дня, увеличения пенсий, повышения заработной платы и т. д., и т. д, и т. д. (К. Чуковский, дневниковая запись от 22 апреля 1953 г. В кн.: Чуковский К. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 13. М. : ТЕРРА — Книжный клуб, 2008, 2009. С. 139) [Цит. по 14, 30], «Была вчера жена Бонди — так и пышет новостями о “новых порядках”. “Кремль будет открыт для всей публики”, “Сталинские премии отменяются”, “займа не будет”, ”колхозникам будут даны облегчения” и т. д., и т. д, и т. д.» (К. Чуковский, дневниковая запись от 26 апреля 1953 г. В кн.: Чуковский К. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 13. М. : ТЕРРА — Книжный клуб, 2008, 2009. С. 140–141) [Цит. по 14, 31], «Ходят слухи о послаблениях усталому народу» (запись от 29 апреля в дневнике Любови Шапориной. В кн.: Шапорина Л. В. Дневник: В 2 т. Т. 2. Дневник 1946–1967. М. : Новое лит. обозрение, 2011. С. 232) [Цит. по 14, 32], «В массе весенние настроения, ждут смягчения режима, улучшения жизни, перестали чувствовать этот тяжелый гнет, висевший над страной» (запись от 7 мая в дневнике Любови Шапориной. В кн.: Шапорина Л. В. Дневник: В 2 т. Т. 2. Дневник 1946–1967. М. : Новое лит. обозрение, 2011. С. 233) [Цит. по 14, 34], «…Всё тихо и всё в ожидании перемен, разрядов, новостей. <…> И все ждут, ждут, надеются, мечтают» (из дневника С. Дмитриева, запись от 14 июня 1953 г. Дмитриев С. Из дневников. В ж-ле Отечественная история. 1999. № 5. С. 150–151) [Цит. по 14, 41].

Итак, принимая во внимание время создания очерка (весна 1953 г.), суггестивную образную систему, передающую читателю ощущение праздника, радости, вызванных чувством освобождения от ставшего привычным страха и ожиданием грядущего обновления, активизацию широкого ассоциативного пространства слов лексико-семантической группы «весна», — основываясь на всём этом, можно с уверенностью сделать вывод, что в очерке «Вешние воды» К. Г. Паустовский создал художественный образ настроения в обществе после смерти Сталина. Ожидание перемен связано с происходящим в

природе весенним обновлением, что говорит о естественном и неотвратимом наступлении лучших — свободных времён. Это позволяет рассматривать очерк К. Г. Паустовского «Вешние воды» как один из первых художественных текстов ранней оттепели, как «капсулу времени», в которую К. Г. Паустовским заключено послание — радостное ожидание перемен и обновления после долгого периода сталинского террора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Андросова Ф. С.* Холод как метафора // Научный электронный журнал Меридиан. 2019. — № 2 (20). — С. 78–80. — URL: https://new.nlrs.ru/open/98203 (дата обращения: 01.11.2024).
2. Большой академический словарь русского языка = БАС [Текст]: в 27 т. Т. 22. — М.–СПб. : Наука, 2013 / под ред. А. С. Герд. — 743 с.
3. Большой толковый словарь русского языка [Текст] : А-Я / РАН. Ин-т лингв. исслед.; Сост., гл. ред. С. А. Кузнецов. — СПб. : Норинт, 1998. — 1534 с. — URL: https://gramota.ru/biblioteka/slovari/bolshoj-tolkovyj-slovar (дата обращения: 01.11.2024).
4. *Горшков А. И.* Языковая композиция текста // Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. — М. : Литературный институт им. А. М. Горького, 2024. — С. 179–204.
5. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. III. — М. : Государственное изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. — 555 с.
6. *Елизарова Н. М., Никольская Т. Е.* Рассказ К. Г. Паустовского «Грач в троллейбусе» как ранний текст оттепели // Litera. 2022. — № 9. — С. 124–141. DOI: 10.25136/2409-8698.2022.9.38596.
7. *Ефремова Т. Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: Св. 136000 словар. ст., ок. 250000 семант. единиц. В 2 т. Т. 1. — М. : Рус. яз., 2000. 1210 с. — URL: https://efremova.slovaronline.com (дата обращения: 01.11.2024).
8. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка: Ок. 65 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов; Под ред. проф. Л. И. Скворцова. 26-е изд., перераб. и доп. — М. : ООО «Издательство Оникс»: ООО «Издательство “Мир и Образование”», 2008. — 736 с.
9. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. 3 изд., стер. —М.: Азъ, 1996. — 907 с. — URL: https://ozhegov.info/slovar/ (дата обращения: 01.11.2024).
10. *Потебня А. А.* «Из записок по русской грамматике», т. I–II. — М. : Государственное учебно-педагогическое изд-во Министерства просвещения РСФСР. 1958. — 536 с.
11. *Федоров А. И.* Фразеологический словарь русского литературного языка : около 13000 фразеологических единиц / 3-е изд., испр. — М. : АСТ : Астрель, 2008. — 878 с. URL: https://rus-phraseology-dict.slovaronline.com (дата обращения: 01.11.2024).
12. *Чжан Тинтин, Жданова Л. А.* Оттепель как метафорическое обозначение исторического периода // Вестн. Моск. ун-та. — Серия 9. — Филология. — 2023. — № 2. С. 61–70.
13. *Чупринин С. И.* Оттепель: Действующие лица. — М. : Новое литературное обозрение, 2023. — 1112 с.
14. *Чупринин С. И.* Оттепель: События. Март 1953 – август 1968 года. — М. : Новое литературное обозрение, 2020. — 1192 с.

ИСТОЧНИК

15. *Паустовский К. Г.* Вешние воды // Собр. соч. в 6 т. Т. 6. Пьесы, очерки, статьи. — М. : Гослитиздат, 1958. — С. 435–440.

REFERENCES

1. *Androsova F. S.* Holod kak metafora [Cold as metaphor]. *Nauchnyj elektronnyj zhurnal Meridian* [*Scientific electronic journal Meridian*] 2019. No 2 (20). P. 78–80. URL: https://new.nlrs.ru/open/98203 (accessed November 11, 2024).
2. Bol'shoj akademicheskij slovar' russkogo yazyka [Large Academic Dictionary of the Russian Language]. In 27 volumes. Vol. 22. Moscow – St.Petersburg: Nauka Publ., 2013. Ed. A. S. Gerd. 743 p.
3. Bol'shoj tolkovyj slovar' russkogo yazyka [Large Explanatory Dictionary of the Russian Language] A-YA. Russian Academy of Science. Institute of Linguistic Studies. Ed. S. A. Kuznecov. SPb.: Norint Publ., 1998. 1534 p. URL: https://gramota.ru/biblioteka/slovari/bolshoj-tolkovyj-slovar (accessed November 11, 2024).
4. *Gorshkov A. I.* YAzykovaya kompoziciya teksta [Language composition of text] Russkaya stilistika i stilisticheskij analiz proizvedenij slovesnosti [Russian Stylistics and Stylistic Analysis of Works of Literature]. Moscow: Literary Institute named after. A. M. Gorky, 2024. P. 179–204.
5. *Dal' V. I.* Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. In V 4 vol. Vol. III. Moscow: Gosudarstvennoe izd-vo inostrannyh i nacional'nyh slovarej Publ., 1955. 555 p.
6. *Elizarova N. M.*, *Nikol'skaya, T. E.* Rasskaz K. G. Paustovskogo «Grach v trollejbuse» kak rannij tekst ottepeli [K. G. Paustovskjy's Story "The Rook in The Trolleybus" as AnEarly Text of The Thaw] // *Litera* [Litera]. 2022. No 9. P. 124–141. DOI: 10.25136/2409-8698.2022.9.38596.
7. *Efremova T. F.* Novyj slovar' russkogo yazyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyj : Sv. 136000 slovar. st., ok. 250000 semant. edinic. [New dictionary of the Russian language. Explanatory and word-formative: More than 136,000 dictionary art., approx. 250000 semantic units]. In 2 vol. Vol. 1. Moscow: Rus. lang. Publ., 2000. 1210 p. URL: https://efremova.slovaronline.com (accessed November 11, 2024).
8. *Ozhegov S. I.* Tolkovyj slovar' russkogo yazyka: Ok. 65 000 slov i frazeologicheskih vyrazhenij [Explanatory dictionary of the Russian language: approx. 65,000 words and phraseological expressions]. Ed. prof. L. I. Skvorcov. 26th ed., revised. and supplemented. Moscow: OOO Izdatel'stvo Oniks, Publ., OOO «Izdatel'stvo "Mir i Obrazovanie" Publ., 2008. 736 p.
9. *Ozhegov S. I., Shvedova, N. YU.*: Tolkovyj slovar' russkogo yazyka. 3 izd., ster. [Explanatory dictionary of the Russian language. 3rd ed., stereotypical]. Moscow: Az Publ., 1996. 907 p. URL: https://ozhegov.info/slovar/ (accessed November 11, 2024).
10. *Potebnya A. A.* Iz zapisok po russkoj grammatike [From Notes on Russian Grammar] Vol. I–II, Moscow: Gosudarstvennoe uchebno-pedagogicheskoe izd-vo Ministerstva prosveshcheniya RSFSR Publ., 1958. 536 p.
11. *Fedorov A. I.* Frazeologicheskij slovar' russkogo literaturnogo yazyka : okolo 13000 frazeologicheskih edinic / 3-e izd., ispr. [Phraseological Dictionary of the Russian Literary Language: about 13,000 phraseological units / 3rd ed., revised]. Moscow: AST : Astrel Publ., 2008. 878 p. URL: https://rus-phraseology-dict.slovaronline.com (accessed November 11, 2024).
12. *CHzhan Tintin, Zhdanova L. A.* Ottepel' kak metaforicheskoe oboznachenie istorichesk-ogo perioda [Thaw as a Metaphorical Designation of a Historical Period]. *Vestn. Mosk.*

un-ta. Seriya 9. Filologiya [*Bulletin of Moscow University*]. 2023. No 2. P. 61–70.
13. *CHuprinin S. I.* Ottepel': Dejstvuyushchie lica [Thaw: Characters]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 1112 p.
14. *CHuprinin S. I.* Ottepel': Sobytiya. Mart 1953 — Avgust 1968 goda [Thaw: Events. March 1953 – April 1968]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2020. 192 p.

SOURCES

15. *Paustovskij K. G.* Veshnie vody [Spring Waters]. Sobr. soch. v 6 t. [Collected Works in 6 vol.] — Vol. 6. Plays, short stories, articles. Moscow: Goslitizdat Publ., 1958. P. 435–440.

© Т. Е. Никольская

УДК 811.161.1’36
DOI 10.24412/2408-9451-2025-1-72-80

Е. Е. СЕРЕГИНА*

ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ СКВОЗЬ ПРИЗМУ АВТОРСКОГО СЛОВООБРАЗОВАНИЯ (На материале стихотворений В. Коваля)

Статья посвящена исследованию окказиональной лексики, представленной в поэтическом сборнике Виктора Коваля «Наставки и умудрения». Особенностью стихотворного цикла является сочетание фольклора и авангарда, народного и авторского слова. На материале одного из стихотворений сборника был проведён анализ окказиональных слов, который показал возможность различной интерпретации морфемной структуры и значения словообразовательных формантов. В соответствии с данной особенностью семантика авторских слов в поэтическом тексте получила вариативную трактовку.

Внимание поэта к народному слову послужило причиной привлечения данных диалектной и исторической лексикографии. Тщательная проверка по имеющемуся словарному фонду помогла обнаружить, что некоторые из слов стихотворения совпадают с реально функционирующими в русских говорах и памятниках письменности лексическими единицами.

Смысловые нюансы в значении окказионализмов открывают широкие возможности для истолкования содержания поэтического текста. В заключительной части статьи предлагается прозаическое переложение стихотворения, которое может быть одним из возможных вариантов его концептуального прочтения.

Ключевые слова: Виктор Коваль, «Наставки и умудрения», поэтический текст, окказионализмы, диалектная лексика, словообразование.

«Ничто так не радует сочинителя, как новые прочтения, о которых он не думал и которые возникают у читателя»

Умберто Эко. «Имя розы»

Индивидуально-авторские слова являются неотъемлемой составляющей поэтической речи, той области, в которой осуществляется рефлексия над языком, а сама языковая система испытывается на прочность и потенциал.

* Елена Евгеньевна Серегина — кандидат филологических наук, доцент кафедры славянской филологии ИФФ Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (Москва, Россия); anel1974@bk.ru

Богатый и разнообразный материал по использованию авторских слов представляют современные поэтические тексты.[1]

В 2017 году в журнале «Новый мир» был опубликован стихотворный цикл Виктора Коваля под названием «Наставки и умудрения» (11, 116–121). Виктор Станиславович Коваль (1947–2021) – актёр, художник, но прежде всего поэт, проявлявший склонность к активному словотворчеству. Его сборник носит экспериментальный характер, представляя собой сплав авангарда и фольклора. Это хорошо видно на примере авторской трансформации русской пословицы *Будь взях, будь и дах*, послужившей основой для создания одного из стихотворений сборника: *Блюди даху свою. / Что даха даст — то и взяха взяст. / А ты выпестуй зижду — / вот радость!* (см. подробнее в [3, 20–32]).

Название поэтического цикла «Наставки и умудрения» репрезентативно в литературоведческом аспекте. Небольшие по объёму стихотворения близки малым фольклорным жанрам – присловиям, поговоркам, пословицам: *Корми работников своих, как ешь сам, / ибо вместе ходите. Не говори всуе: «Суя». Пустое множить – отверсту звать. Мрозьке, зьмуке-зьмущей, / не говори «мрза лютодрыжная»* (11, 118–120). Так же, как и пословицы, многие стихи В. Коваля характеризуются выразительностью и лаконичностью. Автор предлагает читателю подобие паремии, но поэтической, рождённой из своего личного опыта. По воспоминаниям поэта Михаила Айзенберга, «свои сентенции особого рода» Коваль назвал «моя народная мудрость». «Это очень точное самоопределение: мудрость Коваля фольклорна — то есть именно народна» [1].

Сильная позиция отглагольных субстантивов *наставки* и *умудрения* как заглавных слов поэтического цикла раскрывает языковую стратегию автора: это новизна и контраст. Текстообразующей единицей выступает окказиональное слово, а выразительность усиливается за счёт стилистического разрыва между лексикой. Так, в названии сборника окказионализм *наставки* соседствует с церковнославянизмом *умудрения*, который фиксируется только в исторических словарях русского языка. Таким образом автор сознательно «обнуляет» нравоучительный тон взятых из житейского опыта наблюдений. Это способ выражения собственного *я* Виктора Коваля — «**моя** народная мудрость» (выделено автором. — *Е. С.*).

Приведем одно из стихотворений поэтического цикла полностью для дальнейшего анализа.

Посади чад вокруг едалища.
Скажи:
— Всю едовину не уешь. А она — тебя?
Ответят:
— Целует в уста, едовина ненасытная. Снедает, снедаема.
Каждому дай его едло, едолю его.
И неедальцам — также.

[1] Автор выражает глубокую признательность д.ф.н., профессору кафедры славянской филологии ИФФ ПСТГУ Склярову Олегу Николаевичу, к.ф.н., доценту кафедры славянской филологии ИФФ ПСТГУ Вяльсовой Анне Павловне, доценту кафедры славянской филологии ИФФ ПСТГУ Матвеевой Ольге Александровне за советы и ценные замечания при работе над данной статьей.

Основу стихотворения формирует тематическая группа слов с базовым глаголом *есть* ‘принимать пищу’: *едалище, едовина, уесть, снедать,* (*снедаема*), *едло* и *неедалец*. Это гнездо авторских новообразований, кроме двух звеньев – глаголов *снедать* и *уесть*, которые фиксируются в толковых словарях русского литературного языка. Особенности образования и значения существительного *едоля* будут рассмотрены отдельно.

Окказионализм первой строки стихотворения *едалище* (*Посади чад вокруг едалища*) предполагает множественность словообразовательного истолкования. Во-первых, слово интерпретируется как отглагольный субстантив: *есть* (*ед-*) > *ед-алищ-е* (‘то, на чем едят, стол’), как *сесть* > *сед-алищ-е* (‘то, на чем сидят, стул’): *Посади чад вокруг* едалища следует понимать как ‘посади чад вокруг стола’. Вместе с тем словообразовательное значение суффикса *-алищ*(*е*) также может указывать на место действия (как *жить* > *жи-лищ-е*) и на объект действия (как *зреть* > *зре-лищ-е*).

Иной способ реконструкции предполагает, что дериват *едалище* находится на второй ступени словообразования: *есть* (*ед-*) > *едало* > *ед-алище*. В качестве недостающего шага в словопроизводстве можно указать существительное *едало*, которое по структурным особенностям сближается с просторечными словами, называющими части тела: *нюха-л-о* ‘нос’, *хлеба-л-о* ‘рот’, *дых-ал-о* ‘горло’ [5, 478]. Примечательно, что слово *едало* широко распространено в диалектах и фиксируется в «Словаре русских народных говоров» в значениях: ‘рот’; ‘лицо’; ‘нижняя челюсть, скула’ [7, 319]: *Орловцы называют глаза гляделками, так же как рот едалом* (И. С. Тургенев. «Певцы»). В соответствии с представленной реконструкцией *едалище* является дериватом существительного, а суффикс *-ищ*(*е*) имеет увеличительное значение. Истолкование окказионального слова можно представить следующим образом: *едалище* – это ‘нечто больших размеров, предназначенное для того, чтобы поглощать’.

Тщательная проверка по имеющемуся фонду диалектной лексикографии помогла обнаружить существительное *едалище* в «Словаре русских говоров Карелии и сопредельных областей». Оно выступает с пометой «экспрессивное» и обозначает человека, «который много и с аппетитом ест. *Тожо еще еда́лище ты, обжора, выть маленька, аппетиту нету, а кто как едуций, вот еда́лище*» [6, 20]. Диалектизм территориально ограничен говорами Карелии, его употребление фиксируется только в Кемском районе. Данное слово представляет классический пример синекдохи: перенос части – *едалище* как ‘большой рот’ на целое – *едалище* как ‘прожорливый человек’. Реально зафиксированный пример, а также переносное значение слова подтверждают возможность словообразовательной реконструкции окказионализма с экспрессивным суффиксом *-ищ*(*е*): *есть* > *ед-ал-о* > *ед-ал-ище*. Нам неизвестно, был ли знаком В. Коваль с этим лексикографическим изданием, но авторское новообразование в этом стихотворении оказалось созвучным реально функционирующему в русских говорах слову.

Итак, возможность словообразовательной развилки и реальная фиксация слова в народной речи позволяют интерпретировать окказионализм как единицу, балансирующую на грани смыслов, поэтому финальная дешифровка «наставки» может быть представлена в нескольких вариантах:

1) *Посади чад вокруг того,* ***на чем*** *едят, /* ***где*** *едят, / вокруг того,* ***что*** *едят* (*едалище* – отглагольный субстантив с суффиксом -*алищ*(*е*) (значения: ‘предмет’; ‘место действия’; ‘объект действия’);
2) *Посади чад вокруг того, что обладает* ***большими размерами*** *и способно* ***поглощать*** (*едалище* – отсубстантивный дериват с суффиксом -*ищ*(*е*); увеличительное значение);
3) *Посади чад вокруг некоего* ***субъекта****, обладающего хорошим аппетитом* (значение слова *едалище* в областном словаре).

Дважды в стихотворении встречается слово *едовина*: *– Всю едовину не уешь. А она – тебя? / Ответят: / – Целует в уста, едовина ненасытная. Снедает, снедаема*. Контекстуальное окружение окказионализма показывает, что в его значении заложена как субъектность, которая проявляется в способности к активному действию (*едовина целует*, *снедает*), так и объектность (*Всю едовину не уешь*). Можно ли в данном слове выделить суффикс, обладающий набором подобных значений? На первый взгляд, как будто подходящим словообразовательным формантом является сегмент -*ин*(*а*) со значениями ‘лицо — носитель признака’ и ‘совокупность чего-либо’. В качестве производящей в этом случае следует указать основу прилагательного с суффиксом -*ов*- *едовый* ‘годный в пищу’. Потенциально мотивирующее прилагательное *едовый* (и *едовой*) в значении ‘годный для еды, вкусный’ достаточно широко представлено в русских говорах. В северном наречии *едóвый* используется в переносном значении ‘язвительный, злой, сварливый’ (Арх., Волог.) и как ‘имеющий хороший аппетит’ (Сев.-Двин.) [7, 322–323].

Исходя из сказанного выше, словообразовательная реконструкция окказионального слова может быть представлена в следующих вариантах: 1) *едовый* > *едов-ин-а* ‘субъект, склонный к поглощению пищи, прожорливый’ (сущ. общего рода), как *жадный* > *жад-ин-а* и 2) *едовый* > *едов-ин-а* ‘совокупность продуктов, годных к употреблению’, как *гороховый* > *горохов-ин-а* ‘гороховая ботва’. Обратим внимание, что в примере *гороховый* > *горохов-ин-а* базовым словом в словообразовательной цепочке выступает существительное, а в окказионализме – глагол: ***горох*** > *гороховый* > *гороховина* и ***есть*** (***ед***-) > *едовый* > *едовина*.

Отметим, что деривационный путь в отношении существительного *едовина* ‘лицо – носитель признака’ наталкивается на ограничения. Во-первых, в узуальном словообразовании производные субстантивы с суффиксом -*ин*(*а*) не представлены от основ прилагательных на -*ов*-: *ехидина* < *ехидный*, *страхолюдина* < *страхолюдный*, *вредина* < *вредный* (см. все примеры из «Словаря словообразовательных аффиксов современного русского языка» [5, 374–375]), и, во-вторых, от основы мотивирующего прилагательного при образовании слова отсекается суффикс (*безобраз**н**ый* > *безобраз-ин-а*).

Таким образом, стоит признать, что значение действующего субъекта в окказионализме *едовина* поддерживается в основном содержанием стихотворения, но не исчерпывается им. Субъектно-объектное значение проецируется и на уровень грамматики: *Целует в уста, едовина ненасытная.* ***Снедает, снедаема*** (выделено автором. – *Е. С.*). Сочетание формы личного глагола *снедает* и образованного от него страдательного причастия *снедаема* представляет оппозицию «актив – пассив»: то, что предназначено для еды (надо полагать, что это *едовина*), обладает способностью поедать.

Итак, суммируя возможные значения словообразовательного форманта, грамматические показатели, диалектные данные и поэтический контекст, определим примерное лексическое значение слова *едовина* как ‘то, что можно принять в качестве пищи’ и одновременно ‘то, что может поглотить, нечто прожорливое’.

Наиболее сложными для интерпретации являются последние строки стихотворения: *Каждому дай его едло, едолю его. / И неедальцам — также*. Слово *едоля* является созвучным остальным текстообразующим единицам (*едалище, едовина* и т. д.), но как будто чуждым в этом деривационном ряду. Судя по флексии, это существительное женского рода 1 склонения в форме ед. ч. вин. п.: *едол-**ю** его*. Морфемная структура слова неоднозначна. Даже если отрезок *ед-* определить в качестве корня, как и у других слов словообразовательного гнезда (*едалище, едовина* и т. д.), то сегмент *-ол*’- было бы логично обозначить как суффикс. Однако в нормативном словообразовании такой суффикс представлен у существительных женского рода 3, но не 1 склонения (ср. *опух-оль*). Если рассматривать отрезок *едол*’- как корень, то он не семантизируется. Таким образом, строго информативным остается только окончание, указывающее на грамматические характеристики существительного.

Однако лексическая единица, как будто чуждая по происхождению словам с корнем *ед-*, но фонетически близкая им, вряд ли может быть случайной, тем более что прием сближения созвучных, но разнокорневых слов встречается и в других стихотворениях этого цикла: *Обло облако; тучно, улетучно*. Является ли слово *едоля* только отзвуком к предыдущему слову, приматом звука над смыслом? Или все же оно подлежит истолкованию? На наш взгляд, данную единицу, при том что она представляет и фонетическую импровизацию, можно рассматривать как слово-стимул, формирующий у читателя ассоциацию со словом *доля*, которое в литературном языке имеет два значения: ‘часть целого’ и ‘участь, судьба’. Одно значение, если опираться на базовый глагол *есть* и однокоренные слова, действительно встраивается в объективное содержание стихотворения: *Каждому дай его… едолю,* то есть долю, как часть пищи; а другое – открывает иной смысл: *Каждому дай его … едолю,* то есть его участь. Таким образом, стихотворение может быть построено на метафорическом сближении явлений из разных категориальных сфер – материальной и идеальной: базовый глагол, обозначающий обыденный, но критически важный для человека процесс *есть* ‘принимать пищу’, переосмысляется как *есть* ‘принимать, усваивать, переваривать судьбу’. В соответствии с такой логикой можно полагать, что данная единица и в словообразовательном аспекте представляет собой результат соединения двух слов в одно – *есть* (*ед-*) + *дол-я* = *едоля* по типу *считатели* (*считать* + *читать*), *камазонки* (*Камаз* + *амазонки*) [4, 52–53].

В чем-то близкая языковая игра встречается в романе Андрея Белого «Петербург». Она основана на созвучии слов *истина* и *естина* – общеупотребительного и окказионального, вербализирующих ментальную и материальную сферы. Ответ на вопрос метафизического значения *Что есть истина*? в ходе диалога приобретает пародийное звучание:

«Кругом раздавалось:
— “Ешь, ешь, друг...”
— “Отхвати-ка мне говяжьего студню”.

— “В пище истина...”
— “Что есть истина?”
— “Истина – естина...”
— “Знаю сам...”
— “Коли знаешь, так ладно: подставляй тарелку и ешь...”» (9).

И последний аргумент к предложенной нами интерпретации слова *едоля*. Тема судьбы недвусмысленно раскрывается сразу же в следующем стихотворении этого поэтического цикла, однако она воплощается в более узнаваемый образ:

Побируха сорница озорница, попрядуха,
ветреница, веретенница,
без рубахи по дороге идёт, пыль столбом подымает:
— Вот оно — веретено!
Кто увидит — блеск того взнищит!

Веретенница — это собирательный образ судьбы, как парки или мойры в античной мифологии: *Парки дряхлые, прядите / Жизни спутанные нити, / Ты шуми, веретено* (Д. Мережковский «Парки»). В одном из своих «несерьезных» стихотворений «Передряга» (*Со мною случай на метро “Арбатской” / Произошёл весьма дурацкий*) В. Коваль написал: *Да. Я о фатуме, конечно, повествую* [10]. Примем это к сведению и для нашего исследования.

Представляет интерес в этой же строке и слово *едло*: *Каждому дай его едло, едолю его*. Инерция восприятия сложного, экспериментального текста может сформировать даже у подготовленного читателя представление о том, что любое нетривиальное слово является авторским изобретением. К такому выводу направляет и отсутствие лексической единицы в народной речи, современных и исторических толковых словарях русского языка. Однако обращение к расширенному кругу лексикографических источников позволило найти существительное *едло* в «Историческом словаре белорусского языка»: «Едло, идло наз. *Ежа, страва*», то есть это ‘еда, пища’ [8, 170]. Неизвестно, было ли знакомо старобелорусское слово В. Ковалю, но показательно, что в своем сборнике поэт действительно использует лексические единицы из других славянских языков, например, сербское прилагательное *мршав* ‘худой, тощий’: *Щупл тощ в худобе своей, да жив, пока костн и мршав*. С другой стороны, существительно *едло* может быть и авторским изобретением — отглагольным субстантивом, образованным при помощи суффикса -*л*(о) ‘орудие, приспособленное для совершения действия’ по типу слов *седло*, *скребло*. В этом случае значение окказионализма близко группе узуальных существительных со значением ‘столовый прибор, то, чем едят’. Вариативность интерпретации слова *едло* как ‘еда’ в соответствии с данными старобелорусской письменности и как ‘прибор для еды’ в соответствии с авторским новообразованием в целом не противоречит содержанию стихотворения: *Каждому дай его едло* – ‘его пищу’ или ‘то, чем едят’.

Подведем итоги.

Словообразовательный и семантический анализ окказионализмов показал, что в представленном стихотворении заложены широкие возможности для истолкования его содержания. Начнем с того, что после первого прочтения стихотворения его сюжет более или менее понятен читателю. Смысл, лежащий на поверхности, — это беседа-назидание в кругу семьи (*Посади чад*…

Скажи…) за принятием пищи (лексика, восходящая к базовому глаголу *есть*). Дополнительный эффект от использования окказионализмов в диалоге «взрослый — ребенок» заключается в том, что автор порождает особую коммуникативную ситуацию, в соответствии с которой происходит как бы сближение с речью детей, также активно использующих словообразовательные инновации. В таком формате назидание воспринимается как языковая игра между старшими и младшими: автор освобождает себя от морализаторства, серьезное подает через шутку, а наставление трансформирует в «наставку».

На глубинном уровне стихотворения проявляется его концептуально-философский смысл — это разговор-размышление о доле человека (*Да. Я о фатуме, конечно, повествую*. В. Коваль «Передряга»). Значение окказионализмов с учетом всех семантических нюансов было установлено для каждой строки поэтического текста, но для его целостного восприятия считаем целесообразным транспонировать стихотворение в его прозаический аналог, как писал М. Л. Гаспаров, «…каждый поэтический текст имеет смысл, поддающийся пересказу» [2, 180]. Подобные опыты известны в исследовательской литературе[1]. Однако такие пересказы, по признанию самих же интерпретаторов,[2] никогда не передают полный смысл поэтического текста, так как любой прозаический вариант — это всего лишь внехудожественная сжатая проекция исходного поэтического материала, лишенная целостного эстетического впечатления.

В рамках нашего исследования применим данную процедуру (прозаический пересказ) как технически необходимый шаг, помогающий в интерпретации произведения. На наш взгляд, лучше всего содержание стихотворения Виктора Коваля смогут передать максимы с элементами комментария. Метафорической доминантой стихотворения будем считать переосмысление глагола *есть* ‘питаться’ как ‘принимать (снедать), свою часть, долю, судьбу’. Такая версия принята нами по итогам лингвистического анализа окказионализмов и выхода в более широкий литературный контекст.

1) *Посади чад вокруг едалища*. Посади чад (обобщенно человека) вокруг места, за которым едят, или где находится то, что снедают, или вокруг того, что обладает большими размерами и способностью поглощать.
2) *Скажи: / — Всю едовину не уешь. А она — тебя?* Скажи: — Все, что предназначено для того, чтобы вкусить, – не съешь (от жизни все не возьмешь, судьбу не переспоришь). А если сам станешь для нее пищей? (Смотри, чтобы жизнь не заела).
3) *Ответят*: */ — Целует в уста, едовина ненасытная. Снедает, снедаема*. Ответят: — Просится в рот (манит), утроба ненасытная. Захватывает (увлекает), поедаемая (проживаемая) (Рок, фатум влечёт человека).
4) *Каждому дай его едло, едолю его.* Каждому дай то, что он примет как пищу, то есть то, что ему причитается (часть, участь); или дай то, чем будет есть (расхлёбывать).

---

[1] *Степанов А. Г.* Стихотворение и его прозаический парафраз: семантические различия // Вестник Московского университета. Серия 9. «Филология». — 2014. № 1. — С. 78–92.

[2] «Хорошо ли я пересказал эти стихи?» – спрашивал себя Ефим Григорьевич Эткинд, комментируя стихи А. С. Пушкина. И сам же отвечал: «Нет, очень скверно. Зачем мне в прозаическом рассуждении эти странные, наудачу выхваченные примеры с ветром, орлом, Дездемоной?» (Эткинд Е. Разговор о стихах. — М. : Дет. лит., 1970. — С. 15).

5) *И неедальцам — также*. И дай тем, кто противится принять, буквально — съесть причитающуюся ему часть (участь). Если захочешь уйти от судьбы как «неедалец», она всё равно возьмёт своё. Ср. у А. С. Пушкина: *И всюду страсти роковые, / И от судеб защиты нет*.

Мы признаём, что представленная интерпретация не является единственно возможной, правильной, тем более совпадающей с авторским замыслом. Она может быть отвергнута и опровергнута, но и не следует считать её принципиально ошибочной. Безусловно, в истолковании стихотворения присутствует субъективное восприятие, однако анализ поэтического текста осуществлялся с учётом всех возможных лингвистических и литературоведческих параметров.

И последнее. Стихи Виктора Коваля рассчитаны на звучание, звук и сам может выступать как смысл: *Чу, гук: выл вук. / Кто выл? Вылк. / Кто был? Бълг*. Отрыв смысла от формы разрушает поэзию художественного произведения, лишена её и наша прозаическая версия. Но каждый читатель и исследователь вправе понять и изучить правила игры автора: как сделано **его** слово, какой смысл за ним скрывается, и главное — *о чём это стихотворение*?

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Айзенберг М*. Поиски жанра / «Самый лучший отрезок нашей жизни»: ко дню рождения Виктора Коваля. [Электронный ресурс]. URL: https://arzamas.academy/mag/1015-koval_dr (дата обращения: 21.08.2024).
2. *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. — М. : Новое литературное обозрение. 2001. — 416 с.
3. *Серегина Е. Е.* «Что даха даст — то и взяха взяст»: отглагольные субстантивы в русских говорах и современной поэзии / Русская речь. — 2024. — № 3. — С. 20–32.
4. *Улуханов И. С.* Единицы словообразовательной системы русского языка и их лексическая реализация. Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. — М., 1996. — 221 с.

СЛОВАРИ

5. *Лопатин В. В., Улуханов И. С.* Словарь словообразовательных аффиксов современного русского языка. — М. : Издательский центр «Азбуковник», 2016. – 812 с.
6. Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. Вып. 2 / Гл. ред. А. С. Герд; Отв. ред. О. А. Черепанова. — СПб. : Изд-во С.-Петербургск. ун-та., 1995. — 448 с.
7. Словарь русских народных говоров. Вып. 8. / Гл. ред. Ф. П. Филин. — Л.: Наука, 1972. — 355 с.
8. Гістарычны слоўнік беларускай мовы. Вып. 9. / Склад. А. М. Булыка і інш. — Мн.: Навука і тэхніка, 1989. — 296 с.

ИСТОЧНИКИ

9. *Белый А*. Петербург: роман в 8-ми гл. с прологом и эпилогом. [Электронный ресурс]: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0040.shtml?ysclid=m0s698tzho991789045 (дата обращения 21.08.2024).
10. *Коваль В*. Бету’ла пенду’ла (стихи) / «Знамя»: Литературно-художественный и общественно-политический журнал. Глав. ред. Сергей Чупринин. 2006. № 2.

[Электронный ресурс]: https://magazines.gorky.media/znamia/2002/6/betu-la-pendu-la.html (дата обращения 24.08.2024).
11. *Коваль В.* Наставки и умудрения / Новый мир. М.: Редакция журнала 2017. № 6 (1106). С. 116–121. — 240 с.

REFERENCES

1. *Aizenberg M.* Poiski zhanra / «Samyi luchshii otrezok nashei zhizni»: ko dnyu rozhdeniya Viktora Kovalya. [The search for the genre / "The best part of our life": for the birthday of Viktor Koval] Available at: https://arzamas.academy/mag/1015-koval_dr (accessed 21.08.2024).
2. *Gasparov M. L.* Zapisi i vypiski [Notes and extracts]. Moscow: New literary review Publ., 2001. – 416 p.
3. *Seregina E. E.* Chto dakha dast – to i vzyakha vzyast»: otglagol'nye substantivy v russkikh govorakh i sovremennoi poezii ["What Dakha Gives – It Vzyakha Vzyast": Verbal Substantives in Russian Subdialects and Modern Poetry]. Russian Speech, 2024. No. 3. Pp. 20–32. (In Russ.).
4. *Ulukhanov I. S.* Edinitsy slovoobrazovatel'noi sistemy russkogo yazyka i ikh leksicheskaya realizatsiya [Units of word-formation system of Russian and their lexical realization]. V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, Moscow, 1996. 221 p.

DICTIONARIES

5. *Lopatin V. V., Ulukhanov I. S.* Slovar' slovoobrazovatel'nykh affiksov sovremennogo russkogo yazyka [Dictionary of word-forming affixes of the modern Russian language]. Moscow, "Azbukovnik", 2016. 812 p.
6. Slovar' russkikh govorov Karelii i sopredel'nykh oblastei. Iss. 2. [Dictionary of Russian dialects of Karelia and adjacent areas]. Ch. ed. A. S. Gerd; Resp. ed. O. A. Cherepanova. St. Petersburg: St. Petersburg Univ. Publ. 1995. 448 p.
7. Slovar' russkikh narodnykh govorov. Iss. 8. [Dictionary of Russian dialects]. Ch. ed. F. P. Filin. Leningrad: Nauka Publ., 1972. 355 p.
8. Гістарычны слоўнік беларускай мовы. Вып. 9. / Склад. А. М. Булыка і інш. Мн.: Навука і тэхніка, 1989. 296 с.

SOURCES

9. *Belyi A.* Peterburg. Roman v vos'mi glavakh s prologom i epilogom [Novel in 8 chapters with Prologue and Epilogue]. [Electronic resource]. Accessed at: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0040.shtml (accessed 21.08.2024).
10. *Koval' V.* / Betu'la pendu'la (poems) / «Znamya»: Literaturno-khudozhestvennyi i obshchestvenno-politicheskii zhurnal [«Znamya». Literary, artistic and socio-political magazine]. Ch. ed. Sergei Chuprinin. 2006. Vol. 2. [Electronic resource]. Accessed at: https://magazines.gorky.media/znamia/2002/6/betu-la-pendu-la.html (accessed 24.08.2024).
11. *Koval' V.* Nastavki i umudreniya. [Guidances and sophistications] *Novyi mir. Ezhemesyachnyi zhurnal khudozhestvennoi literatury i obshchestvennoi mysli* [A new world. A monthly magazine of fiction and social thought]. Moscow, Editorial board of the magazine, 2017. No. 6 (1106), pp. 116–121. 240 p.

© Е. Е. Серегина

УДК 821.161.1 + 801
DOI 10.24412/2408-9451-2025-1-81-89

Е. В. СЕРЕДА, Т. И.ОСИНА*

СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СЕНТИМЕТИВНЫХ СЛОВ В ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕННЫХ ТЕКСТАХ

Когерентность смысла, мелодии и слов в ситуации холистического подхода к песне, где каждый элемент — часть структуры поликодового текста, требует детального изучения всех его компонентов. Анализ специфики функционирования особых языковых единиц в песенных текстах позволил утверждать, что понимание роли и возможностей звукоизобразительной лексики, на морфологическом уровне выражаемой сентиметивными классами слов, помогает поэту, композитору и певцу эффективно передавать необходимые (предполагаемые, желаемые, заложенные в основу) ощущения, чувства и эмоции, а также увеличивает экспрессивную, коммуникативную, эстетическую и воздействующую составляющую музыкального поэтического текста. Специфика функционирования сентиметивных слов в музыкальном произведении — тема малоизученная, тогда как осознанное и уместное использование междометий, модальных частиц, категорий модальных и звукоподражательных слов в песне делает художественное произведение выразительнее, эмоциональнее, добавляет разнообразные смысловые оттенки. В своей статье мы проанализировали и описали роль и особенности функционирования сентиметивных частей речи в контексте креолизованного текста разных жанров, изучили как фольклорные, так и современные произведения, сформулировали причины популярности лирических песенных текстов с персуазивным речевым воздействием.

Ключевые слова: сентиметивные слова, аксиология, лирика, междометие, частица, воздействие, персуазия, песня

Как отмечают исследователи, песня — многоаспектное явление, которое следует рассматривать не только в контексте лингвистических дисциплин, но и в его связи с психологией, культурологией, историей, этнологией и музыкознанием. Креолизованные тексты разных жанров и направлений, объединяющие мелодический и вербальный компоненты, обладают яркой

* Евгения Витальевна Середа — кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков и культуры Российского государственного социального университета (Москва, Российская Федерация); evsereda@mail.ru

Татьяна Игоревна Осина — кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры иностранных языков и культуры Российского государственного социального университета (Москва, Российская Федерация); tatyanaosina@yandex.ru

эмоциональностью и персуазивностью: они выражают чувства, воздействуют на адресата. Именно поэтому в музыкальных поэтических текстах часто можно увидеть слова сентиметивных частей речи, передающие эмотивное и модальное созначения словоформ.

Как известно, успех или эффективность персуазивного речевого воздействия в значительной степени определяется тем, насколько точно сделан выбор языковых средств и насколько широко их разнообразие для осуществления планируемого воздействия, следовательно, расширение спектра воздействующих средств за счет морфологических средств языка способствует повышению эффективности речи в полной мере владеющего ими участника дискурса [5, 49].

Безусловным персуазивным потенциалом обладают сентиметивные классы слов: междометия (ах, ух, ой, увы и пр.), звукоподражания (кап-кап, цок-цок-цок и пр.), модальные слова (конечно, кстати, вероятно, например, наверное и пр.), выступающие в роли вводных слов в предложении и как элемент экспрессивного синтаксиса играющие важную роль в структуре воздействующего текста. Несмотря на внешнюю изолированность от основного контекста, с информативной точки зрения они оказываются тесно связанными с содержанием высказывания, выражая различные аспекты субъективного отношения говорящего к сообщаемому, а также организуя коммуникативный контакт говорящего и адресата. Это и позволяет сентиметивным словам вносить в текст различные смысловые оттенки.

Вместе с тем слова, транслирующие эмоции, чувства и модальные надстройки, редко становятся предметом исследования в их взаимосвязи с музыкально-жанровыми формами и стилями.

В современном музыкальном мире одной из ведущих тенденций является быстрое признание и стремительный спад интереса к исполнителю и его творчеству. На фоне неограниченного выбора музыкальных произведений найти постоянных слушателей и поклонников становится всё сложнее, поэтому поиск причин востребованности и узнаваемости той или иной композиции актуален как никогда.

Одним из факторов популярности музыкального песенного текста является его яркая коннотация. При анализе песенного дискурса необходимо учитывать структурно-смысловые особенности фоносемантических средств. Эмотивно-оценочная модальность вербально-музыкального высказывания наиболее ярко представлена в сентиметивных словах.

Эффективность персуазивности в значительной степени определяется точностью выбора и разнообразием языковых средств, в том числе и морфологических. [см. 6, 266].

Анализируя тексты песен из хит-парада «Золотой Граммофон» 2024 года, можно увидеть определенную закономерность: при том, что в художественных поэтических текстах сентиметивные слова употребляются достаточно редко по сравнению с другими частями речи, в большинстве композиций, находящихся на верхних строчках рейтинга, в девяти из десяти случаев присутствуют междометия, частицы и модальные слова. Например, в песне – лидере рейтинга «It’s My Life» (исполнители Дима Билан и Мари Краймбрери) это междометия «привет», «а», «ау» и «ха». Так что социологи, маркетологи

и музыканты, интересующиеся причинами и потенциалом популярности песен, незаслуженно обходят стороной лексико-морфологические аспекты песенного творчества.

Музыка как разновидность социокультурной коммуникации, в которой перцептивная, экспрессивная и побудительная составляющие преобладают над информативной, в комплексе с вербальным компонентом создаёт суггестивную семиотическую структуру. Считается, что «символическим смыслом компоненты музыкального семиотического пространства наполняются в том случае, если они выполняют эстетическую, эмоциональную (экспрессивную) и психологическую функции...» [4, с.121]. В песнях часто используются слова с высоким эмоциональным зарядом, разновидностью которых и являются сентиметивы.

Вместе с тем отмечается, что частотность употребления междометий, модальных слов, модальных частиц и звукоподражаний значительно увеличилась в современной песенной культуре по сравнению с их использованием в фольклорных песенных текстах. Давайте сопоставим.

Междометия являются характерной принадлежностью эмоциональной сферы русского языка, а следовательно, и лирической песни, так как выражение отношения к тем или иным жизненным явлениям, передача определённых мыслей, чувств, настроений — главенствующая задача лирики. Но, как отмечают исследователи, частотность употребления междометий в текстах русских народных любовных песен составляет лишь 10 %.

Все зафиксированные в текстах лирических песен междометия подчинены одной функции — выражению разочарования и боли главной героини от ухода или измены близкого человека [см. 1]:

Вылетали пташечки, вылетали мелкия: / Моего, *ах*, чижичка за собой уманили;

Нет цветка, *ах*, нет цвета алаго, / Алаго моего прекраснаго!;

Охти, тошно, *охти*, грустно, едва не умру! / Вы подите, приведите, кого верно я люблю! /*Ах*, кого верно любила, того здеся нет. / *Ах*, кого я ненавижу, всегда в глазах вижу!;

Нет гостя, *ах*, нет гостя милаго, / Милаго, моего друга любезнаго!;

Ох, погляжу в окошко, куда мил пойдёт...

Как модальный компонент междометие неотделимо от общего значения и от самой конструкции предложения:

Ах вы, вздохи, мои вздохи тяжелы!

Также в текстах лирических любовных песен в незначительном объеме представлены модальные слова и характеризуются ограниченностью экспликаторов: *может быть, бывало, кажется, должно, видно, знать*:

Посадите на моей постелюшке; *может быть*, я оживу!;

Я, *бывало*, воспевала, / Утешала соловья;

Мне кажется, да недолго я спал … и т. д.

Все зафиксированные в текстах песен вводные слова выражают низкую степень уверенности или предположительность, так как в их семантике не содержится безапелляционных, категоричных оценок.

Также встречаются случаи «нагнетания» ситуации, где степень уверенности в её осуществлении представляет собой «шкалу» — от крайней неуверенности до максимальной степени уверенности:

Ах, *знать*, мой сердечный, милую полюбил, /Ах, *видно*, мой голубчик, ты меня погубил, /Ах, *конечно*, мой красавчик, ты меня позабыл.

Наличие таких средств определяется задачей лирики — создать «образ-переживание», выразить эмоциональное состояние лирического героя от «более или менее несчастной любви» [4, 273].

Частотность употребления частиц в текстах русских народных лирических песен составляет 36 % от общего количества экспликаторов субъективной модальности.

Частицы как исполнители коммуникативно-прагматической роли необычайно важны, так как вводят в предложение субъективно-модальные характеристики, доносят до адресата субъективно-модальные смыслы и оттенки. Заметим, что значением частицы как отдельного слова является то отношение, которое выражается ею в предложении. Модальные значения в том или ином виде присутствуют во всех частицах — в отрицательных, вопросительных, характеризующих действие по его протеканию или результативности, в частицах-репликах.

Отметим общие характеристики частиц. Прежде всего они участвуют в выражении цели сообщения (вопросительность):

Ах ты, душечка, мой милый друг, / Ах, ты тужишь *ли* о мне, мой друг, / вспоминаешь *ли*, душа моя?

Посмотри-*тка* ты, мой милый, на меня: / Такова *ли то* я с молоду была?

Слезно плачет *же*, бедная, рыдает, / Таки речи в слезах говорит: / Полно сердцу *же* моему сокрушаться! / Долго *ль* буду я с дружком страдать?

Рассмотренные частицы участвуют в образовании форм предложения с разными значениями ирреальности — побудительности, сослагательности, условности, возможности, желательности).

Наиболее частотными в текстах лирических песен являются частицы: *-то, бы (б), уж, ли (ль)*.

Ядерной частицей в рассматриваемых текстах является частица ***то,*** в силу своей высокой частотности употребления (около 50 % от общего количества частиц). *То* употребляется при прилагательных, глаголах, местоимениях и существительных, выполняя усилительную, побудительную функцию.

Частица *же (ж)* в лирической песне употребляется для усиления, подчёркивания значения слова, после которого ставится, и смыслового содержания высказываемого. Так нами зафиксировано употребление данной частицы в двух значениях — побуждения и вопроса:

Слезно плачет *же*, бедная, рыдает, таки речи в слезах говорит: / Полно сердцу *же* моему сокрушаться!

Скучно время, пройди поскорее! / Протекайте *же*, все часы мои, минуточки, / Все минуты, мои люты дни!

Где *же* ты, лебедушка, где *же* ты была? / Что *же* ты, лебедушка, что видала там?

О чем *же* ты, добрый молодец, / Призадумался, пригорюнился?

Также в текстах лирических песен нами зафиксирован случай употребления *же* после наречия, что подчёркивает добавочность действия, «усугубление» ситуации разлуки:

Ты злодей, злодей, разлука, чужа–дальна сторона, / А еще *же* разлучила с молодою со женой!

Частица *уж* употребляется при эмоциональном выделении действия, признака или свойства. Причём нами зафиксированы лишь случаи употребления рассматриваемой частицы с дополнительными «экспрессивными» грамматическими средствами — многоточием и восклицанием.

Приоритет аффективного компонента в песнях объясняется как историческими факторами, когда в древности «повторение одних и тех же звуков было… средством определённого коллективного аутотренинга» [1, 126], так и особенностями музыкальных произведений, для которых семиозис нарратива вторичен, а фоносемантическое восприятие преобладает над смысловым. Именно этот фактор можно считать приоритетным в усилении роли и места сентиметивов в современной песенной культуре по сравнению с народной песней.

Особого внимания заслуживают так называемые «вокализы» (или «эмоциональные растяжки», по определению В. Гаврикова), используемые в качестве тренировки голосовых связок или элемента произведения, где музыкальные фразы и динамические оттенки передаются через гласные звуки. С точки зрения грамматики русского языка такие фонетические образования не до конца изучены и описаны: в первую очередь поднимается вопрос о целесообразности наделения вокализа каким бы то ни было грамматическим статусом. Однако, как и при рассмотрении подавляющего большинства языковых примеров, главную роль в грамматической квалификации играет структурно-семантический подход, в рамках которого каждый конкретный пример, функционирующий в живой речи, анализируется особо.

Анализ ряда примеров вокализа, включённого в вербальную коммуникацию в музыке, позволяет говорить о том, что эти фонетические образования по своим функциям приближаются к междометиям. Они несут эмотивную нагрузку, характерную для эмоциональных междометий, и образуют нечленимые предложения с ярко выраженной эмоциональной окраской (восклицательные предложения). Такие примеры вокализа, близкого по функциям к междометиям, можно наблюдать в некоторых песнях Полины Гагариной, Виталия Грачева (Витас), Димаша Кудайбергена, Ярослава Дронова (SHAMAN) и др. Похожие процессы происходят и в результате добавления мелизмов в вербальный ряд музыкального произведения.

Например, у Александра Башлачева в песнях «О, как ты эффектна при этих свечах…», «Посошок» («Эх, налей посошок»), «Спроси, звезда» («Ой-ой-ой спроси меня, ясная звезда») междометия, стоящие в начале произведения, никогда не редуцировались, то есть являлись обязательными. А вот в песне «Тесто» (точнее, в некоторых её исполнениях) встречаются факультативные междометия. Так, на фонограмме 20 января 1986 года (запись А. Агеева, Москва) и 22 января 1986 года (запись А. Зачесова, Москва) куплеты перемежаются междометием «ой-и-о», имитирующим плач; а в исполнении июня 1986 (запись О. Замовского, Владимир) этот компонент отсутствует. Такие разночтения несколько корректируют смысл каждого из пучков исполнений — междометного и редуцированного.

Песенные междометия более неустойчивы в звучащем тексте, чем обычная поэтическая лексика, и часто предполагают определённые компромиссы при фиксировании в письменной форме. То есть семантика самого звука, его специфическое содержание (со всей гаммой «непрописываемых» коннота-

ций), подчас очень приблизительно укладывается в привычные словесные формы. Даже междометия, закреплённые узуально (ах, ой, тсс и др.), могут быть произнесены с заметным формальным искажением (и, соответственно, с коннотативными «сдвигами»). Эти коннотации в большинстве случаев инспирированы семантикой поэтического текста и должны анализироваться с учетом его особенностей. Так что по формальным признакам песенные междометия, на наш взгляд, можно разделить на две большие группы: с легко восстанавливаемым (на бумаге) акустическим обликом, и те, восстановить которые можно только описательно (например, тревожное перешептывание).

В «Колыбельной» Полины Гагариной, где певица выступила в роли автора и исполнителя, было 8 видов аранжировок, и именно в итоговом варианте денотативное значение и коннотация создали необходимое семиотическое пространство, где появились элементы русского культурного кода, представленного в фольклоре. В «Колыбельной» Полины Гагариной одним из воздействующих элементов, передающих чувства и переживания лирического героя, становятся междометия «а» и «эй», которые представлены в форме фрагментов вокализа с мелизмами. Они структурно-семантически созвучны традиционным для фольклорных колыбельных песен междометных рефренов: «баю-бай», «люли-люли», «качи-качи» и др.

Исторически так сложилось, что почти в каждой русской народной колыбельной есть сентиметивные слова, которые часто ограничены в сфере применения, имеют фонетическую мотивированность (окказионализмы-рифмы, слова с ассонансным звучанием, мелодичные сочетания слов) и используются как инструмент воздействия на подсознание младенца. Аксиологическая, воспитательная, эстетическая, коммуникативная функции жанра колыбельной наполняют данный вид песен особым смыслом, который часто передается на интуитивно-ассоциативном уровне. Появляются «эмоциональные сюжетные схемы, передающие душевную заботу, любовь и нежность к ребенку» [3, 245].

Литературно-поэтическая основа (образы, мотивы, структура и др.) жанра колыбельной в устном народном творчестве, как правило, не имеет чёткого нарратива, зато обладает яркой эмоциональностью, выраженной лексико-морфологически с помощью сентиметивных частей речи «бай» и «лю» и их производных: *«Бай, бай, бай, мое дитятко…»; «Котенька-коток, котя — серенький хвосток, баю-бай, баю-бай»; «Ай лю-лю, лю-лю, лю-лю, а бай, бай, бай, бай, бай, к нам приехал балабай…», «Баю, баюшки, баю, не ложися на краю…», «Бай, да побай, ты живи, не умирай», «Ай, баюшки-баюшки, не ложись на краюшке…», «Люлю, люлю, люленьки, налетали гуленьки», «Бай, бай, бай-люлю, Лилю в люлю укладу…»* и др.

Как известно, непервообразные междометия не окончательно теряют связь с исходной словоформой и знаменательность сентиметивных слов может частично или даже полностью возвращаться или осознаваться говорящими / поющими (сравните: «Здравствуй!» — этикетное междометие приветствия с полной десемантизацией исходного слова; «Русь моя, ты здравствуй, здравствуй, сколько можешь здравствуй на земле!» — в этих строчках М. Светлова глагольность восстановилась с возвращением семантики). Это справедливо и для многих междометий, оформляющих собой колыбельные рефрены.

Так, согласно «Этимологическому словарю русского языка» Фасмера слово «люли» связано с процессом укачивания. Автор объясняет происхождение этого слова через параллели в других языках. К примеру, в русском языке «люли» связано с «люлькой» и глаголом «люлькать» в значении «убаюкивать». В болгарском «люлея» и украинском «лю́лі», сербохорватском «љуљати» — «укачивать», «убаюкивать», в древнеиндийском «lṓlati» — «двигаться туда-сюда», и lulitas — «волнующий, бушующий». На уровне смысла междометие «люли-люли» ещё не полностью лишено семантики, и эта семантика удерживается контекстом, усиливая эмотивный подтекст и воздействующий потенциал таких форм.

Недаром эти же междометия активно используются и в авторских колыбельных песнях: «Спят усталые игрушки» (сл. З. А. Петровой), колыбельная из мультфильма «Бременские музыканты» (слова Ю. С. Энтина), колыбельная из мультфильма «Маша и медведь» (слова Д. Червяцова) и др.

В обрядовых, лирических, семейно-бытовых народных песнях и частушках наличие сентиметивных слов — распространенное явление. Часто эмоциональные междометия используются в рефренах, в куплетах, в первой строчке для усиления эмоционального высказывания: «*Ой*, блины, блины, блины, вы блиночки мои»; «*Эй,* ухнем»; «*Ой,* то не вечер»; «Валенки да валенки, *эх*, не подшиты стареньки» и др.

И тот же приём используют современные авторы для выражения душевного состояния лирического героя, его чувств и эмоций, а также для стилизации: «*Ах,* мамочка, на саночках, каталась я весь день» (слова Л. П. Дербенева).

В современных песнях зачастую исполнители добавляют сентиметивы, которые автор песни не вписывал, либо осмысливают иначе, чем они представлены в изначальном варианте. Например, в песне «Луч солнца золотого…» (слова Ю. С. Энтина, музыка Г. И. Гладкова) в исполнении Муслима Магомаева, Данилы Прыткова (Niletto), Михаила Боярского, Натальи О'Шей (Хелависы), Егора Летова («Гражданская оборона») междометие «а» звучит по-разному, то есть приобретает дополнительны оттенки смысла и эмоций, а иногда изменяется более радикально: трансформируется в «на-на-на», «ууу», «мммм». Вместе с междометием меняется и лирический герой песни: романтик, мыслитель, созерцатель. Поскольку все перечисленные варианты песни имеют мультимодальный метод записи, а в некоторых случаях у одного и того же исполнителя можно увидеть несколько вариантов визуального ряда, то и эмоциональное междометие в песне приобретает то лиричные, а то роковые черты.

Актуальным является и вопрос функционирования песенных междометий и переходных субстантивных форм в разных исторических реалиях. Наиболее яркие примеры из русской эстрады: Эдуард Хиль с композицией «Я очень рад, ведь я, наконец, возвращаюсь домой» и Катя Лель с песней «Мой мармеладный». Вторая волна популярности уже подзабытых в стране музыкальных произведений — явление редкое и малоизученное, и одна из причин интереса к отечественным исполнителям за рубежом — простота и яркость музыкальных идиом, их фонематическая и эмоциональная доступность широкому кругу слушателей.

Вместе с тем можно говорить также об определённом противоречии: и в первом, и во втором случае вербальный компонент вытесняется эмфазисом.

Вокализ Аркадия Островского весь состоит из междометий, а в тексте Максима Фадеева окказионализмы («муа-муа», «джага-джага», «у-у») не имеют денотативного значения, но понятны на коннотативном уровне даже тем, кто не владеет русским языком.

Именно эта идея подчёркивается Владимиром Кулаевым в песне «Междометия улыбаются», в которой обыгрываются междометные фразеологизмы с ожившей семантикой. Вывод автора: «Как прекрасен наш язык».

Функции, выполняемые песенными сентиметивами, многообразны. Так, есть случаи, когда мелодия сначала задается голосом, например, в песне «Беспонтовый пирожок» Летова, то есть интересные нам единицы выполняют функцию моделирования мелодии.

Междометия могут выступать в роли своеобразных эвфемизмов: «… к сволочи доверчива, ну а к нам — тра-ля-ля-ля»: под песенным междометием автор скрывает, вероятно, что-то вроде бранного сочетания «ни фига».

Песенные междометия могут быть вынесены в название композиции: «Парашурам» (автор — К. Арбенин), «Палабулабу» (П. Мамонов), «Шалабуда» (В. Д`ркин), «Клалафуда клалафу» (Е. Летов). Песенные междометия могут даже иметь формоизменительную парадигму, свойственную самостоятельным частям речи. Например, у Д`ркина находим такие строки: «Вчера была тарида» (или «та-ри-да»?).

Первая функция — структурная, когда междометный блок вписан в архитектонику звучащего произведения. Вторая функция — системная: междометия на уровне произведения создают семантическую систему, пронизывая всю его словесную ткань и вступая в семантическую корреляцию с поэтическим текстом. Третья функция — изотопическая (реализуется на уровне цикла). Иногда эти функции могут пересекаться [см. 7].

Синкретизм музыки, ритма, слов помогает наиболее объёмно выразить вкладываемый адресантом смысл и пафос музыкального поэтического текста. Лексико-морфологическая составляющая, подчиняясь общей концепции произведения, имеет в песне ряд функций, среди которых аттракция и воздействие. В результате слова сентиметивных частей речи, основная задача которых — передача эмоций, чувств и отношений, становятся в песне одним из наиболее эффективных языковых средств влияния на аудиторию.

Песенные сентиметивы — это достаточно широкий и разнообразный конгломерат звучащих единиц, которые способны выполнять некоторые (или даже все) свои функции только в рамках синтетического текста. Семантическая корреляция песенных сентиметивов с поэтическим текстом синтетического произведения является вопросом пока еще малоизученным и требующим дальнейшего изучения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бабаян В. Н., Мальцева М. В.* Дескриптивный подход в осмыслении генезиса песенного дискурса / Верхневолжский филологический вестник. 2024. № 1 (36). — С. 123–130.
2. *Давлетов К. С.* Фольклор как вид искусства / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. — М. : Наука, 1966. — 365 с.
3. *Ильина Л. Е.* Аксиологический аспект колыбельной песни как жанра фольклора // БГЖ. 2019. №4 (29). — С. 243–247.

4. *Крылова М. Н.* Музыкальное семиотическое пространство в современном художественном тексте (по материалам национального корпуса русского языка) // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2023. №1. — С. 115–125.
5. *Середа Е. В.* «Ах, интонация» (материалы по теме «Повторение» в 8 кл.) // Русская словесность. 2006. № 6. — С. 59–62.
6. *Середа Е. В.* Морфологическое выражение персуазивности в медийном дискурсе // Медиа-2023: теория и практика: 2023 — год педагога и наставника. Материалы III международной научно-практической конференции. Московский педагогический государственный университет. М., — 2023. — С. 266–270.
7. *Середа Е. В.* Реализация персуазивного потенциала сентиметивных частей речи в публицистическом и художественном тексте // Современное педагогическое образование. 2024. №1. — С. 412–415.

REFERENCES

1. *Babajan V. N., Mal'ceva M. V.* Deskriptivnyj podhod v osmyslenii genezisa pesennogo diskursa [Descriptive approach to understanding the genesis of song discourse] *Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik* [Upper Volga Philological Bulletin]. 2024. No. 1 (36). P. 123–130.
2. *Davletov K. S.* Fol'klor kak vid iskusstva [Folklore as an art form] *AN SSSR. In-t mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo* [USSR Academy of Sciences. Gorky Institute of World Literature]. Moscow: Nauka, 1966. 365 p.
3. *Il'ina L. E.* Aksiologicheskij aspekt kolybel'noj pesni kak zhanra fol'klora [Axiological aspect of a lullaby as a folklore genre] *BGZh*. 2019. No. 4 (29). P. 243–247.
4. *Krylova M. N.* Muzykal'noe semioticheskoe prostranstvo v sovremennom hudozhestvennom tekste (po materialam nacional'nogo korpusa russkogo jazyka) [Musical semiotic space in a modern fiction text (based on the materials of the national corpus of the Russian language)] *Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoj lingvistiki* [Actual problems of philology and pedagogical linguistics]. 2023. No. 1. P. 115–125.
5. *Sereda E. V.* «Ah, intonacija» (materialy po teme «Povtorenie» v 8 kl.) ["Ah, intonation" (materials on the topic "Repetition" in the 8th grade)] *Russkaja slovesnost'* [Russian literature]. 2006. No. 6. P. 59–62.
6. *Sereda E. V.* Morfologicheskoe vyrazhenie persuazivnosti v medijnom diskurse [Morphological expression of persuasiveness in media discourse] in the collection: Media-2023: theory and practice: 2023 — the year of the teacher and mentor. materials of the III international scientific and practical conference. Moscow State Pedagogical University. Moscow, 2023. P. 266–270.
7. *Sereda E. V.* Realizacija persuazivnogo potenciala sentimetivnyh chastej rechi v publicisticheskom i hudozhestvennom tekste [Realization of the persuasive potential of sentimental parts of speech in journalistic and fiction texts] *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern pedagogical education]. 2024. No. 1. P. 412–415.

© Е. В. Середа

© Т. И. Осина

УДК 821.161.1 + 316.7
DOI 10.24412/2408-9451-2025-1-90-102

М. М. ШИТЬКОВА, И. Ю. ШИТЬКОВА*

«СЛЕГКА ШУМЯ СВОЕЮ БЕЛОЮ БАЛЬНОЮ РОБОЙ, УБРАННОЮ ПЛЮЩОМ И МОХОМ...» (Слово в художественном тексте: всегда ли мы понимаем его значение?)

В статье на примере анализа употребления слов, называющих в художественном тексте историко-культурные реалии, демонстрируется затрудненность соотнесения этих лексем с действительностью и неоднозначность их трактовки в тексте при отсутствии достоверного историко-культурологического и языковедческого комментария. Авторами предложены возможные пути решения заявленной проблемы, включающие в себя лексикографическую работу с историзмами и словами, имеющими в авторском художественном произведении неясную семантику, анализ примеров употребления искомых лексем в текстах Национального корпуса русского языка, исследование близких культурных явлений, нашедших отражение в произведениях нехудожественной литературы и иных областях культуры и искусства.

Ключевые слова: словоупотребление в художественном произведении, историзм, историко-культурная реалия, лексикографическое толкование, женское платье первого десятилетия XIX века, Л. Н. Толстой, роман «Война и мир».

> Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен...
>
> *В. Шкловский [25, 12]*

Слово в художественном тексте не может быть случайным. Как элемент того или иного словесного ряда оно всегда участвует в создании конкретного образа и образности художественного текста в целом. Однако взаимоотноше-

1 М. М. Шитькова — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института имени А. М. Горького (Москва, Россия); marino4ka17-12@mail.ru

И. Ю. Шитькова — студентка 2 курса Московского гуманитарного университета, факультет рекламы, журналистики, психологии и искусства; кафедра философии, социологии и культурологии (Москва, Россия); ira.shitkova2610@mail.ru.

ния читателя со словом в художественном произведении намного сложнее, нежели чем в иных речевых ситуациях, т. к. кроме привычных значений, фиксируемых словарями, а также определяемых индивидуально носителями языка в соответствии с личной практикой их использования, существуют значения или оттенки значений, свойственные определенному авторскому контексту. Как известно, значение слова создается его окружением, поэтому ожидается, что точное словоупотребление гарантирует понимание содержания предложенного текста. Но исключения все-таки возможны. Здесь следует обратиться к авторитетному мнению исследователя текста А. И. Горшкову: «Толкуя об образе и образности, специалисты имеют в виду обычно слово в его отношении к другим словам. Но есть в употреблении слова и другая очень важная сторона — его отношение к д е й с т в и т е л ь н о с т и» [6, 385]. Ученый в этом случае указывает на важность «художественно обоснованного выбора материала действительности», а также «словесного материала для раскрытия темы» и говорит о «безошибочно точном соотнесении слова с явлениями жизни» [Там же]. Однако художественный текст, в особенности гениальный текст, переживает своего автора и его читателей-современников, поэтому соотнести слова с явлениями жизни не всегда представляется возможным. Мы знаем о «темных местах» «Слова о полку Игореве» и иных произведений древнерусской словесности, помним массу примеров, когда семантический сдвиг или расширение лексического значения слова, развитие у него новых значений мешают однозначно его трактовать, т. е. соотнести слово с действительностью, без дополнительных исторических комментариев. Это может касаться в том числе известных классических произведений. Позволим себе напомнить об эпизоде из произведения И. С. Тургенева «Ася», где упоминаются гранёные стаканы. Понятно, что соотносить представление об этом известном современному читателю предмете надо не с современной действительностью, а с той исторической эпохой, когда создавался текст. Огромная роль в подобных случаях отводится примечаниям. Мы, как правило, доверяем составителям примечаний и по необходимости обращаемся к ним, желая понять те или иные «темные» места.

В очередной раз обратившись к знакомому всем произведению Л. Н. Толстого — роману «Война и мир», мы неожиданно заметили, что в некоторых описаниях облика одной из героинь для нас существуют такие «тёмные» места и некоторые слова являются историзмами и требуют расшифровки. Приведем ряд строк, в которых даётся описание первого появления на страницах романа Элен Курагиной. Читателю предлагается вводная характеристика представленного персонажа:

> «...приехала дочь князя Василия, красавица Элен, заехавшая за отцом, чтобы вместе ехать на праздник посланника. Она была *в шифре* и бальном платье» [21, 11].

> «Слегка шумя своею белою бальной *робой, убранною плющом и мохом*, и блестя белизной плеч, глянцем волос и бриллиантов, она прошла между расступившимися мужчинами и прямо, не глядя ни на кого, но всем улыбаясь и как бы любезно предоставляя каждому право любоваться красотою своего стана, полных плеч, очень открытой, по тогдашней моде, груди и спины, и как будто внося с собою блеск бала, подошла к Анне Павловне» [21, 16]. *(*курсив наш. — *М. Ш., И. Ш.)*

Выделенные слова потребовали для прояснения их значения обращения к ряду дополнительных источников, иначе визуализация образа героини в полном объеме не могла состояться. Поиск информации оказался далеко не простым. Здесь следует отметить ещё тот факт, что Л. Н. Толстой описывает историко-культурные реалии, а именно моду, наряды, отстоящего от своей жизни времени, т. е. для него персонажи также не являлись современниками и он специально обращался для их описания к определенным источникам.

Наличие примечаний к роману представлялось решающим для определения содержания некоторых исторических реалий.

Мы обратились к собранию сочинений Л. Н. Толстого в 22 томах, имеющему электронную версию [22]. Авторами примечаний в данном издании являются исследователи А. Н. Фортунатов и Г. В. Краснов. Оказалось, что нужные нам лексемы попали в поле зрения комментатора и получили свои объяснения. Например, слово «шифр» трактуется следующим образом:

«Стр. 13. ...*в шифре*... — Здесь — переплетенные в виде узора начальные буквы собственных имен; то же, что вензель. *В других значениях шифр — знак отличия: резной вензель царицы или царя, знак фрейлинского звания и др.* Ср. описание фрейлины Перонской накануне бала (т. II, ч. 3, гл. XIV): «... она в желтом платье с шифром вышла в гостиную». В рукописях одного из вариантов начала романа остался подробный набросок портрета «Аннет Б.» (будущая А. П. Шерер), где особенно подчеркнуты атрибуты ее фрейлинского звания: «Она не была из тех фрейлин, которые только надетым в торжественные дни шифром отличаются от других смертных... Шифр она получила пять лет тому назад, и быть не на выходе и не на балах, а en petit comité <в тесном кружке> коронованных лиц стало ее привычкой» (т. 13, с. 74)» [24]. *(*курсив наш. — *М.Ш., И.Ш.)*

Выяснилось, что слово «шифр» обозначало вовсе не предмет одежды, как могло показаться сначала. Предложенное значение: «Здесь — переплетенные в виде узора начальные буквы собственных имен; то же, что вензель» — вызвало сомнение. Элен была «в шифре и бальном платье», т. е. она была одета в узор в виде вензеля? Другое значение, связанное с существованием шифра как знака фрейлинского отличия, выглядело убедительнее. Но Элен Курагина фрейлиной не была. Появился и другой вопрос: что представлял собой фрейлинский шифр, если шифр был на платье? Что мы должны увидеть, прочитав, как Перонская вышла в платье с шифром?

В некоторых словарях XX века (например, в Толковом словаре русского языка Д. Н. Ушакова) статья слова «шифр» содержит среди указанных значений одно устаревшее: «Вензель, составленный из инициалов» с любопытным добавлением:

> ШИФР, шифра, муж. (франц. Chiffre — цифра).
> 1. Вензель, составленный из инициалов (устар.). ||***знак отличия в виде вензеля царицы - высшая награда отлично окончившим курс институткам (дорев.). Кончить с шифром.***
> 2. Условная азбука для секретного письма. Ключ шифра.
> 3. Библиотечный регистрационный знак на книгах (спец.) [23]. *(*курсив наш. — *М. Ш., И. Ш.)*

Это значение поддерживают словари иностранных слов XIX — нач. XX века:

ШИФР, франц.chiffre, от араб. Sifr, цифра. ***Вензель особы царствующего дома, жалуемый как знак отличия.*** Шифры: условные письменные знаки или цифры.

Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней. — Михельсон А.Д., 1865.

ШИФР

1) условная азбука, непонятная никому из непосвященных; однако, все-таки написанное таким образом может быть разгадано при большой настойчивости и терпении в подбирании — ключа к шифру; 2) ***вензелевое изображение имени государыни на ленте, иногда украшенное драгоценными камнями, жалуется особам женского пола, как знак отличия; между прочим является высшей наградой воспитанниц, оканчивающих курс в институтах ведомства учреждений Императрицы Марии.***

Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке. — Попов М., 1907.

ШИФР — почетный знак, вензель, напр. вензель государя на эполетах флигель-адъютантов, ген.-адъютантов и генералов, состоящих при его особе; также ***знак отличия в виде вензеля государыни, кот. награждаются институтки, особенно успешно окончившие курс учения.***

Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка — Павленков Ф., 1907.

ШИФР, (фр.). ***Вензель государыни, который получают при выпуске первые ученицы в институтах.***

Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка — Чудинов А.Н., 1910. [16] (курсив наш. — М. Ш., И. Ш.)

Таким образом, Элен Курагина вполне могла иметь шифр, но не фрейлинский, а знак отличия за хорошую учебу. Судя по описываемому в романе времени, она успешно окончила Смольный институт благородных девиц.

Нас также заинтересовала грамматическая форма употребления данного слова: «была в шифре и бальном платье» (курсив наш. — *М. Ш., И. Ш.*). Возникло предположение, что, возможно, предлог «в» в этом контексте употреблён в определенной синтаксической конструкции, закрепленной за словом «шифр» в языке той эпохи, т. к. в привычном значении, фиксируемом словарями, предлог «в» вносит в данное сочетание следующую семантику:

«4. Употр. при указании на внешний вид кого-чего-н., на оболочку, на одежду» [14, 71].

В Словаре русского языка С. И. Ожегова можно обнаружить иллюстративный пример, похожий на наш: «нарядиться в новое платье».

Версию об устаревшей грамматической конструкции помогла отвергнуть работа с Национальным корпусом русского языка (НКРЯ), т. к. во всех без исключения представленных в НКРЯ примерах были использованы варианты словоформ, указывающие на существующие в современном русском языке общеупотребительные конструкции, свойственные словам, называющим аксессуары одежды. Например:

«За ним она, прекрасная как всегда, вся в белом, вся в цветах померанца, с длинным блондовым вуалем на голове, который живописно спускался назад; с блестящим шифром на левом плече...» (И. И. Панаев. Белая горячка, 1840) [13].

Интересно, что сам Л. Н. Толстой дважды употребляет слово «шифр» в значении «знак отличия» для женщин, но в разных грамматических формах. Второй раз шифр появляется при описании фрейлины Перонской перед балом, о чём уже выше упоминалось:

«Несмотря на ее старость и некрасивость, у нее происходило точно то же, что у Ростовых, хотя не с такой торопливостью (для нее это было дело привычное), но также было надушено, вымыто, напудрено старое, некрасивое тело, также старательно промыто за ушами, и даже, и так же, как у Ростовых, старая горничная восторженно любовалась нарядом своей госпожи, когда она в желтом платье с шифром вышла в гостиную» [21, 570]. (курсив наш. — *М. Ш., И. Ш.*)

Мы видим здесь нормативное употребление: шифр — это аксессуар, и поэтому используется предлог «с» — «с чем?».

Почему же Элен Курагина была не «с» шифром, а «в» шифре? Обращает на себя внимание и то, что это слово занимает первую позицию в конструкции: «в шифре и бальном платье». Значит, шифр важнее? Позволим себе предположить, что в данном случае подобное грамматическое нарушение связано со стилистическими причинами. Такое употребление дает дополнительные смысловые оттенки: шифр для самовлюбленной красавицы был таким же, как и модное платье, как весь наряд в целом, поводом привлечь к себе всё внимание окружающих. Эту награду за хорошую учебу, кстати, вручала выпускницам сама государыня. Элен была в шифре, жила в нём, и её знак, отличающий ее от прочих, нельзя было не заметить. Не стоит забывать, что это описание — первое представление персонажа, и Л. Н. Толстой, мастер детали, вряд ли здесь случайно ошибся. Сам шифр описан подробно не был ни в первом, ни во втором случае, но современники Л. Н. Толстого прекрасно знали, что представлял собой шифр, и, безусловно, его видели в повседневной жизни, т. к. эти знаки отличия вручались выпускницам высших учебных заведений (во времена Л. Н. Толстого уже не только смолянкам) вплоть до революции.

Сейчас можно видеть шифр на женских портретах XVIII–XIX вв., это бант с прикрепленным к нему ювелирным украшением в виде вензеля императрицы.

Следующий историзм — слово «роба». Конечно, это не современная рабочая или тюремная одежда. Значение легко нашлось, да и без дополнительного толкования, было понятно, что речь идет о платье, а именно о бальном платье. Но что значит — «украшенное мохом и плющом»? Что должен себе представить читатель? Обращение к примечаниям А. Н. Фортунатова вызвало разочарование, хотя выглядело очень достоверно и содержало конкретные ссылки на словарь В. И. Даля:

«Стр. 18. ...белою бальною робой, убранною плющом и мохом...— Роба — пышное старинное парадное платье. Плющ — ворсовая ткань, в зависимости от техники ее производства употребляемая нередко в качестве отделки. В старых значениях этого слова плющом также называли плоские украшения, плетеную

плоскую тесьму, тиснения и т. п. Мох — тонкая, мягкая опушка, декоративный элемент одежды. См.: В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. 3, М., 1955, с. 132; т. 2, М., 1955, с. 352–353» [24].

Как оказалось, в словаре В. Даля на отмеченных страницах нет буквальных указаний на представленные в примечаниях толкования. В статье у слова «мох» мы нашли вот такие примеры, на которые частично есть ссылка в указанных выше примечаниях:

«(…) Мшина или мшарина, мшавина, замшеное, *шершавое, ворсистое, пушистое место на какой-либо вещи.*| Мшина, мшинка, мошинка, одна моховая былинка, стебелек| Мох, мошек, пух, пушок, мягкие и тонкие махры, шерсть и волокна. Моховой, мховый, мшанный, мшаной, мошной, к моху относящийся, из моха состоящий. Моховое болото. Мховый запах. Мшаная конопать (...)» [7], [23] (курсив наш. — *М. Ш., И. Ш.*).

Словарная статья «плющ» отсутствует вовсе. О плюще-растении есть информация в статье «плюсна». Также там сообщается, что плющом в рязанских говорах может называться пуговица: «Плющ муж., ряз. Плоская пуговица» [8], [23]. Таким образом, примечание в собрании сочинений Л. Н. Толстого частично оказалось некорректным.

Анализ статей «мох» и «плющ» в других актуальных для той эпохи словарях (в существующих изданиях Словаря Академии Российской [17], [18], в Словаре церковнославянского и русского языка [19]), позволил прийти к следующим выводам: слово «мох» во всех словарях имеет значение «растение»; слова «плющ» и «плюш» — это разные слова, где плющ — это растение, а плюш — ткань; слово «плющ» не во всех словарях представлено (например, в разных изданиях Словаря Академии Российской и в Словаре В. И. Даля его нет).

Наблюдения за употреблением данных слов в текстах НКРЯ завершились похожими выводами: слова «мох» и «плющ» в большей степени используются в значении «растение». Мох мог использоваться для отделки, но это касалось могильных венков: «вѣнки изъ моху и бумажныхъ цвѣтовъ» (Н. А. Лейкин. Ямская в будни и в праздник, 1871) [13], «Андрей ушел в лес за мхом на венок Марии Антоновне» (И. П. Ювачев. Дневник,1890) [13].

В одном из контекстов слово «мох» встретилось в качестве синонимичного слову «мех»: «Одета она была в домашний бархатный “шугайчик”, темно-зеленого цвета, отороченный собольим мхом» (Н. П. Карабчевский. Что глаза мои видели. Том первый. В детстве, 1921) [13].

Слово «плющ», использованное для описания отделки платья, обнаружить всё-таки удалось. Нашёлся всего один пример, но очень показательный:

«Платья à la paysanne сохраняютъ до сихъ еще поръ преимущество свое предъ прочими покроями; отличіе ихъ состоитъ въ томъ, *что платье это приподнимается внизу съ одной стороны букетомъ цвѣтовъ, или зелени; и плющь есть фаворитный цвѣтокъ для этого костюма; онъ какъ-то лучше приспособляется къ подобнымъ отдѣлкамъ.* Корсажъ платьевъ à la paysanne выкраивается косынкою, которую закладываютъ крупными складками и обшиваютъ блондами, или кружевомъ, смотря по матеріи платья; на переди косынку прикрѣпляютъ букетомъ

цвѣтовъ и точно такихъ же, какими приподнято внизу платье, и букетъ этотъ перевязываютъ лентою съ длинными концами. Для весеннихъ платьевъ назначаются матеріи: шерстяная кисея, затканные кашемиры и мериносы; отдѣлку этихъ платьевъ составлять будутъ оборки, вышитыя гладью несученымъ шелкомъ» (Моды. // «Московскій наблюдатель», 1837) [13]. (курсив наш. — *М. Ш., И. Ш.*)

Другой пример украшения платья «мохом и плющем» взят уже у Л. Н. Толстого из романа «Война и мир», т. е. тот, к которому мы и подбирали в НКРЯ подобные.

Дальнейшие изыскания продолжились с привлечением словарей заимствованных слов и изданий, связанных с модой. В словарях современного исследователя Н. И. Епишкина [9], [11] среди иллюстративного материала к слову «роба» нашелся весьма любопытный пример: «А какую робу <для бала> прикажете для себя приготовить. — Новую, креповую, обшитую мхом и плющом, чулки с тремя стрелками ажур и зеленые башмаки. ВЕ 1804 7 238–239». (курсив наш. — *М. Ш., И. Ш.*)

После расшифровки источника, откуда автором словаря был взят пример использования слова «роба», выяснилось, что речь идет о журнале «Вестник Европы» за 1804 год. Нам представляется, что вполне достойной может оказаться версия в пользу того, что именно этот пример в «Вестнике Европы» мог видеть и сам Л. Н. Толстой, который, как известно, во время работы над романом в качестве источников привлекал в том числе журналы нужного ему периода, переписку и иную похожую литературу.

Однако точку в исследовании ставить было рано, т. к. соотнесения слова с действительностью не состоялось: что же всё-таки за мох и плющ должен «увидеть» читатель на платье Элен Курагиной?

В лингвистических словарях ответа не нашлось, анализ текстов НКРЯ дал возможность высказать предположение, которое следовало уточнить. Подобное уточнение, как нам показалось, было возможным при переносе дальнейшего изучения данного вопроса в область культурологии. Объектами нашего исследования стали сохранившиеся в музеях аутентичные платья периода действия событий в романе [1], портреты дворянок, выполненные в первой трети XIX века, и «модные» журналы, в которых можно прочитать описание нарядов и рассмотреть иллюстрации. Большим подспорьем также стал вышедший в 2015–17 гг. «Исторический словарь французской моды в России» А. Н. Епишкина. В словаре даётся краткое толкование слова, а также большое количество иллюстративного материала, который далеко не весь представлен в НКРЯ, хотя и оцифрован.

Если вспомнить, что начало романа «Война и мир» отнесено в 1805 год, то читатель попадает в эпоху ампира, в том числе и в моде. «Ампирная» мода характеризовалась обращением к естественности и античным образцам, а значит, можно было ожидать на платьях украшения в античном стиле. Изучение дамских портретов и сохранившихся «музейных» платьев это подтвердило. Наряду с геометрическими орнаментами на платьях часто можно видеть и растительные узоры. Полотнища платьев и шали расшивались нитью, чаще золотой и серебряной, в виде цветов, пальмовых листьев, гроздьев винограда, стеблей растений и т. п. Это демонстрируют, например, картины французской художницы Элизабет

Виже Лебрен [3], французского живописца Робера Лефебра [2], русского мастера Н. И. Аргунова [12] и др.

Таким образом, можно предположить, что платье Элен Курагиной, «убранное плющом и мохом», было расшито похожим растительным орнаментом, хотя здесь стоит отметить, что ни один рассмотренный в процессе поисков образец платья первого десятилетия XIX века не имел украшений, однозначно похожих на мох или плющ.

Известно, что нижний край платья могли отделывать синелью или пайетками. Синель — пушистый, с бархатистым ворсом шнурок, используемый для вышивания или создания бахромы. А мы уже знаем, что в тот период словом «мох» могли называть ворс на ткани («пушистое место на какой-либо вещи» см. у Даля [7], [20]). Возможно, отделка «мохом» — это отделка синелью?

Еще одна версия связана с изображениями отороченных мехом нарядов тогдашних великосветских модниц. Таких изображений не очень много, но как отражение определенной тенденции они присутствуют. Написания «мхом», «мехом», «мохом» в этом случае нужно признать синонимичными, что вполне доказывают проанализированные примеры текстов из НКРЯ.

Интересно, что в более поздний период, кроме «растительной» вышивки, платья могли дополняться украшениями в виде искусственных растений. Об этом, например, свидетельствуют иллюстрации и описания нарядов в журнале «Галатея» за 1829 год:

> «Мы замѣтили на одной вечеринкѣ, прекрасное бѣлое платье кашемироваго газу (gaze-cachemire); низъ оборки вышитъ быль зеленымъ шелкомь, прелестно подобраннымъ въ тѣнь, гирляндою изъ дубовыхъ листьевъ, украшенною желудями. Та же самая гирлянда, вышитая на платьѣ, составляла верхъ оборки, была на кушакѣ, кругомъ ворота и на крылышкахъ. Дама, одетая вь сіе платье, имѣла на лбу зеленую гирлянду изъ мелкаго вереска, коего вѣтьви перемѣшаны были съ петлями волосъ» [5, 173–174].

Похожий пример из журнала «Московский наблюдатель» (Моды) за 1837 год мы уже цитировали выше. Напомним: «платье это приподнимается внизу съ одной стороны букетомъ цвѣтовъ, или зелени; и *плющь есть фаворитный цвѣтокъ для этого костюма*» [13]. Если вспомнить, что эпоха в романе отстоит по времени от авторской, то более поздние изображения и описания женских платьев также могли найти отражение, могли они, по всей видимости, смешиваться и с современными автору.

Заключительным этапом исследования стало обращение к источнику с единственной среди всех изученных текстов синонимичной синтаксической конструкцией, на который ссылается исследователь Н. И. Епишкин. Полный текст оказался частью раздела о модах в журнале «Вестник Европы», как было отмечено выше. Позволим себе процитировать законченный по смыслу фрагмент:

> «Апрѣля 9-го
>
> Лизетта! — Чего изволите, сударыня? — Подай мнѣ скорѣе дубовую вѣтвь. — Вотъ она, сударыня! — Сдѣлай ее діадемою, или гирляндою, но только поскорѣе, за тѣмъ, что теперь уже половина одиннадцатого

часу и мнѣ пора открывать бал. — Тотчасъ, сударыня! — Подай мнѣ мои серьги. — Которыя? — Развѣ ты не знаешь серегъ моихъ, которыя сдѣланы на-подобіе дубовыхъ жолудей? — А какую робу прикажете для васъ приготовить? — Новую креповую, обшитую мхомъ и плющемъ; чулки съ тремя стрѣлками а-журъ и зеленые башмаки. Ахъ! какое произведу я впечатлѣніе! Посмотри, Лизета! Не прелестной ли это полунарядъ? — Женщина со вкусомъ, естьли она молода и пригожа, должна одѣваться такъ, как Дріада или Амадріада (лѣсная Нимфа)!!» [4, 238–239]

Из содержания ясно, что прелестница будет открывать бал, изображая дриаду, лесную нимфу, поэтому ряд украшений на ней в виде ветвей, желудей и т. п. — отсылка к природе, и зеленый цвет, конечно, в приоритете. Мох и плющ на её платье выглядят более чем уместными.

Позволим себе высказать предположение, что Л. Н. Толстой, описывая наряд Элен Курагиной, не изучал изображений в модных журналах, но мог воспользоваться — ради исторической достоверности — указанной цитатой из журнала «Вестник Европы», отметив для себя необычное сочетание слов, подходящее для описания внешнего вида его «модной» героини, представив при этом нечто привлекающее внимание, но чересчур вычурное. При этом читатель получает условно зрительный ряд, однако весьма оценочный.

В заключение приведем слова Ю. М. Папяна: «Понять текст — значит встать на ту же точку видения изображенного, которую занимает автор» [15, 33]. Как нам кажется, такое возможно, когда автор безусловно представляет себе предмет описания в его отношении к действительности, а составители примечаний к текстам ушедших эпох это представление берутся пояснять только в том случае, если могут это доказать проверенной отсылкой к источникам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ампир в России: [сайт]. — URL: https://edu.hermitage.ru/catalogs/1424282991/themes/1424283109/article/1424283113 (дата обращения:18.06.2024). — Текст: электронный.
2. Архив: [сайт]. — URL: https://artchive.ru/artists/858~Rober_Lefevr/works/619497~Portret_Poliny_Borgeze_urozhdennoj_Bonapart_sestry_Napoleona_I (дата обращения: 22.10.2024). Робер Лефевр. Портрет Полины Боргезе, урожденной Бонапарт, сестры Наполеона I.
3. Архив: [сайт]. Элизабет Виже-Лебрен. — URL: https://artchive.ru/artists/1263~Elizabet_VizheLebren (дата обращения: 22.10.2024).
4. Вестник Европы, СПБ., 1804, №7, с. 238-239. — URL: https://www.spsl.nsc.ru/rbook/Vestnik/1804/1804-7/Jpeg/index_Jpeg1.html (дата обращения: 22.10.2024).
5. Галатея. 1829. Ч. 1. №3, с.173-174. — URL: http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/984-galateya-1829-ch-1-3 (дата обращения: 22.10.2024).
6. *Горшков А. И.* Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. — М. : Литературный институт имени А. М. Горького, 2023. — 774 с.
7. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка 1955. Т. 2: И-О. — М: ГИС, 1955. — 779 с. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000201_000010_BJVVV1089143/ (дата обращения: 22.10.2024).

8. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка 1955. Т. 3: П. — М. : ГИС, 1955. — 555 с. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000201_000010_BJVVV1089144/ (дата обращения: 22.10.2024).
9. *Епишкин Н. И.* Исторический словарь галлицизмов русского языка — М. : ЭТС, 2010. — 5140 с. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_006711216/ (дата обращения: 22.10.2024). — Текст: электронный.
10. *Епишкин Н. И.* Исторический словарь французской моды в России. Т.2 Ж-О [Текст] электронное издание в 3-х томах. — М. : Епишкин Н.И., 2017. — 728 с. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_008866672/ (дата обращения: 22.10.2024). — Текст: электронный.
11. *Епишкин Н. И.* Исторический словарь французской моды в России. Т.3 П-Я [Текст] электронное издание в 3-х томах. — М. : Епишкин Н.И., 2017. — 895 с. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_008866672/ (дата обращения: 22.10.2024). — Текст: электронный.
12. Моя Третьяковка: [сайт]. — URL: https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/22158 (дата обращения: 22.10.2024). Аргунов Николай Иванович. Портрет Софьи Ивановны Вишняковой, 1812.
13. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс] —— URL: https://ruscorpora.ru (дата обращения: 22.10.2024). — Текст: электронный.
14. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка /Под ред. Н. Ю. Шведовой. — М. : Рус. яз., 1990. — 921 с.
15. *Папян Ю. М.* Индивидуальный стиль в образах романа. // Язык как материал словесности: XXI научные чтения (20 октября 2018 г., Москва) / К 95-летию профессора А. И. Горшкова) // ФГБОУ ВО «Литературный ин-т им. А. М. Горького». — Казань: Бук, 2018. — 192 с.
16. Словари и энциклопедии на Академике [сайт]. — URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/30237/ШИФР (дата обращения: 22.10.2024). — Текст: электронный.
17. Словарь Академии Российской. Спб: Императорская Академия Наук, 1789–1794. — URL: https://runivers.ru/lib/book3173 (дата обращения: 22.10.2024).
18. Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный. В Санктпетербурге : При Императорской Академии наук, 1806–1822. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003421977/ (дата обращения: 22.10.2024). Ч.3:К-Н., 1814. — [2] с., 1414 стб.. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004235864/ (дата обращения: 22.10.2024). Ч.6: от С до конца., 1822. — [2] с., 1478 стб., [1] с. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004235875/ (дата обращения: 22.10.2024).
19. Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым Отделением Императорской Академии наук. — СПб. : Тип. Императ. Акад. Наук, 1847. — 4 т. — URL: http://elib.shpl.ru/ru/nodes/9370-slovar-tserkovno-slavyanskogo-i-russkogo-yazyka-sostavlennyy-vtorym-otdeleniem-imperatorskoy-akademii-nauk-spb-1847-4-t (дата обращения: 22.10.2024).
20. Толковый словарь живого великорусского языка : [в 4 т.] / [соч.] Владимира Даля. — 3-е изд., испр. и знач. доп., изд. под ред. [и с предисл.] проф. И. А. Бодуэна-де-Куртенэ. Т. 1–4. — СПб–М.: т-во М. О. Вольф, 1903-1911. URL: https://www.prlib.ru/item/457655 (дата обращения: 22.10.2024).
21. *Толстой Л. Н.* Война и мир. Тома 1–2. Москва: Правда, 1971. — 752 с.
22. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений в 22 тт. М. : Художественная литература, 1979. Т. 4. С. 371–399. Электронная публикация — РВБ, 2002—2024. Версия 3.0 от 28 февраля 2017 — URL: https://rvb.ru/tolstoy/02comm/0030_1.htm#c13 (дата обращения 22.10.2024). — Текст: электронный.

23. *Ушаков Д. Н.* Толковый словарь русского языка. Т. 4. С — Ящурный / гл. ред. Б. М. Волин и проф. Д. Н. Ушаков ; сост. проф. В. В. Виноградов, проф. Г. О. Винокур, проф. Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, проф. Д. Н. Ушаков; под ред. проф. Д.Н. Ушакова. — М. : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1940. — 1500 стб., [2] с. — URL: http://e-heritage.ru/Book/10096728 (дата обращения: 22.10.2024).
24. *Фортунатов Н. М.* Комментарии: Л. Н. Толстой. Война и мир. т.1. // Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в 22 тт. М. : Художественная литература, 1979. Т. 4. С. 371–399. Электронная публикация — РВБ, 2002—2024. Версия 3.0 от 28 февраля 2017 — URL: https://rvb.ru/tolstoy/02comm/0030_1.htm#c13 (дата обращения 22.10.2024). — Текст: электронный.
25. *Шкловский В. Б.* Искусство как прием. // Шкловский В. Б. О теории прозы — М. : Круг, 1925. — С. 7–20.

REFERENCES

1. Ampir v Rossii [Empire style in Russia] : [website]. URL: https://edu.hermitage.ru/catalogs/1424282991/themes/1424283109/article/1424283113 (accessed:18.06.2024). Text: electronic.
2. Arthiv: [website].URL: https://artchive.ru/artists/858~Rober_Lefevr/works/619497~Portret_Poliny_Borgeze_urozhdennoj_Bonapart_sestry_Napoleona_I [Portrait of Pauline Borghese, nee Bonaparte, sister of Napoleon I] (accessed: 22.10.2024).
3. Arthiv: [website]. Elizabet Vizhe-Lebren. URL: https://artchive.ru/artists/1263~Elizabet_VizheLebren (accessed: 22.10.2024).
4. Vestnik Evropy [Herald of Europe], SPb., 1804, № 7, Pp. 238–239. URL: https://www.spsl.nsc.ru/rbook/Vestnik/1804/1804-7/Jpeg/index_Jpeg1.html (accessed: 22.10.2024).
5. Galateya. 1829. Vol. 1. № 3, Pp. 173–174. URL: http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/984-galateya-1829-ch-1-3 (accessed: 22.10.2024).
6. *Gorshkov A. I.* Russkaya stilistika i stilisticheskij analiz proizvedenij slovesnosti [Russian stylistics and stylistic analysis of literary works]. Moscow: Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing Publ., 2023. 774 p.
7. *Dal' V. I.* Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. Vol. 2: I-O. Moscow : GIS Publ., 1955. 779 p. URL: https://rusneb.ru/catalog/000201_000010_BJVVV1089143/ (accessed: 22.10.2024).
8. *Dal' V. I.* Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka. [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. Vol. 3: P. Moscow : GIS Publ., 1955. 555 p. URL: https://rusneb.ru/catalog/000201_000010_BJVVV1089144/ (accessed: 22.10.2024).
9. *Epishkin N. I.* Istoricheskij slovar' gallicizmov russkogo yazyka [Historical Dictionary of Gallicisms of the Russian Language] Moscow : ETS Publ., 2010. 5140 p. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_006711216/ (accessed: 22.10.2024). Text: electronic.
10. *Epishkin N. I.* Istoricheskij slovar' francuzskoj mody v Rossii. [Historical dictionary of French fashion in Russia]. Vol. 2 ZH-O [Text]. elektronnoe izdanie v 3-h tomah. (Electronic edition in 3 volumes) Moscow: Epishkin N.I., 2017. 728 p. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_008866672/ (accessed: 22.10.2024). Text: electronic.
11. *Epishkin N. I.* Istoricheskij slovar' francuzskoj mody v Rossii. [Historical Dictionary of French Fashion in Russia]. Vol. 3. P–Ya. [Text] Elektronnoe izdanie v 3-h tomah.

[Electronic edition in 3 volumes] Moscow : Epishkin N.I., 2017. 895 p. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_008866672/ (accessed: 22.10.2024). Text: electronic.

12. Moya Tret'yakovka [My Trtiakov Gallery]: [website]. URL: https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/22158 (accessed: 22.10.2024). Argunov Nikolaj Ivanovich. Portret Sof'i Ivanovny Vishnyakovoj, 1812.
13. Nacional'nyj korpus russkogo yazyka [National Corpus of the Russian Language] [Elektronnyj resurs] — URL: https://ruscorpora.ru (accessed: 22.10.2024). Text: electronic.
14. *Ozhegov S. I*. Slovar' russkogo yazyka [Dictionary of the Russian language] / Ed. by. N. YU. Shvedova. Moscow: Rus. yaz. Publ. , 1990. 921 p.
15. *Papyan Yu. M*. Individual'nyj stil' v obrazah romana [Individual style in the character of the novel]. Yazyk kak material slovesnosti: XXI nauchnye chteniya (20 oktyabrya 2018 g., Moscow. K 95-letiju professora A. I. Gorshkova [Collection «Language as a material of literature. On the 95th anniversary of Professor A. I. Gorshkov)]. Kazan': Buk Publ., 2018. 192 p.
16. Slovari i enciklopedii na Akademike [Dictionaries and encyclopedias on Academica] [website]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/30237/SHIFR (accessed: 22.10.2024). Text: electronic.
17. Slovar' Akademii Rossijskoj [Dictionary of the Russian Academy]. SPb: Imperatorskaya Akademiya Nauk Publ., 1789–1794. — URL: https://runivers.ru/lib/book3173 (accessed: 22.10.2024).
18. Slovar' Akademii Rossijskoj, po azbuchnomu poryadku raspolozhennyj [Dictionary of the Russian Academy, arranged in alphabetical order]. V Sanktpeterburge : Pri Imperatorskoj Akademii nauk Publ., 1806–1822. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003421977/ (accessed: 22.10.2024). T. 3:K-N., 1814. [2] p., 1414 stb.. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004235864/ (accessed: 22.10.2024). Vol. 6: from S to konca., 1822. [2] p., 1478 stb., [1] p. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004235875/ (accessed: 22.10.2024).
19. Slovar' cerkovno-slavyanskogo i russkogo yazyka, sostavlennyj Vtorym Otdeleniem Imperatorskoj Akademii nauk. [Dictionary of Church Slavonic and Russian languages, compiled by the Second Section of the Imperial Academy of Sciences] SPb. : Tip. Imperat. Akad. Nauk Publ., 1847. 4 vol. — URL: http://elib.shpl.ru/ru/nodes/9370-slovar-tserkovno-slavyanskogo-i-russkogo-yazyka-sostavlennyy-vtorym-otdeleniem-imperatorskoy-akademii-nauk-spb-1847-4-t (accessed: 22.10.2024).
20. Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]: in 4 vol. / [soch.] Vladimira Dalya. - 3-e izd., ispr. i znach. dop., izd. pod red. [i s predisl.] prof. I. A. Boduena-de-Kurtene. Vol. 1–4. Sankt-Peterburg; Moscow: t-vo M. O. Vol'f Publ., 1903-1911. URL: https://www.prlib.ru/item/457655 (accessed: 22.10.2024).
21. *Tolstoj L. N*. Vojna i mir. [War and Peace]. Vol. 1–2. Moscow: Pravda Publ., 1971. 752 p.
22. *Tolstoj L. N*. Sobranie sochinenij v 22 tt. [Collective Works in 22 vol.] Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ., 1979. T. 4. P. 371–399. Elektronnaya publikaciya RVB, 2002–2024. Versiya 3.0 ot 28 fevralya 2017 URL: https://rvb.ru/tolstoy/02comm/0030_1.htm#c13 (accessed: 22.10.2024). Text: electronic.
23. *Ushakov D. N*. Tolkovyj slovar' russkogo yazyka. [Explanatory Dictionary of the Russian Language]. Vol. 4. S Yashchurnyj / Ed. by. B. M. Volin and prof. D. N. Ushakov; sost. prof. V. V. Vinogradov, prof. G. O. Vinokur, prof. B. A. Larin, S. I. Ozhegov, B. V. Tomashevskij, prof. D. N. Ushakov; Edited by prof. D. N. Ushakov. Moscow: The State Publishing House of Russian and Foreign Dictionaries, 1940. 1500 stb., [2] p. URL: http://e-heritage.ru/Book/10096728 (accessed: 22.10.2024).

24. *Fortunatov N. M.* Kommentarii: L. N. Tolstoj. Vojna i mir. t.1. [Comments: L. N. Tolstoi] // L. N. Tolstoj. Sobranie sochinenij v 22 tt. [Collective works in 22 vol.]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ., 1979. T. 4. P. 371–399. Elektronnaya publikaciya RVB, 2002—2024. Versiya 3.0 ot 28 fevralya 2017 URL: https://rvb.ru/tolstoy/02comm/0030_1.htm#c13 (accessed: 22.10.2024). Text: electronic.
25. *Shklovskij V. B.* Iskusstvo kak priem. [Art as a technique]. Shklovskij V. B. O teorii prozy [On the Theory of Prose]. Moscow: Krug Publ., 1925. Pp. 7–20.

© М. М. Шитькова

© И. Ю. Шитькова

УДК 811.133
DOI 10.24412/2408-9451-2025-1-103-113

Л. Ф. КИЛИНА, А. В. САФАРГАЛИНА*

ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ В ПРЕВОСХОДНОЙ СТЕПЕНИ СРАВНЕНИЯ КАК СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СРЕДСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (на примере романа О. Токарчук «Путь людей книги» и его перевода на русский язык)

Данная статья посвящена проблемам перевода прилагательных в превосходной степени сравнения с польского языка на русский. Исследование проводилось на материале перевода романа О. Токарчук «Путь людей Книги», представленного в параллельном корпусе Национального корпуса русского языка. В ходе работы проанализированы дефиниции терминов *перевод, художественный перевод* и *трансформация* в различных источниках, определена стилистическая функция прилагательных в художественном тексте. Кроме того, проведен обзор научной литературы, в которой рассматривается происхождение и образование форм степеней сравнения в русском и польском языках, сопоставлены данные двух близкородственных языков, выявлены сходства и различия. Особое внимание авторы обращают на тот факт, что вопрос о статусе превосходной степени сравнения в русском языке до сих пор является дискуссионным. В основной части статьи подробно рассмотрены полученные в результате поиска в корпусе примеры перевода прилагательных в превосходной степени, которые распределены по группам в зависимости от способа перевода. Авторы приходят к выводу о том, что разнообразие способов перевода изучаемых единиц обусловлено наличием в русском языке более развернутой системы форм превосходной степеней сравнения, чем в польском языке.

Ключевые слова: прилагательное, превосходная степень сравнения, перевод, трансформация, эквивалент.

Термин *перевод* в научной литературе определяется по-разному, в лингвистическом аспекте учёные под процессом перевода обычно понимают межъязыковые преобразования, трансформации текста на одном языке в текст на

* Лилия Фаатовна Килина — кандидат филологических наук, доцент Удмуртского государственного университета (Ижевск, Российская Федерация); kilin_74@mail.ru

Арина В. Сафаргалина — студентка 3 курса Удмуртского государственного университета (Ижевск, Российская Федерация); arinatimergazieva@yandex.ru

другом языке. Так, В. С. Виноградов даёт следующее определение термина *перевод*: «вызванный общественной необходимостью процесс и результат передачи информации (содержания), выраженных в письменном или устном тексте на одном языке, посредством эквивалентного (адекватного) текста на другом языке» [5, 11]. Р. К. Миньяр-Белоручев понимает перевод как «вид речевой деятельности, удваивающий компоненты коммуникации, целью которого является передача сообщения в тех случаях, когда коды, которыми пользуется источник и получатель, не совпадают» [10, 36]. Автор даёт коммуникативное определение термину и рассматривает его ещё и с точки зрения исполнителя, а не только получателя. По его мнению, роли исполнителя и адресата одинаково важны. В. Н. Комиссаров считает процесс перевода средством межъязыкового общения [8, 43]. В таком же коммуникативном аспекте видит перевод Л. К. Латышев и говорит об общественном предназначении перевода, которое можно определить следующим образом: «перевод призван обеспечить такую опосредованную двуязычную коммуникацию, которая по своим возможностям максимально приближалась бы к обычной, одноязычной коммуникации» [9, 20–21]. Таким образом, мы можем говорить о том, что существуют различные подходы к определению термина перевод, а также о том, что проблемы перевода с одного текста на другой остаются актуальными.

Отличительной чертой переводного художественного текста является его принадлежность к произведениям, обладающим художественными достоинствами: «Иными словами, художественным переводом именуется вид переводческой деятельности, основная задача которого заключается в порождении на ПЯ речевого произведения, способного оказывать художественно-эстетическое воздействие на ПР» [8, 95] (ПЯ — переводящий язык, ПР — рецептор, примечания наши. — *Л. К.*, *А. С.*). В. Н. Комиссаров также отмечает, что для переводов литературных произведений «типичны отклонения от максимально возможной смысловой точности с целью обеспечить художественность перевода» [8, 95].

Как мы уже выяснили ранее, любой перевод — это трансформация исходного текста. По мнению В. Н. Комиссарова, переводческие (межъязыковые) трансформации — это преобразования, «с помощью которых можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода в указанном смысле», такие преобразования осуществляются с языковыми единицами, которые имеют как план содержания, так и план выражения, поэтому «они носят формально-семантический характер, преобразуя как форму, так и значение исходных единиц» [8, 172]. Причинами переводческих трансформаций, как полагает Л. К. Латышев, «являются расхождение языковых норм, узусов и преинформационных запасов носителей ИЯ и носителей ПЯ» [9, 44].

Основная цель нашей работы — проанализировать способы перевода прилагательных в превосходной степени сравнения с польского языка на русский, выявить и по возможности объяснить трансформации в тексте перевода. Прежде всего необходимо сказать о том, почему в качестве предмета исследования были выбраны имена прилагательные. Дело в том, что в художественном тексте прилагательное, как правило, используется при описании различных объектов действительности, а также нередко характеризует и поведение героя, выполняя при этом определенные стилистические функции, кроме того, именам прилагательным «свойственна наибольшая се-

мантическая емкость», они обладают «особым потенциалом в семантической и коннотативной сферах» [13, 219]. В данном исследовании на материале параллельного корпуса Национального корпуса русского языка (далее НКРЯ) рассматриваются прилагательные, представленные в романе О. Токарчук «Путь людей Книги», и их перевод на русский язык. Ольга Токарчук — известная польская писательница, эссеист, активист и общественный деятель, «Путь людей Книги» — её первый роман, опубликованный в 1993 году.

В первую очередь мы проанализировали научную литературу, в которой рассматривается происхождение и образование форм степеней сравнения в русском и польском языках, чтобы сопоставить данные двух близкородственных языков, выделить как общее, так и различное.

Формы степеней сравнения в русском языке образуются только у качественных прилагательных, обозначающих признак предмета, который может быть выражен в большей или меньшей степени. Превосходная степень сравнения показывает, «что качество свойственно предмету в наивысшей степени по сравнению с другими предметами» [11, 49].

Превосходная степень сравнения, как и сравнительная, бывает простой и составной. В. В. Виноградов говорит об аналитических и синтетических формах образования превосходной степени в русском языке: при помощи суффиксов *-ейш-* и *-айш-*, а также присоединения к положительной степени сравнения прилагательного определительного местоимения *самый*, которым «выражается внутреннее безотносительное значение высшего качества» [4, 206]. Различие между формами превосходной степени с местоимением *самый* и с суффиксом *-ейш*(*ий*), *-айш*(*ий*) В.В. Виноградов объясняет тем, что «форма на *-ейший*, *-айший* в литературном языке XIX в. все более и более теряет значение сравнительной степени и получает значение степени превосходной» [4, 206]. Говоря о форме с местоимением *самый*, ученый даёт понять, что такая форма в современном русском языке более актуальна: «В современном языке такое употребление этой формы очень распространено» [4, 201].

В форме превосходной степени в усилительном значении может быть использована приставка *наи-*. В. В. Виноградов акцентирует внимание на том, что эта приставка, наряду с пре- и раз-, обозначает «предельное субъективное усиление меры качества сравнительно с нормой» и «присоединяется лишь к формам на -ейший, -айший и -ший, например: наистрожайший запрет, наиглупейшее предложение, наилучший, наименьший, наивысший, наисложнейший и т. п.» [4, 212-213].

В «Русской грамматике», выпущенной в 1980 г. (далее РГ-80), указано, что прилагательные с префиксом *наи-* «обозначают высшую степень проявления признака, названного мотивирующим словом», которое обычно содержит суффикс -ейш-/-айш- или суффикс -ш-, а также приведены примеры *наилучший, наивысший, наименьший, наивыгоднейший, наилегчайший, наиважнейший, наипервейший*, авторы грамматики обращают внимание на продуктивность данного типа в русском языке [12, 304-305]. Следовательно, в РГ-80 превосходная степень «отрицается как таковая, а прилагательные, обозначающие большую степень проявления признака, квалифицируются как особый словообразовательный тип (глупейший, честнейший, глубочайший, жесточайший) или как описательные выражения (самый красивый, самый смелый, серьёзнее всего, громче всех)» [11, 48].

Вопрос о статусе превосходной степени сравнения прилагательных в русском языке вообще является дискуссионным, в лингвистической литературе отражены как минимум три точки зрения: «1) превосходная степень входит в парадигму степеней сравнения имён прилагательных (наряду с положительной и сравнительной); 2) превосходная степень не является формой имени прилагательного — это либо новое слово, либо описательное выражение; 3) в парадигму степеней сравнения входит только форма простой превосходной степени» [11, 49].

Превосходная степень сравнения в польском языке, так же, как и в русском языке, бывает простой и составной, при этом последнюю «образуют прилагательные более позднего, чаще всего иноязычного, происхождения» [7, 89]. Сегодня синтетические (простые) формы превосходной степени польских прилагательных образуются от форм сравнительной степени при помощи префикса *naj-*, который победил в результате конкуренции с префиксом *na-* в XVII в.: «На судьбу показателя суперлатива, по всей видимости, повлияло перемещение центра письменности и культуры на территорию Мазовшья, в говорах которого, как свидетельствуют памятники, уже с XV в. установился префикс naj-» [1, 210].

Изучив научную литературу, мы сделали вывод о различиях в образовании превосходной степени сравнения в польском и русском языках. Так, например, в польском языке практически нет ограничений в образовании форм, чего нельзя сказать о прилагательных в русском языке, в котором далеко не все качественные прилагательные имеют степени сравнения (см. об этом РГ-80). Также стоит отметить, что в русском языке способы выражения значения превосходной степени сравнения более разнообразны, чем в польском языке: например, составная превосходная степень может быть образована с помощью слов *наиболее, наименее* и *самый*, в то время как в польском языке используется только наречие *najbardziej* [7, 89].

Наше исследование проводится на материале параллельного корпуса НКРЯ. Мы создали подкорпус по фамилии взятого нами для анализа автора (О. Токарчук), отметили грамматические параметры для сужения поиска: «A & supr» (прилагательные, превосходная степень сравнения). В итоге было получено 63 примера, которые и стали предметом анализа.

Как уже говорилось выше, в польском языке синтетические формы превосходной степени (именно они оказались в нашей выборке) образуются с помощью префикса *naj-,* который присоединяется к форме сравнительной степени. В русском языке есть подобные формы превосходной степени (с префиксом *наи-*), поэтому логично ожидать, что при переводе чаще будут использоваться в качестве эквивалента именно они. Однако в нашей выборке оказалось всего 2 таких примера (около 3%), причём в них фигурирует одно и то же прилагательное:

(1) Historia jego życia pełna jest takich przypadków, ale ponieważ wciąż nie wiadomo, czym jest przypadek, można z czystym sumieniem rozgrzeszyć się z nadużywania zasady, że jeżeli coś się zdarza, to właśnie samo zdarzenie się jest dla siebie **najlepszym** uzasadnieniem. — История его жизни вообще полна случайностей, но, поскольку по сей день неизвестно, что такое случай, можно с чистой совестью оправдать злоупотребление формулой, которая гласит, если что-либо происходит, то уже само это событие и есть **наилучшее** обоснование произошедшего.

(2) Na marmurowym blacie stały słoiczki z **najlepszym** pachnącym pudrem i pomadą do włosów — На мраморной полке стояли баночки с **наилучшей** душистой пудрой и помадой для волос.

Следует обратить внимание на то, что слово *лучший* в «Большом толковом словаре русского языка» под редакцией С. А. Кузнецова характеризуется как форма сравнительной и превосходной степени прилагательного *хороший* (ср. *ожидать лучшей погоды* и *лучший день в его жизни*) [2], в то же время суффикс степени сравнения здесь уже не выделяется: «К формам на -айший, -ейший примыкают лексикализованные образования с мертвым суффиксом -ший: лучший, худший, низший, высший, горший, больший, меньший. Например: табак высшего сорта; лучший ударник производства; худшие качественные показатели; горшая участь» [4, 211]. Именно последний факт, судя по всему, обусловливает наличие в русском языке образований *самый лучший* и *наилучший*, которые, на первый взгляд, являются избыточными: «Наконец, слова худший и лучший, совмещая все три значения форм на -ейш-, -айш-, легко сочетаются с усилительной формой самый, например: привет и самые лучшие пожелания; самое худшее, что только можно себе представить, и т. п. По отношению к лучшему и худшему никакое усиление качества не кажется преувеличенным» [4, 216].

В. В. Виноградов писал о том, что употребление образований с префиксом *наи-* ограничено определенными стилистическими рамками: «На приставке *наи-* лежит налет письменно-официального и канцелярского стиля, отпечаток книжной риторики» [4, 213]. Авторы РГ-80 говорят о продуктивности этого типа, однако в современном русском языке такие прилагательные встречаются нечасто по сравнению с другими формами суперлатива. Мы сделали выборку форм превосходной степени прилагательных в основном корпусе НКРЯ за 2019–2024 гг. (421 текст, 1 04 794 слова) и обнаружили 1019 примеров в 260 текстах, в том числе лишь 54 примера форм с префиксом *наи-* в 41 тексте (данные на 06.09.24). Таким образом, небольшое количество в переводе русских прилагательных с префиксом *наи-* можно объяснить тем, что указанные формы в принципе не очень употребительны в современном русском языке.

Более многочисленной (21 пример, около 33%) является группа, в которой польские прилагательные в превосходной степени сравнения с приставкой *naj-* переводятся на русский язык прилагательными с суффиксом *-ейш-* и *-айш-*:

(3) W centrum był **najpotężniejszy** na świecie król i jego dwór, były bogate sklepy, banki, przepyszne kościoły, muzyka i gwar. — В центре был **могущественнейший** в мире король со своим двором, были богатые лавки, банки, величественные соборы, музыка и гомон.

(4) Będzie to suma esencji wszelkiej rzeczy. Substancja **najdoskonalsza**, boska. — А что есть сумма эссенций, как не **совершеннейшая**, божественная субстанция?

(5) Nie trzeba nawet ruszyć ręką, żeby stwarzać nowe abstrakcyjne światy, pełne logicznej harmonii, tak przyjemne dla myśli jak **najlepsze** wino dla języka. — И пальцем не шевельнув, можно создавать новые абстрактные миры, исполненные логичной гармонии, приятные разуму не менее, чем **отличнейшее** вино языку.

Отдельного комментария заслуживает последний пример: здесь в исходном тексте представлена форма *najlepszy*, самым близким русским эквивалентом которой, как мы продемонстрировали выше, является *наилучший*, однако в этом случае переводчик использует другое, более экспрессивное прилагательное *отличный* ‘такой, который оценивается чрезвычайно высоко в силу обладания самыми лучшими качествами, достоинствами, свойствами’ (соотносится с большей частью значений слова «хороший», указывая на эмоционально подчёркнутую убеждённость говорящего в выражаемой оценке кого-чего-л.) [3].

Важно отметить, что формы с суффиксами *-ейш-/-айш-* «характеризуются высокой продуктивностью в различных сферах языка» [12, 298] и активно употребляются в текстах разных стилей и жанров. Так, в полученной нами выборке форм превосходной степени прилагательных в основном корпусе НКРЯ за 2019–2024 гг. (см. выше) примеров с такими суффиксами оказалось 545 (398 — с суффиксом *-ейш-*, 147 — с суффиксом *-айш-*), что составляет практически половину всех форм.

В 15 случаях (около 24%) в переводе используется конструкция с сочетанием определительного местоимения *самый,* которое в русском языке употребляется для образования аналитических форм превосходной степени прилагательных:

(6) Kawaler d’Albi, może dlatego, że był **najmłodszym** członkiem Bractwa, cieszył się szczególną sympatią wszystkich. — Шевалье д’Альби — возможно, как **самый молодой** член Братства, — пользовался особым расположением остальных.

В этом примере при переводе формы *najmłodszy* подобран эквивалент *самый молодой,* в котором местоимение «обозначает решительное превосходство качества, предельную степень качества» [4, 207].

В следующем примере при переводе формы *najwyższy* употребляется слово *самый*, которое в таких случаях используется «для уточнения места и времени (обычно с оттенком усиления или предельно высокой степени проявления свойства)» [2]:

(7) **Najwyższy czas** się przedstawić — odezwał się Markiz i grzecznie wstał z krzesła, chcąc dokonać prezentacji. — **Самое время** представиться, — произнес Маркиз и почтительно привстал со стула.

В нашей выборке есть 11 примеров (около 17%), в которых в качестве эквивалента используются русские прилагательные в положительной степени сравнения:

(8) To, co **najważniejsze**, zaczyna się w czasie, kiedy Gauche w swojej wędrówce z psem dotarł do Paryża. — **Главное** началось позже, когда Гош в своих странствиях с псом добрел до Парижа.

(9) Zrywał te **najdojrzalsze**, ale także i te, z których ledwie opadły płatki kwiatków. — Он срывал и **зрелые** ягоды, и те, с которых едва опали лепестки цветков.

Использование именно таких эквивалентов в переводе обусловлено их лексическим значением: русские прилагательные в положительной степени сравнения уже обозначают максимальное проявление качества. Так, в при-

мере (8) прилагательное *главный* имеет значение ‘самый важный по своему значению, роли; первый по значимости среди других подобных’ [2], в примере (9) употреблено прилагательное *зрелый* — ‘такой, который достиг стадии полного развития, созрел’ [3].

Одним из типов трансформации является замена прилагательного другой частью речи, например, наречием, при этом происходит изменение конструкции. Таких случаев в нашей выборке 2 (примерно 3%).

(10) Wiedziały, że **najlepszym** uzasadnieniem przebywania chłopca wśród nich są właśnie okoliczności, w jakich się u nich znalazł. — Сестры знали, пребывание среди них мальчика **всецело** обосновано обстоятельствами, при которых он к ним попал.

(11) Widział w swoim ciele powietrze, które rozjarza się i dociera do **najdalszych** jego zakątków. — Он видел в своем теле воздух, который раскалялся и заполнял его **целиком**.

В примере (10) буквальный перевод конструкции *że najlepszym uzasadnieniem przebywania chłopca wśród nich są właśnie okoliczności — что лучшим оправданием (причиной, основанием, обоснованием и т. п.) пребывания мальчика среди них являются обстоятельства*, но переводчик использует конструкцию с наречием *всецело*, которое имеет значение ‘полностью, целиком’ [2], руководствуясь, очевидно, правилами и традицией сочетаемости слов в русском языке. В смысловом плане никаких потерь в переводе мы здесь не наблюдаем, выбор именно этого наречия обусловлен стремлением сохранить значение предельной степени качества, которое в исходном тексте выражено с помощью прилагательного *najlepszy*.

Предложение из примера (11) *Widział w swoim ciele powietrze, które rozjarza się i dociera do najdalszych jego zakątków* в буквальном переводе может выглядеть так: *Он видел в своем теле воздух, который светится и достигает самых дальних его уголков.* Переводчик же употребляет наречие *целиком*, которое имеет значение ‘в полном составе, объёме, без каких-л. изъятий’ [3] и в полной мере показывает максимальное проявление признака, при этом не изменяется синтаксическая и смысловая нагрузка фразы.

Мы также обнаружили 8 примеров (около 13%), в которых в русском переводе употребляются формы сравнительной степени прилагательных или наречий и наречие *всего*, выражающее ‘наибольшую степень признака (прежде, преимущественно)’ [3], в одном случае используется в качестве эквивалента наречие *больше всего*:

(12) Skoro destylacja uwalnia z materii ducha, czyli to, co w niej **najdoskonalsze**, to wymieszane esencje wszystkich na świecie substancji będą miały moc szczególną. — Дистилляция ведь высвобождает из материи дух, иначе говоря — то, что в ней **всего совершеннее**, — следовательно, смесь экстрактов изо всех, какие ни есть на свете, веществ будет обладать особой силой.

(13) W tak trudnych warunkach życia nie liczyła się mądrość, tylko siła i wola przetrwania. **Najważniejszy** był instynkt, spryt i refleks. — Ясно было, что в здешних трудных условиях главное не ум, а сила и воля к жизни, и **выше всего** ценится инстинкт, хитрость, находчивость.

(14) Dwie wojny przetoczyły się jedna za drugą, pojawili się inni reformatorzy, dla których **najważniejszy** był spór o Matkę Boską i Trójcę Świętą, a przede

wszystkim o władzę. — Одна за другой прокатились две войны, появились новые реформаторы, которым **больше всего** хотелось победить в споре о Богоматери и Святой Троице, но главной целью которых была власть.

В примере (12) используется прилагательное *najdoskonalsze* (букв. *самый совершенный*), но переводчик вместо местоимения *самый* использует наречие *всего*, придавая данной конструкции значение наибольшей степени признака.

В примерах (13) и (14) в исходном тексте употребляется одна и та же форма прилагательного *najważniejszy* (букв. *самый важный, важнейший*), которая входит в состав сказуемого вместе с глаголом *być*. Переводчик заменяет эту конструкцию, причем выбирает разные эквиваленты: наречие *выше* в сочетании с наречием *всего*, а также глагол *цениться* ‘признаваться важным, значительным, быть ценным’ [2], наречие *больше всего*, имеющее в данном случае значение ‘так, что количественные параметры соответствующего действия оцениваются как наибольшие в данной ситуации’ [3], глагол *хотеться* ‘об ощущении кем-л. какой-л. потребности, какого-л. желания, стремления (подчёркивается независимость этого ощущения от воли, разума)’ [3] и глагол *победить* ‘одержать верх в каком-л. соревновании, состязании, оказаться первым’ [2]. Таким образом, в переводе акцент сделан на действии, а не на признаке: в примере (13) речь идет об оценке, а в примере (14) — о желании одержать победу.

В последнюю группу вошли 3 примера (около 5%) с полностью измененной структурой предложения при переводе:

(15) Bohaterowie ruszają w dalszą drogę, ale teraz **ze wszystkich najważniejsi stają się** Weronika i Markiz. — Герои отправляются в дальнейший путь, но теперь **в центре нашего внимания будут главным образом** Вероника и Маркиз.

(16) **Zawierały najróżniejsze rzeczy**, skrawki papieru, zeschnięty mech, martwe, pokurczone muchy, sproszkowany opalizujący kamień, jakieś nasiona, włosy, a może sierść zwierzęcia, płatki kwiatów. — **Чего там только не было**, клочки бумаги, высохший мох, дохлые съежившиеся мухи, камень, измельченный в радужно переливающийся порошок, какие-то семена, волосы, больше похожие на звериную шерсть, лепестки цветов.

В предложении (15), которое буквально можно перевести как *Герои идут дальше, но теперь самыми важными из всех становятся Вероника и Маркиз,* мы видим практически полную замену конструкции с прилагательным в превосходной степени.

Предложение (16) буквально можно перевести так: *Они содержали самые разные вещи: клочки бумаги, сухой мох, мертвые сморщенные мухи, измельченный опаловый камень, немного семян, волосы, а может быть, шерсть животных, лепестки цветов.* Однако переводчик полностью меняет конструкцию, тем самым усиливая эмоционально-оценочную окраску предложения.

Отдельно необходимо рассмотреть один пример (2%), в котором при переводе прилагательное просто опускается:

(17) Godny politowania filozof, który gubi się w tym, co **najważniejsze**, a odnajduje spocony na brzuchu kobiety. — Достойный сожаления философ ищет суть вещей, а находит себя, взмокшим от пота, на чреслах женщины.

В буквальном переводе это предложение звучало бы так: *Жалкий философ,*

который теряется в самом главном и обнаруживает, что потеет на животе женщины. Переводчик использует опущение, обычно применяющееся «при наличии в исходном тексте избыточных элементов, которые должны быть имплицированы в соответствии с требованиями ПЯ или речевой традиции» [6, 222–223].

Подводя итоги, необходимо сказать следующее: 1) в русском языке способы выражения значения суперлатива более разнообразны, чем в польском языке, что не могло не отразиться на переводе изучаемого художественного текста; 2) несмотря на наличие в русском языке эквивалентов с префиксом *наи-*, переводчик практически не использует такие формы, что можно объяснить малой степенью употребительности последних в современном русском языке, которая обусловлена стилистическими ограничениями; 3) в большинстве случаев (около 34%) в качестве эквивалентов в переводе используются формы с суффиксом -ейш-/-айш-, активно употребляющиеся в текстах разных стилей и жанров, в том числе и художественных, 4) достаточно часто (около 24% примеров) в переводе используется конструкция с сочетанием определительного местоимения *самый,* которое в русском языке используется для образования аналитических форм превосходной степени прилагательных, однако в некоторых случаях указанное местоимение выполняет функцию уточнения с оттенком усиления и не входит в состав формы степени сравнения; 5) менее частотны (около 17%) случаи, когда в переводе используется форма положительной степени прилагательного, что, как правило, обусловлено наличием в семантике таких имен компонентов, указывающих на максимальное проявление качества; 6) в ряде случаев в переводе наблюдаются серьезные грамматические трансформации (замена части речи, изменение конструкции, опущение), причиной которых являются семантико-стилистические и морфолого-синтаксические особенности русского языка.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ананьева Н. Е.* История и диалектология польского языка. — М. : Изд-во МГУ, 1994. — 301 с.
2. Большой толковый словарь русского языка. [Электронный ресурс]. URL: https://gramota.ru/biblioteka/slovari/bolshoj-tolkovyj-slovar (дата обращения 06.09.2024).
3. Большой универсальный словарь современного русского языка. [Электронный ресурс]. URL: https://gramota.ru/biblioteka/slovari/bolshoj-universalnyj-slovar-russkogo-yazyka (дата обращения 06.09.2024).
4. *Виноградов В. В.* Русский язык (Грамматическое учение о слове). — М. : Высшая школа, 1986. — 640 с.
5. *Виноградов В. С.* Перевод: Общие и лексические вопросы: Учебное пособие. — 2-е изд., перераб. — М. : КДУ, 2004. — 240 с.
6. *Казакова Т. А.* Практические основы перевода. English — Russian. Серия: Изучаем иностранные языки. — СПб. : «Издательство Союз», 2001. —320 с.
7. *Киклевич А. К., Кожинова А. А*. Польский язык. — Изд-е 2-е, стереотип. — Мн.: ТетраСистемс, 2001. — 320 с.
8. *Комиссаров В. Н.* Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. — М. : Высш.шк., 1990. — 253 с.
9. *Латышев Л. К.* Технология перевода: Учеб. пособие для студ. лингв, вузов и фак. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательский центр «Академия», 2005. — 320 с.

10. *Миньяр-Белоручев Р. К.* Теория и методы перевода.– Москва: Московский Лицей, 1996. — 208 с.
11. *Родионова И. Г.* Вопрос о статусе превосходной степени имён прилагательных в современном русском языке // Известия ПГПУ им. В. Г. Белинского. Гуманитарные науки. — № 11 (15). — Пенза: ПГПУ им. В. Г. Белинского, 2009. — С. 48–50.
12. Русская грамматика: В 2 т. Т. 1: Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология // Гл. ред. Н. Ю. Шведова. — М. : Наука, 1980. — 789 с.
13. *Садриева К. Э.* Эстетическое значение имён прилагательных в языке художественной прозы А. С. Серафимовича // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. — 2015. — Том 157, кн. 5. — С. 218–226.

ИСТОЧНИК

14. Национальный корпус русского языка. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ruscorpora.ru/

REFERENCES

1. *Anan'eva N. E.* Istorija i dialektologija pol'skogo jazyka [History and dialectology of the Polish language]. Moscow: Izd-vo MGU, 1994. 301 p.
2. Bol'shoj tolkovyj slovar' russkogo jazyka. [Large explanatory dictionary of the Russian language]. [Electronic resource]. Accessed at: https://gramota.ru/biblioteka/slovari/bolshoj-tolkovyj-slovar (date of the application 06.09.2024).
3. Bol'shoj universal'nyj slovar' sovremennogo russkogo jazyka. [Large universal dictionary of modern Russian language]. [Electronic resource]. Accessed at: https://gramota.ru/biblioteka/slovari/bolshoj-universalnyj-slovar-russkogo-yazyka (date of the application 06.09.2024).
4. *Vinogradov V. V.* Russkij jazyk (Grammaticheskoe uchenie o slove). [Russian language (Grammatical doctrine of words)]. Moscow: Vysshaja shkola, 1986. 640 p.
5. *Vinogradov V. S.* Perevod: Obshhie i leksicheskie voprosy: Uchebnoe posobie. [Translation: General and lexical questions: Study guide]. 2-e izd., pererab. M.: KDU, 2004. 240 p.
6. *Kazakova T. A.* Prakticheskie osnovy perevoda. English — Russian. Serija: Izuchaem inostrannye jazyki. [Practical fundamentals of translation. English — Russian.– Series: Learning foreign languages]. SPb.: «Izdatel'stvo Sojuz», 2001. 320 p.
7. *Kiklevich A. K., Kozhinova A. A.* Pol'skij jazyk. [Polish language]. Izd-e 2-e, stereotip. Mn.: TetraSistems, 2001. 320 p.
8. *Komissarov V. N.* Teorija perevoda (lingvisticheskie aspekty): Ucheb. [Translation theory (linguistic aspects)]. M.: Vyssh.shk., 1990. 253 p.
9. *Latyshev L. K.* Tehnologija perevoda: Ucheb. posobie dlja stud. lingv, vuzov i fak. [Translation technology: Textbook. aid for students lingua, universities and faculties]. 2-e izd., pererab. i dop. M.: Izdatel'skij centr «Akademija», 2005. 320 p.
10. *Min'jar-Beloruchev R. K.* Teorija i metody perevoda. [Theory and methods of translation]. Moscow: Moskovskij Licej, 1996. 208 p.
11. *Rodionova I. G.* Vopros o statuse prevoshodnoj stepeni imjon prilagatel'nyh v sovremennom russkom jazyke [Question about the status of the superlative degree of adjectives in modern Russian language] // *Izvestija PGPU im. V. G. Belinskogo. Gumanitarnye nauki* [Izvestia of the State Pedagogical University named after. V. G. Belinsky. Humanities]. № 11 (15). Penza: PGPU im. V. G. Belinskogo, 2009. P. 48–50.

12. Russkaja grammatika: V 2 t. T. 1: Fonetika. Fonologija. Udarenie. Intonacija. Slovoobrazovanie. Morfologija [Russian grammar: In 2 volumes. T. 1: Phonetics. Phonology. Emphasis. Intonation. Word formation. Morphology] // Gl. red. N. Ju. Shvedova. Moscow: Nauka, 1980. 789 p.
13. *Sadrieva K. Je.* Jesteticheskoe znachenie imjon prilagatel'nyh v jazyke hudozhestvennoj prozy A. S. Serafimovicha [The aesthetic meaning of adjectives in the language of literary prose by A. S. Serafimovich] // *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Serija Gumanitarnye nauki* [Scientific notes of Kazan University. Series Humanities]. 2015. T. 157, b. 5. P. 218–226.

SOURCE

14. Nacional'nyj korpus russkogo jazyka. [National Corpus of the Russian Language]. [Electronic resource]. Accessed at: http://www.ruscorpora.ru/

© Л. Ф. Килина

© А. В. Сафаргалина

УДК 372.882.
DOI 10.24412/2408-9451-2025-1-114-122

Д. А. МАЗИЛИНА*

АНАЛИЗ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В ПОЭМЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «МЦЫРИ» (при помощи теоретико-литературного понятия «романтизм»)

В статье рассмотрен возможный путь анализа образа главного героя в поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри» при помощи теоретико-литературного понятия «романтизм». Применение теоретико-литературного понятия как инструмента анализа художественного произведения на учебных занятиях по литературе способствует его наиболее глубокому пониманию читателем. Именно работа с понятием «романтизм» помогает проанализировать специфику образа романтического героя, позволяя найти объяснение мотивам поступков Мцыри и показать школьникам исключительность этого персонажа, его внутренний конфликт. Мцыри одинок и стремится к достижению своих идеалов, что становится основанием для возникновения сильнейшего внутреннего противоречия и побуждает героя к побегу.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, поэма, «Мцыри», романтизм, анализ литературного произведения.

Восприятие классического литературного произведения нередко вызывает сложности у читателя-школьника, и это порой приводит его к нежеланию читать или ошибочной интерпретации. Актуальным остаётся вопрос о том, как научить глубокому пониманию прочитанного. Какие подходы могут способствовать осмыслению и пониманию текста художественного произведения?

Художественный текст обладает эстетической природой, являясь произведением искусства, что обусловливает необходимость знания основ теории литературы для осознанного постижения такого феномена.

В некоторых исследованиях определена роль теоретико-литературных понятий в изучении художественного текста. По мнению Н. Д. Тамарченко, теоретико-литературное понятие может быть использовано как инструмент анализа художественного произведения [9]. Получается, что любое научное

* Дарья Андреевна Мазилина — кандидат педагогических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин и физического воспитания ФГБНУ «Российский научный центр хирургии имени академика Б. В. Петровского», (Москва, Российская Федерация); daria.fenix@yandex.ru

понятие становится средством, направленным на истолкование смысла литературных произведений.

Согласно позиции С. П. Лавлинского, задача читателя-школьника — «освоить законы композиционно-речевой организации текста» [4, 101]. При этом учёный обращает внимание на то, что «смысловое ядро теоретических знаний добывается самими школьниками в последовательной, кропотливой работе с произведением» [4, 101]. Выходит, что теоретико-литературные понятия напрямую связаны с тем, как организовано построение того или иного произведения, и работа с текстом должна предполагать осмысление его художественного своеобразия.

В исследованиях А. М. Антиповой отведено особое место теории литературы при изучении художественных произведений: «акцент на теоретических и эстетических вопросах изучения литературы обусловливает выявление доминанты анализа и соответствующих методов и приёмов изучения художественных произведений на уроках и факультативных занятиях» [1, 112]. Следовательно, при помощи теоретико-литературного понятия возможно сконструировать саму работу над тем или иным художественным текстом.

Таким образом, мы рассматриваем теорию литературы как средство постижения смысла художественного произведения, помогающее выстраивать систему работы над ним.

Представим возможный путь анализа образа главного героя в поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри» при помощи теоретико-литературного понятия «романтизм». Поэма «Мцыри» является романтическим произведением, а Мцыри — это типичный романтический персонаж, и здесь возникает задача не только сформировать у школьников представление о понятии «романтизм» и его особенностях, но и научить выявлять и анализировать признаки указанного литературного направления в художественном тексте.

Для анализа образа Мцыри важно обозначить те основные особенности романтизма как литературного направления, которые будут значимы для характеристики образа романтического героя:

1) принцип двоемирия;
2) изображение сильных страстей в душе персонажа;
3) мотивы одиночества и борьбы;
4) преобладание чувства над разумом;
5) необычная обстановка, в которой происходит действие [3; 7; 8].

Указанные особенности романтизма будут важны для организации работы над образом Мцыри, что должно способствовать дальнейшему постижению смысла изучаемого произведения и формированию у обучающихся представлений о романтическом герое как особом типе персонажа. Перед читателями можно поставить проблемный вопрос: можно ли считать Мцыри романтическим героем? И своё мнение они должны доказать на материале текста произведения.

Мы начинаем работу с анализа заглавия, где уже указан основной персонаж, и это не случайно: именно образ Мцыри становится композиционным центром в поэме. Что же означает слово «мцыри»? На грузинском языке это «неслужащий монах», нечто вроде «послушника» [5, 468]. Стоит также обратить внимание, что нигде в поэме не упоминается имя героя, но почему? По мнению Э. М. Афанасьевой, это «признак незавершённости самоиден-

тификации личности как в контексте национально-родовых традиций, так и в монашеском служении» [2, 12]. Действительно, Мцыри в течение своей недолгой жизни постоянно находился во власти противоречия: по воле судьбы ему уготовано монашеское служение, но он желает иной участи: «томим неясною тоской по стороне своей родной» (5, 471).

Далее необходимо обратить внимание на эпиграф: «Вкушая, вкусих мало мёда, и се аз умираю» (5, 468); он был взят поэтом из 1-й Книги Царств. Учащиеся отмечают, что эпиграф тесно связан с судьбой Мцыри, и приходят к выводу, что он играет в поэме важную роль, будто предрекая трагический финал и вводя в поэму мотив смерти. Герой познал счастье лишь во время своего трёхдневного побега, после которого погиб. С мёдом можно сравнить ту свободу и красоту природы, которые Мцыри ощутил в момент побега. Теперь он имеет возможность стремиться к своей мечте — добраться до края отцов.

И именно за этот короткий миг возможности стремиться к мечте герой отдаёт жизнь, что обусловливает трагический пафос в произведении. Подобное противоречие между мечтой и реальностью делит для Мцыри мир надвое: так в поэме воплощается принцип двоемирия, обозначающий конфликт реального мира и мира идеального. Романтическому герою свойственно стремиться к идеальному миру, и для Мцыри таковым становится край отцов, где возможна «полная тревог» свободная жизнь:

Я мало жил, и жил в плену.
Таких две жизни за одну,
Но только полную тревог,
Я променял бы, если б мог (5, 471–472).

Очевидно, что для Мцыри противопоставленный идеальному мир — это мир монастыря. Указанная антитеза позволяет понять, что жизнь в монастыре тяготит Мцыри и он стремится «От келий душных и молитв / В тот чудный мир тревог и битв…» (5, 472). Чувства героя очень сильны, он одержим мечтой попасть на родину:

Ты хочешь знать, что делал я
На воле? Жил — и жизнь моя
Без этих трёх блаженных дней
Была б печальней и мрачней
Бессильной старости твоей (5, 475).

Мы видим, что три дня, проведённые на пути в родные края, озаряют всю жизнь Мцыри и он словно противопоставляет их долгой жизни монаха. Становится очевидно, насколько сильно герой желает изменить свою судьбу, не принимая жизнь в монастыре.

Подобное существование, как становится ясно, не соответствует идеалу героя, но при этом стоит отметить, что монастырь сам по себе не является в поэме чем-то связанным со злом. Именно в монастыре к Мцыри проявляют милосердие: он получает здесь приют, помощь и исцеление; именно здесь его пытаются вернуть к жизни после побега, но уже безуспешно.

Таким образом, принцип двоемирия в поэме показывает сильный внутренний конфликт Мцыри, обусловленный стремлением героя в мир мечты из мира реальности. Внутренний конфликт персонажа виден и в его высказываниях, которые содержат страдания, сильные эмоции и переживания:

Я знал одной лишь думы власть,
Одну — но пламенную страсть:
Она, как червь, во мне жила,
Изгрызла душу и сожгла. <…>
Я эту страсть во тьме ночной
Вскормил слезами и тоской;
Её пред небом и землёй
Я ныне громко признаю
И о прощенье не молю (5, 472).

В данном фрагменте исповеди Мцыри присутствует изображение сильных страстей, которые томят его, словно «жгут» его душу изнутри. Как справедливо отмечает М. И. Шутан, в поэме «каждая значительная сюжетная ситуация сопровождается символическим образом пламени, огня, жара» [10, 245]. По мнению учёного, пламя является центральным символическим образом в произведении. В процитированном нами фрагменте поэмы встречаются слова со значением огня, и они связаны с сильными переживаниями героя: «пламенную страсть», «сожгла» [душу]. Эти слова создают образ-символ пламени, обозначающий сильнейшее внутреннее противоречие героя: «пламенная страсть» к мечте словно подогревает в Мцыри жажду свободы и движения жизни.

Мотивы одиночества и борьбы значимы для образа романтического героя. Мцыри одинок, с самого начала жизни в монастыре избегает других, и это доказывает, что всё в мире монастыря ему чуждо, и поэтому он не желает провести здесь жизнь. Но что ещё мешает герою принять монашеский обет?

Д. Е. Максимов считает, что в образе Мцыри отражены характерные для «лермонтовского человека» качества личности: «его гордая независимость и стихийная сила его духа, его смутные и высокие идеалы, его романтическая ненависть к несправедливому и прозаическому порядку жизни, его страдания и тоска, его страстные мечты и мятежные порывы» [7, 78]. Мцыри — личность независимая и мечтательная; это бунтарь, который не желает принимать обстоятельства: смирение, которым должен обладать монах, ему не свойственно.

В то же время герой стремится к преодолению одиночества через движение в край отцов:

Тогда, пустых не тратя слёз,
В душе я клятву произнёс:
Хотя на миг когда-нибудь
Мою пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой,
Хоть незнакомой, но родной (5, 472).

Д. Е. Максимов писал о проявлении мотива отчуждения в творчестве М. Ю. Лермонтова: «…отчуждение от среды совмещалось у Лермонтова с его страстной устремлённостью к высокому человеческому общению с миром и людьми. <…> Речь идёт о постоянной и всё продолжающей нарастать в лермонтовском творчестве теме томления и тоски по человеку, человеческому дружелюбию и дружественному кругу» [7, 14]. Также учёный считает, что «одиночество Мцыри вынужденное и ничего общего с индивидуализмом не имеет, а мстить ему конкретно некому, так как он понимает, что никто из

окружающих в его трагедии сам по себе не виноват» [7, 86]. Таким образом, Мцыри осознаёт своё одиночество и тяготится им, желает его преодолеть, что также подталкивает его к побегу. Но что ещё может объяснить причину такого поступка?

По мнению Ю. В. Манна, побег Мцыри представляет собой «простейший и естественнейший шаг, освобождённый от всех обычных сопутствующих резких форм разрыва и отчуждения» [8, 197]. Именно в побеге Мцыри выражается мотив борьбы с обществом: он показывает неприятие героем мира монастыря и отстранение от него. Не принимая обстоятельства, связанные с жизнью в монастыре, герой не принимает и волю судьбы, вступая с ней в спор. Примечательно, что Мцыри совершает побег внезапно во время грозы, которой он радуется.

Но только ли протест и неприятие сложившихся обстоятельств являются мотивами побега героя из монастыря? Произнося исповедь, Мцыри признаётся:

Давным-давно задумал я
Взглянуть на дальние поля,
Узнать, прекрасна ли земля,
Узнать, для воли иль тюрьмы
На этот свет родимся мы (5, 475).

В данном фрагменте показан ещё один мотив побега героя: это жажда познания мира и смысла жизни. Следовательно, Мцыри желает узнать и своё предназначение, а это уже серьёзный философский вопрос. Получается, стремление к познанию самого себя и смысла своего существования возникает у героя из неприятия им судьбы, связанной с жизнью в монастыре: желая постичь тот мир, который находится за пределами монастырских стен, Мцыри бежит.

Очевидно, что Мцыри ведóм своими страстями и переживаниями, он не всегда способен их объяснить. Наблюдается преобладание чувства над разумом в образе персонажа, что также характерно для романтического героя. Поведением Мцыри и его движением в пространстве руководят эмоции, поступки персонажа часто спонтанны. Прекрасные пейзажи, наблюдаемые героем, также вдохновляют его на побег и мечты, внушают воспоминания:

В снегах, горящих, как алмаз,
Седой незыблемый Кавказ;
И было сердцу моему
Легко, не знаю почему.
Мне тайный голос говорил,
Что некогда и я там жил,
И стало в памяти моей
Прошедшее ясней, ясней (5, 474)…

Как истинный романтический герой, Мцыри наслаждается красотой природы, и в поэме много ярких и необычных пейзажей. Пейзаж в поэме представляет собой безграничное пространство, противопоставленное замкнутому пространству монастыря, где герой чувствует себя заточённым. Образ природы в поэме воплощает идеал гармонии и свободы, который близок Мцыри. Пейзажи показывают не только красоту, но и силу стихии, которая

не пугает героя: он чувствует единение с ней, что побуждает его двигаться дальше от монастыря. Следует заметить, что герой не думает о большом расстоянии и как будто легко преодолевает его, что также передаёт преобладание эмоционального над рациональным в его поведении.

Образ природы для Мцыри сравним с образом сада, который напоминает рай:

Кругом меня цвёл божий сад;
Растений радужный наряд
Хранил следы небесных слёз,
И кудри виноградных лоз
Вились, красуясь меж дерёв
Прозрачной зеленью листов (5, 477)…

Такое восприятие природы отражает нахождение героем того идеала свободы и гармонии, к которому он стремится. Очевидно, что это вдохновляет его на дальнейший путь и придаёт уверенность в правильном выборе.

Не только красота природы поражает Мцыри: он встречает девушку-грузинку и, оставаясь невидимым для героини, наслаждается её пением и красотой. В душе героя рождаются мечты о счастье, и позже они беспокоят его воображение:

И снова видел я во сне
Грузинки образ молодой.
И странной, сладкою тоской
Опять моя заныла грудь (5, 480).

Именно во время побега Мцыри будто познаёт себя, открывая те чувства и качества, которые для него новы и, возможно, даже не испытаны ранее.

Одним из самых загадочных эпизодов в поэме можно считать бой Мцыри с барсом. Б. М. Эйхенбаум считает, что данный эпизод был подсказан Лермонтову народным эпосом: «…сцена с барсом подсказана популярной в Грузии хевсурской песней о тигре и юноше и соответствующим эпизодом из поэмы Шота Руставели “Витязь в тигровой шкуре” (Тариэл, убивающий льва и тигрицу)» [11, 48]. Но какова роль этого эпизода в произведении?

Начнём рассуждения с вопроса: почему же этот поединок состоялся? Ведь барс не стремился напасть на Мцыри, и герой, возможно, мог пройти мимо этой опасности. Анализируя причину такого решения Мцыри, предлагаем обратить внимание на то, как сам персонаж мотивирует свой поступок: «… сердце вдруг / Зажглося жаждою борьбы …» (5, 482) Становится ясно, что поступок Мцыри спонтанный, но при этом поясняет особенность характера героя, скрытую до этого момента от него самого: встреча с опасностью рождает в Мцыри жажду борьбы и преодоления препятствия.

Сражение с барсом показывает пробуждение свирепого, дикого начала в Мцыри:

Казалось, что слова людей
Забыл я — и в груди моей
Родился тот ужасный крик,
Как будто с детства мой язык
К иному звуку не привык (5, 483)…

В этот момент чувства Мцыри подобны звериным; их внезапное возникновение воспринимается им как нечто, всегда в нём присутствовавшее, и герой как будто сам на время становится зверем. Персонаж обнаруживает, что его призвание в борьбе, где он должен проявлять бесстрашие и побеждать.

Бой с барсом становится для героя средством познания себя и своего предназначения, но при этом является крахом для осуществления мечты добраться в край отцов:

…Да, рука судьбы
Меня вела иным путём...
Но нынче я уверен в том,
Что быть бы мог в краю отцов
Не из последних удальцов (5, 482).

Таким образом, герой познаёт своё предназначение — он рождён для борьбы. Но при этом мы видим упоминание о судьбе, которая «вела иным путём»: это отсылка к тому противостоянию, в которое Мцыри вступает с ней, избирая другую участь. Возможно, барс был послан герою как препятствие или испытание на пути к цели, но тем не менее, победив барса, герой проигрывает: он тяжело ранен, и ему суждено попасть назад в монастырь. Таким образом, Мцыри оказывается бессилен против воли судьбы. Но это вовсе не заставляет его отказываться от мечты: даже в последние минуты он не смирился со своей участью и сожалел, что не дошёл в родные края:

Увы! — за несколько минут
Между крутых и тёмных скал,
Где я в ребячестве играл,
Я б рай и вечность променял (5, 488)…

Перед смертью Мцыри просит монаха, чтобы он перенёс его в сад: в последние минуты жизни юноша желает насладиться созерцанием родного для него Кавказа. Очевидно, что герой верен своей мечте о свободе и возвращении в родные края и воля судьбы не сломила его мечту. У Мцыри не получилось изменить свою участь, но он проявляет верность мечтам и любовь к родине.

Подводя итог рассуждениям, мы приходим к выводу, что Мцыри можно назвать романтическим героем. Этот персонаж одинок и не похож ни на кого, он стремится изменить свою судьбу и желает достичь идеала вопреки всем препятствиям. Понимание Мцыри как романтического героя способствует осознанию логики конфликтов в произведении: от внутреннего конфликта герой движется к конфликту с волей судьбы. Стремление к жизни на родине, жизни, «полной тревог», объясняет неприятие героем мира монастыря, который изначально оказывается чужд душе этого героя, рождённого для борьбы и поэтому не способного к смирению.

Таким образом, использование в качестве инструмента анализа теоретико-литературного понятия «романтизм» при изучении образа главного героя в поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри» позволило нам выстроить работу над текстом произведения в контексте связи с указанным литературным направлением и выявить специфику образа романтического героя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Антипова А. М.* Теоретико-литературные и эстетические категории и понятия в школьном курсе литературы: Учебное пособие. — М.: Флинта: Наука, 2007. — 328 с.
2. *Афанасьева Э. М.* Онтология имени в творчестве писателей-арзамасцев, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова: автореферат дис. ... доктора филологических наук. — Москва, 2014. — 42 с.
3. *Коровина В. Я.* Литература: 8-й класс: учебник: в 2-х частях. Ч.1. / В. Я. Коровина, В. П. Журавлёв, В. И. Коровин. — М.: Просвещение, 2024. — 417 с.
4. *Лавлинский С. П.* Технология литературного образования. Коммуникативно-деятельностный подход. Учебное пособие для студентов-филологов. — М.: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2003. — 384 с.
5. *Лермонтов М. Ю.* Мцыри // Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: в 2-х т. Т. 2: Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1989. — С. 468–489.
6. *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988. — 352 с.
7. *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова / Отв. ред. Г. М. Фридлендер. — М.; Л.: Наука, 1964. — 266 с.
8. *Манн Ю. В.* Динамика русского романтизма. — М.: Аспект Пресс, 1995. — 384 с.
9. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т.2: С. Н. Бройтман. Историческая поэтика. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 368 с.
10. *Шутан М. И.* Поэтика русской литературы: Филологические очерки. — М.: Прометей, 2023. — 376 с.
11. *Эйхенбаум Б. М.* Литературная позиция Лермонтова // М.Ю. Лермонтов / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — М.: Изд-во АН СССР, 1941. — Кн. I. — С. 3–82. — (Лит. наследство; Т. 43/44). — URL: https://feb-web.ru/feb/lermont/critics/l43/l43-003-.htm (дата обращения: 7.11.2024).

REFERENCE

1. *Antipova A. M.* Teoretiko-literaturny`e i e`steticheskie kategorii i ponyatiya v shkol`nom kurse literatury`: Uchebnoe posobie. —M.: Flinta: Nauka, 2007. — 328 s.
2. *Afanas`eva E`. M.* Ontologiya imeni v tvorchestve pisatelej-arzamascev, A.S. Pushkina, M.Yu. Lermontova: avtoreferat dis. ... doktora filologicheskix nauk. — Moskva, 2014. — 42 s.
3. *Korovina V. Ya*. Literatura: 8-j klass: uchebnik: v 2-x chastyax. Ch.1. / V.Ya. Korovina, V.P. Zhuravlyov, V.I. Korovin. —M.: Prosveshhenie, 2024. — 417 s.
4. *Lavlinskij S. P*. Texnologiya literaturnogo obrazovaniya. Kommunikativno-deyatel`nostny`j podxod. Uchebnoe posobie dlya studentov-filologov. — M.: Progress-Tradiciya; INFRA-M, 2003. —384 s.
5. *Lermontov M. Yu*. Mcyri // Lermontov M.Yu. Polnoe sobranie stixotvorenij: V 2-x t. T. 2: Stixotvoreniya i poe`my`. — L.: Sov. pisatel`, 1989. — S. 468–489.
6. *Lotman Yu. M.* V shkole poe`ticheskogo slova. Pushkin. Lermontov. Gogol`. — M.: Prosveshhenie, 1988. — 352 s.
7. *Maksimov D. E.* Poe`ziya Lermontova / Otv. red. G.M. Fridlender. — M.; L.: Nauka, 1964. — 266 s.
8. *Mann Yu. V.* Dinamika russkogo romantizma. — M.: Aspekt Press, 1995. — 384 s.
9. Teoriya literatury`: Ucheb. posobie dlya stud. filol. fak. vy`ssh. ucheb. zavedenij: V 2 t. / Pod red. N. D. Tamarchenko. T.2: S.N. Brojtman. Istoricheskaya poe`tika. — M.: Izdatel`skij centr «Akademiya», 2004. — 368 s.

10. *Shutan M. I.* Poe`tika russkoj literatury`: Filologicheskie ocherki. — M.: Prometej, 2023. — 376 s.
11. *E`jxenbaum B.M*. Literaturnaya poziciya Lermontova // M.Yu. Lermontov / AN SSSR. In-t rus. lit. (Pushkin. Dom). — M.: Izd-vo AN SSSR, 1941. —Kn. I. — S. 3–82. — (Lit. nasledstvo; T. 43/44). — URL: https://feb-web.ru/feb/lermont/critics/l43/l43-003-.htm (data obrashheniya: 7.11.2024).

© Д. А. Мазилина

ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ, КОЛЛЕГИ, УЧЁНОГО

Александр Михайлович Камчатнов (10.02.1952–09.03.2025)

В этом году нас постигла тяжёлая утрата: 9 марта ушёл из жизни Александр Михайлович Камчатнов — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой общего языкознания имени И. Г. Добродомова Московского педагогического государственного университета, блестящий учёный, педагог, организатор и популяризатор науки.

Александр Михайлович — выпускник филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, аспирантуры Института русского языка РАН им. В. В. Виноградова, докторантуры Московского педагогического государственного университета, посвятивший себя палеославистике, автор широко известных и применяемых в педагогической практике учебников по старославянскому языку, по практической грамматике древнерусского языка, по введению в языкознание (в соавторстве), по истории русского литературного языка, по русскому историческому словообразованию. Помимо учебников и учебных пособий, Александр Михайлович — автор монографий по лингвистической герменевтике, по истории и герменевтике славянской Библии, по лингвистическому насле-

дию А. С. Шишкова, составитель хрестоматий древнерусских текстов, член редколлегии журнала «Древняя Русь. Вопросы медиевистики», входящего в список ВАК и ядро Web of Science, а также организатор и научный и идейный вдохновитель проекта «Русский Древослов» (http://www.drevoslov.ru/). С 2006 по 2010 год Александр Михайлович был председателем жюри и Центральной предметно-методической комиссии по русскому языку Всероссийской олимпиады школьников, затем долгие годы — членом жюри олимпиады и автором многочисленных заданий. Александр Михайлович — человек, благодаря которому школьники, участвующие в олимпиаде по русскому языку, стали постигать азы древнерусского языка. С коллегами, на каком бы месте ни оказался и какую бы должность ни занимал, — внимательный и искренний человек, справедливый руководитель, со студентами, аспирантами, младшими коллегами — мудрый наставник, в науке — борец за истину.

Десять лет своей научной карьеры — с 2007 по 2018 год — Александр Михайлович посвятил Литературному институту, возглавляя кафедру русского языка и стилистики, а также активно участвуя в деятельности журнала «Вестник Литературного института имени А. М. Горького». Для коллектива кафедры это были очень наполненные и светлые годы.

Скорбим о невосполнимой утрате. Помним. Вклад Александра Михайловича Камчатнова в филологию, значение его трудов ещё только предстоит оценить — настолько этот вклад разнообразен. Для каждого из нас личное значение Александра Михайловича — учителя, наставника, руководителя, коллеги — останется в глубине сердца. Лучшая память об учителе, о коллеге — продолжать наши осмысленные занятия словесностью, которой всю свою жизнь преданно служил Александр Михайлович.

ХРОНИКА

НАУЧНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ПОЭЗИЯ И ВОЙНА»

Научно-просветительская конференция «Поэзия и война», состоявшаяся в Литературном институте 19 марта 2025 года, — часть научно-просветительского цикла «1941 – 1945 – 2025. Память и Слава», начатого в сентябре 2025 года. Среди проблем, рассмотренных в докладах: Поэт и война; Война — школа жизни и мастерства; Воюющий Литинститут; Следы войны в поэзии и жизни; Творчество поэтов — фронтовиков Великой Отечественной войны в литературе и культуре XXI века. Наряду с литературоведами, активное участие в конференции приняли аспиранты и студенты.

Ключевые слова: Литературный институт, Великая Отечественная война, блокада Ленинграда, свободный стих, окопная правда, литературная антология.

19 марта 2025 года в рамках научно-просветительского цикла «1941 – 1945 – 2025. Память и Слава» в Литературном институте в смешанном формате прошла научно-просветительская конференция «Поэзия и война», подготовленная кафедрами новейшей русской литературы и литературного мастерства в ознаменование восьмидесятилетия победы над гитлеровским нацизмом. Наряду с литературоведами, активное участие в конференции приняли аспиранты и студенты.

Проблематика конференции

- Поэт и война.
- Война — школа жизни и мастерства.
- Воюющий Литинститут.
- Следы войны в поэзии и жизни.
- Творчество поэтов — фронтовиков Великой Отечественной войны в литературе и культуре XXI века.

На конференции с докладами выступили:

Сергей Дмитренко. Антологии военной лирики: проблемы подготовки и перспективы развития;

Александр Панфилов. Николай Майоров, поэт и воин;

Елена Сухова (Ниж. Новгород) Вовек не избыть и вовек не забыть (о поэте Федоре Сухове);

Юрий Орлицкий. Окопная правда? Солдатская поэзия? О стихотворной технике Юрия Белаша;

Артём Губин. Творчество И. Л. Сельвинского: от ранних стихов до сочинений периода Великой Отечественной войны;

Алексей Коробко. Образ Ленинграда в военной лирике Вадима Шефнера: между историческим и художественным;

Екатерина Солилова (С.-Петербург). «Беспокойное время битвы мне пригрезилось в эту минуту»: Предвидение войны в поэзии М. В. Троицкого;

Вячеслав Гончаров. Сквозной образ добровольца в стихах Бориса Богаткова;

Константин Соха. Метрическое разнообразие творчества Семёна Кирсанова военных лет;

Михаил Быстров. Некоторые особенности лирики Н. К. Старшинова;

Алиса Лоскутова. Роль образа Ярославны в поэзии Великой Отечественной войны (на примере стихотворения Александра Яшина «Что нам...»);

Егор Моисеев. Воплощение одного поэтического сюжета в регулярном и свободном стихе (на примере произведений Евгения Винокурова «В это время в малиновой шапке начальник...» и «Опоздал»);

Михаил Вистгоф. Строфика и метрика Иона Дегена;

Маргарита Гаязова. Специфика «лесенки» Джека Алтаузена;

Максим Глазун. Юрий Грунин и теснота стихового ряда;

Александр Люсый (ГИТР). Разведка стихом: кавалерийские, литературные и кулуарные рейды Ильи Сельвинского.

В завершение конференции прошла поэтическая эстафета: чтение участниками и слушателями стихотворений о войне, собственных и любимых.

Научный руководитель конференции — доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Юрий Борисович Орлицкий.

SUMMARY

THEORY AND HISTORY OF LITERATURE

SPECIFICITY OF THE COMMUNICATIVE ORGANIZATION of THE POETICAL CYCLE "FOR AUGUST" BY MIKHAIL KUZMIN

Anna V. Gik
Ph.D. V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russian Federation) annagik@yandex.ru

Abstract: The article examines the communicative models in the lyrics of Mikhail Kuzmin, emphasizing the changes in the communicative structure of his poems as markers of the evolution of his individual style. The cycle "For August" from the collection "The Trout Breaks the Ice" (1928) serves as an example of a complex communicative model containing various means of interaction between the speaking subject and the addressee (intertextual are included). The analysis focuses on intratextual communication and the relationship between various types of addressees, including the abstract reader and lyrical characters.

Keywords: Mikhail Kuzmin, communicative organization, lyrics, poetics, addressee, author-reader communication, internal communication.

THE ARCHETYPAL HEROINE of DARIA BOBYLEVA'S NOVEL "VYURKI")

Tatiana M. Lyashenko
Ph.D., Associate Professor of the Department of Foreign and Russian Languages, Moscow State Academy of Veterinary Medicine and Biotechnology named after K.I. Skryabin (Moscow, Russian Federation)
po-russki@list.ru

Abstract. The archetypal heroine is a generalized image that exists in the collective unconscious. She certainly has the same basic characteristics as the archetypal male hero, but when analyzing this image, it is impossible to bypass the issue of gender identification and self-identification. For the archetypal heroine, the question of whether she is a woman and what she is in her gender role is often not just significant, but comes to the fore. The literary heroine, being a certain embodiment of the archetypal heroine in the text, somehow manifests the feminine element in herself; it is no coincidence that the theme of love and marriage in the so-called "women's" literature most often becomes the key one. In Bobyleva's novel "Vyurki" the features of the archetypal heroine are handed over to a young woman Katya, who eventually turns out to be an involuntary culprit in the fantastic events taking place in the summer cottage village "Vyurki", and the savior of summer residents. Infertility, perceived by the heroine as a personal drama, and some difficulties in building relationships with representatives of the opposite sex give her a special status, due to which she attracts dangerous otherworldly creatures into the human world.

Keywords: archetypal image, female image, literary hero, archetypal heroine, Daria Bobyleva

UNEXPECTED PARALLELS: A FAMILY THEME BASED ON THE STORY by A.S. PUSHKIN "THE STATION MASTER" AND THE SHORT STORY by A.P. PLATONOV "THE THIRD SON"

Valentina G. Smirnova
Ph.D., Associate Professor, Department of Foreign and Russian Languages,
Moscow State Academy of Veterinary Medicine and Biotechnology
named after K.I. Scriabin Moscow, Russia Federation);
val.grig.smirnova@yandex.ru

Abstract: The article examines the development of the family theme in the story by A. S. Pushkin "The Stationmaster" and in the short story by A. P. Platonov "The Third Son". It offers an interpretation of the texts based on literary, linguistic and cultural analysis, including the religious aspect which contributes to a deeper understanding of both works. It is underlined that in Russian culture the knowledge based on faith is considered as some ideal way of viewing the world in terms of religion and society. The parallel drawn between the two family stories allows, despite the temporal and individual stylistic differences, to enrich significantly the idea of the connection between generations, which is thought of as "the ongoing life of the family, its continuation". The research materials draw attention to the use of words when designating / not designating the names and status of characters.

Keywords: family theme, text analysis, interpretation of content, religious aspect, parallel, idea, connection between generations, continuation of the family.

THE OFFICIAL PEDAGOGICAL JOURNALISM STYLE OF THE 19TH CENTURY IN THE "PERIODICAL ESSAY of THE PUBLIC EDUCATION SUCCESSES"

Yuliya V. Yakovleva
Ph.D., Associate Professor, Department of Media Discourse,
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia);
yak112@inbox.ru

Abstract: The article is devoted to the basic principles of covering the activities of the Ministry of Public Education in the «Periodic Essay of the Public Education Successes», published from 1803 to 1817, the predecessor of the famous «The Ministry of Public Education Magazine». The publication contained official documents related to educational issues: government decrees, resolutions on the establishment of new educational institutions, data on the appointments of professors and teachers, charters of universities and gymnasiums, financial reports, etc. The magazine also published educational articles on natural sciences, especially aimed at disseminating scientific knowledge among the population. The conclusion is that various parts of the magazine are stylistically heterogeneous, which can be explained by their different topics and objectives.

Keywords: Ministry of Public Education, educational journalism, educational activities, popularization of scientific knowledge, stylistics.

LINGUISTICS

SPEECH PRODUCTION in ANTON CHEKHOV'S SHORT STORY "THE WIFE" (from motive to external speech through affective tactics)

Nadezhda P. Avdeeva
Senior Lecturer, Department of Russian and Latin Languages, Saratov State Medical University named after V. I. Razumovsky (Saratov, Russian Federation), avdeevanp@gmail.com

Abstract: The article examines the process of speech production of the character in A. P. Chekhov's short story "The Wife", considering its psycholinguistic, communicative and psychophysiological aspects. The modelling of speech production highlighted several stages from a motive through inner speech to outer speech. Inner speech is the central phase of speech production. It is analyzed in terms of affective tactics, which show the dynamics of the character's communicative strategy. Chekhov's skill as a writer lies in the psychology of the character's reflections. The merit of Chekhov the doctor lies in the medical accuracy of the psychophysiology of the character's affect.

Keywords: Chekhov, inner speech, speech production, psycholinguistics, communicative strategy.

ABOUT THE IMAGE OF THE AUTHOR IN OLD RUSSIAN TEACHINGS

Konstantin A. Kalinin
PH.D., Acting Head of the Department of Russian and Tatar Philology, Naberezhnye Chelny State Pedagogical University (Naberezhnye Chelny, Russian Federation), filologkalinin@mail.ru

Abstract: The article attempts to comprehend the concept of the image of the author in Old Russian teachings. On the one hand, the specificity of this concept lies in the peculiarity of the author's self-consciousness in Old Russian literature, on the other hand, it is determined by its genre characteristics. Therefore, the image of the author of Old Russian teachings can be considered as part of a given text structure. The key feature of the image of the author of Old Russian teachings is the tendency to special objectivation, in contrast to the subjectivation of the narrative in modern literature. The author's point of view turns out to be subordinate to the objective truth contained in the ideas of the Christian doctrine. The main method of such objectivation of the narrative in Old Russian teachings is to quote the texts of Holy Scripture, the works of the Church Fathers and to appeal to the opinion of authority. This allows the Old Russian preacher to give authority to his text, which calls listeners and readers to direct action. The ideas expressed in the article are supported by illustrations from the teachings of one of the most authoritative preachers of Old Russia — Theodosius Pechersky (XI century). The author of the article specified some features common for the image of the author of Old Russian teachings.

Keywords: Old Russian literature, teaching, the image of the author, genre, objectification, quoting, the given structure of the text.

THE SHORT STORY BY K. G. PAUSTOVSKY "SPRING WATERS" AS A "CAPSULE" OF THE EARLY THAW TIME

Tatiana E. Nikolskaya
Ph.D., Associate Professor, Russian Language and Stylistics Department, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing (Moscow, Russian Federation) t.e.nikolskaya@gmail.com

Abstract: The article analyzes the linguistic composition of Paustovsky's short story "Spring Waters." Locating the story within the context of the socio- political discourse of the early Thaw allows us to interpret its figurative system as a metaphorical reflection of the moods and feelings that gripped people after Stalin's death. The analysis showed that there are no random components in the story, as all its elements are interconnected and contribute to the creation of a holistic aesthetic impression. K. G. Paustovsky's story "Spring Waters" is one of the first artistic texts of the early thaw, making it a kind of "time capsule" in which K. G. Paustovsky encloses a message — a reflection of the expectations and hopes of the witnesses of the events that followed Stalin's death.

Keywords: K. G. Paustovsky, Stalin, Thaw, discursive analysis, verbal series.

THE POETIC TEXT THROUGH THE PRISM of THE AUTHOR'S WORD FORMATION (based on the material of V. Koval's poems)

Elena E. Seregina
Ph.D., Associate Professor, Department of Slavic Philology, Saint Tikhon's Orthodox University for the Humanities (Russia, Moscow)
anel1974@bk.ru

Abstract: The article is devoted to the study of the occasional words presented in Viktor Koval's collection of poetry "Nastavki i Umudreniya" ("Guidances and Sophistications"). The research showed that a special feature of the cycle of poems is the combination of folklore and avant-garde, folk and author's words. The analysis of the occasional words of one poem showed the possibility of different interpretations of the morphemic structure and semantics of the derivative formants. In accordance with this feature, the semantics of occasional words in the poetic text received a variable interpretation.

The poet's attention to the folk word led to the involvement of dialect and historical lexicography data. A thorough check of the available vocabulary helped to discover that some of the words of the poem coincide with the lexical units that actually function in Russian dialects and manuscripts.

Semantic nuances in the meaning of occasionalisms open up wide possibilities for interpreting the content of a poetic text. In the final part of the article, a prose paraphrase of the poem is proposed, which may be one of the possible options for its conceptual reading.

Keywords: Victor Koval, «Nastavki i Umudreniya» («Guidances and Sophistications»), poetic text, occasionalisms, dialect vocabulary, word formation.

THE SPECIFICS of THE FUNCTIONING OF SENTIMENTAL WORDS in LYRICAL SONG TEXTS

Evgeniya V. Sereda[1], Tatiana I. Osina[2]
[1] Ph.D., Associate Professor at the Department of Foreign Languages and Culture, Russian State Social University (Moscow, Russian Federation)
evsereda@mail.ru
[2] Ph.D., Lecturer at the Department of Foreign Languages and Culture, Russian State Social University (Moscow, Russian Federation) tatyanaosina@yandex.ru

Abstract: The coherence of meaning, melody and words in a situation of a holistic approach to a song, where each element is part of the structure of a polycode text, requires a detailed study of all its components. The analysis of the specifics of the functioning of special linguistic units in song texts allowed us to assert that understanding the role and possibilities of sound-imaginative vocabulary, expressed at the morphological level by sentimental classes of words, helps the poet, composer and singer effectively convey the necessary (intended, desired, underlying) sensations, feelings and emotions, as well as increases expressive, communicative, aesthetic and the influencing component of a musical poetic text.

Keywords: sentimental words, axiology, lyrics, interjection, particle, impact, persistence, song

"WITH A SLIGHT RUSTLE OF HER WHITE DRESS TRIMMED WITH MOSS AND IVY..."

(Word in a literary text: do we always understand the meaning?)

Marina M. Shit'kova[1], Irina Yu. Shit'kova[2]
[1] Ph.D., Associate Professor; Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing (Moscow, Russian Federation)
marino4ka17-12@mail.ru
[2] 2nd year student at Moscow Humanitarian University, Department of Advertising, Journalism, Psychology and Art; of Philosophy, Sociology and Cultural Studies (Moscow, Russian Federation)
ira.shitkova2610@mail.ru

Abstract: Based on the analysis of the use of words that name historical and cultural realities in a fiction text, the article demonstrates the difficulty of correlating these words with reality and the ambiguity of their interpretation in the text in the absence of reliable historical, cultural and linguistic commentary. The authors propose possible solutions to the stated problem, including lexicographic work with historicisms and words that have unclear semantics in the text, analysis of examples of the use of the sought lexemes in the texts of the National Corpus of the Russian Language, and the study of related cultural phenomena reflected in works of non-fiction and other areas of culture and art.

Keywords: word usage in a fiction text, historicism, historical and cultural reality, lexicographic interpretation, women's dress of the first decade of the 19th century, L. N. Tolstoy, the novel *War and Peace*.

TRANSLATION

SUPERLATIVE ADJECTIVES AS STYLISTIC MEANS IN A LITERARY TEXT
(based on the O. Tokarchuk's novel «Journey of the people of the book» and its translation into Russian)

Liliia F. Kilina[1], Arina V. Safargalina[2]
[1] Ph.D., Associate Professor at Udmurt State University (Izhevsk, Russian Federation);
kilin_74@mail.ru
[2] 3rd year student at Udmurt State University (Izhevsk, Russian Federation);
arinatimergazieva@yandex.ru

Abstract: The article is devoted to the problems of translating superlative adjectives from Polish into Russian. The research was conducted using the translation of O. Tokarchuk's novel «Journey of the People of the Book», presented in the parallel corpus of the National Corpus of the Russian Language. In the course of the work, definitions of the term's translation, literary translation and transformation in various sources were analyzed, the stylistic function of adjectives in a literary text was determined. Moreover, a review of scientific literature was conducted, examining the origin and formation of comparative and superlative forms in Russian and Polish, data from the two closely related languages were compared, similarities and differences were revealed. The authors also draw attention to the fact that the status of superlative forms in the Russian language is still debatable. The main part of the article examines in detail translation examples of superlative adjectives obtained from the corpus, which are divided into groups based on the translation method. As a result of the conducted research, the authors conclude that the variety of methods used in the translation of the studied units is attributed to the existence in the Russian language of a more extensive system of superlative forms than in the Polish language.

Keywords: adjective, superlative, translation, transformation, equivalent.

LITERARY EDUCATION

USING THE CONCEPT of ROMANTICISM to ANALYZE THE PROTAGONIST OF LERMONTOV'S «MTSYRI» in LITERATURE CLASSES

Daria A. Mazilina
PhD in Pedagogic, Associate Professor of the Department of Humanitarian Disciplines and Physical Education at the Russian Scientific Center of Surgery named after Academician B. V. Petrovsky,
(Moscow, Russian Federation);
daria.fenix@yandex.ru

The article discusses a possible way of analyzing the image of the main character in Mikhail Lermontov's poem "Mtsyri" using the literary-theoretical concept of "romanticism." The application of the literary-theoretical concept as a tool for analyzing a literary work in educational purposes contributes to a deeper understanding of the work by the reader. The concept of "romanticism" helps to

analyze the peculiarities of the image of the romantic hero, allows to explain the motives behind Mtsyri's actions and show students the uniqueness of this character and his internal conflict. Mtsyri is lonely and strives to achieve his ideals, which becomes the basis for a strong internal conflict and motivates the hero to escape.

Keywords: M. Yu. Lermontov, poem, "Mtsyri", romanticism, analysis of a literary work.

IN MEMORIAM

IN MEMORY of A TEACHER, COLLEAGUE, and SCIENTIST.
Alexander Mikhailovich Kamchatnov

CHRONICLE

SCIENTIFIC AND EDUCATIONAL CONFERENCE
"POETRY and WAR"

ISSN 2408-9451

Вестник Литературного института имени А. М. Горького
№ 1’ 2025

Учредитель и издатель
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Литературный институт имени А. М. Горького»
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25

Издание зарегистрировано
Федеральной службой по надзору за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия.
Свидетельство о регистрации СМИ № ФС77-19959 от 29 апреля 2005 г.

Индекс по объединенному каталогу «Пресса России» — 20577

Адрес редакции:
123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25
Телефон редакции: (495) 694 06 61, 694 11 41
Факс: (495) 694 06 61
E-mail: vestlit@litinstitut. ru

Подписано в печать 24.03.2025
Цена договорная
Тираж 1000 экз.

ISSN 2408-9451
9 772408 945009