

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЕЛЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. И.А. БУНИНА»

ФИЛОЛОГОС

Выпуск 1 (60)

Елец – 2024

УДК 82
ББК 81
Ф 54

Учредитель: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина» (399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, 1)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Регистрационный номер: ПИ № ФС77-40325 от 15 июня 2010 г.)

Журнал входит в «Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук»

Редакционная коллегия

О. В. Шаталова, д-р филол. наук (Елец, Россия) – гл. редактор; **Т. Е. Автухович**, д-р филол. наук (Гродно, Беларусь), **В. Р. Аминева**, д-р филол. наук (Казань, Россия), **В. А. Бурицев**, д-р филол. наук (Елец, Россия), **Х. Вальтер**, д-р филол. наук (Грайфсвальд, Германия), **С. Георгиева**, д-р филологии (Пловдив, Болгария), **А. Золтан**, д-р филол. наук (Будапешт, Венгрия), **Б. П. Иванюк**, д-р филол. наук (Елец, Россия), **Э. Инаньыр**, д-р филол. наук (Стамбул, Турция), **Г. Ф. Ковалев**, д-р филол. наук (Воронеж, Россия), **А. А. Кораблев**, д-р филол. наук (Донецк), **Х. Куссе**, д-р филол. наук (Дрезден, Германия), **Р. Мних**, д-р гуманитарных наук (Варшава, Польша), **Р. О. Муталов**, д-р филол. наук (Москва, Россия), **А. Н. Паикуров**, д-р филол. наук (Казань, Россия), **Е. М. Тюленева**, д-р филол. наук (Иваново, Россия), **Ж. Финк-Арсовски**, д-р филол. наук (Загреб, Хорватия), **Е. А. Шаронова**, д-р филол. наук (Саранск, Россия), **В. И. Шульженко**, д-р филол. наук (Пятигорск, Россия), **Г. Н. Ягафарова**, д-р филол. наук (Уфа, Россия), **М. Яхьяпур**, канд. филол. наук (Тегеран, Иран), **О. А. Харитонов**, канд. филол. наук (Елец, Россия) – отв. секретарь.

Ф 54 PHILOLOGOS. – Выпуск 1 (60). – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А.Бунина, 2024. – 99 с.

В 60-м выпуске научного журнала «Philologos» публикуются статьи по жанрологии и поэтике текста, лингвопереводоведению и русской грамматике, истории литературоведения. Адресуется профессиональной аудитории.

The 60th issue of the scientific journal Philologos publishes articles on the genre and poetics of text, linguistic translation and Russian grammar, and the history of literary criticism.

The issue is intended for the targeted audience.

ISSN 2079-2638

© Елецкий государственный
университет им. И.А. Бунина, 2024
© Авторы статей, 2024

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

Статьи / Papers

<i>Белюсова Е.А.</i> Художественный психологизм: итоги и перспективы изучения в отечественном литературоведении.....	5
<i>Belousova E.A.</i> Artistic Psychology: The Results and Prospects of Studying in Russian Literary Studies.....	5
<i>Болтовская Е.А.</i> Кодификационный статус вариантов форм именительного падежа множественного числа имен существительных мужского рода	12
<i>Boltovskaya E.A.</i> Codification Status of Options for the Nominative Plural Forms of Masculine Nouns.....	12
<i>Дубова М.А.</i> «Старый дом» Б. Пильняка и Ф. Сологуба: словесный образ в рецепции произведений.....	21
<i>Dubova M.A.</i> "The Old House" by B. Pilnyak and F. Sologub: Verbal Image in the Reception of Works.....	21
<i>Жиляков С.В.</i> Поминальный цикл стихов в творчестве А. Галича: исследование мнемонической структуры.....	28
<i>Zhilyakov S.V.</i> Memorial Book of Poems in the Works of A. Galich: The Study of Mnemonic Structure.....	28
<i>Иванюк Б.П.</i> Стихотворные жанры с тематическим компонентом <i>вина</i> : словарный формат.....	35
<i>Ivaniuk B.P.</i> Poetic Genres with a Thematic Component <i>Wine</i> : Dictionary Format.....	35
<i>Краснобаева-Черная Ж.В., Бороденко Л.Н.</i> Специфика экспликации информации о коронавирусной инфекции: экспериментальное переводческое исследование.....	45
<i>Krasnobaeva-Chernaya Zh.V., Borodenko L.N.</i> The Specifics of the Explication of Information about Coronavirus Infection: an Experimental Translation Study.....	45
<i>Сапрыкина М.В.</i> Поэтика и функционирование жанровых мотивов «последнего стихотворения» в творчестве Б.А. Слущкого. Статья первая.....	55
<i>Saprykina M.V.</i> Poetics and Functioning of the Special Genre Motifs of "The Last Poem" in the Work of B. Slutsky. The First Article.....	55
<i>Харитонов О.А.</i> Неклассическая композиция повествования: структурные модификации современной романной прозы.....	62
<i>Kharitonov O.A.</i> Non-Classical Narrative Composition: Structural Modifications of Modern Novel Prose.....	62
<i>Чевтаев А.А.</i> Кризис субъектного самосознания в стихотворении Н.С. Гумилева «Думы».....	68
<i>Chevtaev A.A.</i> The Crisis of Subjective Self-Awareness in N.S. Gumilev's Poem "Thoughts".....	68

Чумаков А.Н. Артефактная метафора как языковой инструмент авторской стилистики М.М. Пришвина (на примере метафоризированных наименований тканей и изделий из них, а также украшений и аксессуаров).....	80
Chumakov A.N. Artifact Metaphor as a Linguistic Mean of M.M. Prishvin Author's Style (Using the Example of Metaphorized Names of Fabrics and Products Made from Them, as Well as Jewelry and Accessories).....	80
Шаталова О.В. Сравнительный оборот как элемент речевого портрета персонажа и автора (по роману М.А. Шолохова «Поднятая целина»).....	87
Shatalova O.V. Comparative Turnover as an Element of the Speech Portrait of the Character and the Author (Based on the Novel by M.A. Sholokhov "Raised Virgin Land")...	87
Сведения об авторах	94
Для авторов	95

СТАТЬИ / PAPERS

Е.А. Белоусова
E.A. Belousova

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПСИХОЛОГИЗМ: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ
ИЗУЧЕНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ****ARTISTIC PSYCHOLOGY: THE RESULTS AND PROSPECTS OF
STUDYING IN RUSSIAN LITERARY STUDIES**

В науке о литературе «психологизм» остается дискуссионным понятием. Его теоретическое рассмотрение вызывает ряд насущных вопросов, связанных с определением объема и границ данного феномена, терминологическим оформлением в российской и зарубежной научных традициях, методологическими принципами изучения, включая междисциплинарные связи, а в последние годы разговор о психологизме приобретает новое измерение на фоне антропологического поворота гуманитарных наук. Автор статьи задается локальной и конкретной целью – рассмотреть сложившуюся вариативность в понимании термина «психологизм» и обобщить важнейшие принципы изучения этого явления в отечественном литературоведении. В результате выявляются два доминирующих представления о художественном психологизме: историко-репрезентативное и сознательно-эстетическое. В методологическом плане (с опорой на труды Н.Г. Чернышевского, А.А. Потебни, Д.Н. Овсянко-Куликовского, А.Н. Веселовского, А.П. Скафтымова, Л.С. Выготского, И.В. Страхова, А.Н. Иезуитова, Л.Я. Гинзбург, Д.С. Лихачева, В.В. Компанейца, Е.Г. Эткинды, А.Б. Есина, В.Е. Хализева, О.Б. Золотухиной) показано, что интерес к постижению внутреннего мира человека в искусстве слова и к психологии творчества в целом проявлялся с разной степенью интенсивности начиная со второй половины XIX в.: выдвигались концепции как идеалистические, ставившие во главу угла бессознательность творческих процессов, так и рационалистические, сближавшие художественное мышление с научно-познавательной деятельностью. Предпринятый аналитический обзор подтверждает, что эстетическая природа психологизма обуславливает неэффективность его фрагментарного изучения. Теоретически оправданным в этом отношении представляется координирующий подход: необходимость соотносить широкое и узкое толкования термина, принимать во внимание комплексность самой системы психологического анализа; учитывать авторский, персонажный и читательский уровни, а также историческое своеобразие концепции личности применительно к изучаемому произведению; считаться с принципом изоморфности текста и методов его исследования, сопрягая литературоведческий анализ с достижениями

смежных наук (прежде всего философии, психологии, социологии) в области изучения личностного поведения.

Ключевые слова: художественный психологизм, понятийно-терминологический аппарат, методология литературоведения, комплексный подход, междисциплинарные связи.

"Psychologism" remains a controversial concept in the literary studies. Its theoretical consideration raises a number of pressing issues related to the definition of the scope and boundaries of this phenomenon, terminological design in Russian and foreign scientific traditions, methodological principles of study, including interdisciplinary connections. In recent years, the conversation about psychologism has acquired a new dimension against the background of the anthropological turn of the humanities. The author of the article sets a local and specific goal – to consider the existing variability in the understanding of the term "psychologism" and summarize the most important principles of studying this phenomenon in Russian literary criticism. As a result, two dominant ideas about artistic psychologism are revealed: the historical-representative and the conscious-aesthetic. Methodologically (based on the works of N.G. Chernyshevskij, A.A. Potebnya, D.N. Ovsyaniko-Kulikovskij, A.N. Veselovskij, A.P. Skaftymov, L.S. Vygotskij, I.V. Straxov, A.N. Iezuitov, L.Ya. Ginzburg, D.S. Likhachev, V.V. Kompaneets, E.G. Etkind, A.B. Esin, V.E. Khalizev, O.B. Zolotukhina), it is shown that interest in understanding the inner world of a person in the art of speech and in the psychology of creativity in general manifested itself with varying degrees of intensity since the second half of the 19th century. Idealistic concepts were put forward, which highlighted the unconsciousness of creative processes, as well as rationalistic ones, which brought artistic thinking closer to scientific and cognitive activity. The undertaken analytical review confirms, it was found that the aesthetic nature of psychologism causes the ineffectiveness of its fragmentary study. A coordinating approach seems theoretically justified in this regard: the need to correlate the broad and narrow interpretation of the term, take into account the complexity of the psychological analysis system itself; take into account the author, character and reader levels, as well as the historical originality of the concept of personality in relation to the work under study; to take into account the principle of isomorphism of the text and methods of its research, combining literary analysis with the achievements of related sciences (primarily philosophy, psychology, sociology) in the field of studying personal behavior.

Key words: artistic psychologism, conceptual and terminological apparatus, methodology of literary criticism, an integrated approach, interdisciplinary connections.

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-60-1-5-11

История изучения художественного психологизма в отечественной традиции насчитывает более ста пятидесяти лет, однако сам термин «психологизм» как самостоятельная единица литературоведческого анализа закрепился только во второй половине XX в. О непростом пути его категориального определения свидетельствуют лексикографические данные: одну из первых дефиниций психологизма встречаем в толковом словаре под редакцией Д.Н. Ушакова в конце 1930-х гг. [27, т. 3, 1059], а отдельной статьи (ее автор – А.Б. Есин) в специальных энциклопедических изданиях исследуемое нами понятие удостоилось относительно недавно, на рубеже XX–XXI вв.

[10, 834–835] (в авторитетных КЛЭ и ЛЭС оно оказалось «растворено» в текстах о «психологической школе», «психологии творчества» и др.).

На сегодняшний день говорить о едином понятийно-терминологическом аппарате в отношении психологических аспектов художественной литературы не приходится. Сложилась разная стратегия в понимании этого масштабного феномена и связанных с ним явлений: «психологический анализ» [30], «психология художественного творчества» [21, 312–348], «психологический мир» [16], «психологический рисунок» [23], «психопэтика» [31], «психологическое изображение» [9], «психологическая интроспекция» [25] и др.

Толкования ключевого для нас и, казалось бы, ставшего традиционным термина тоже разнятся: А.Н. Иезуитов [12] и В.В. Компанец [13] рассматривают психологизм как родовый признак искусства слова, отражение психологии самого автора и сознательный эстетический принцип; В.В. Фашенко [28] и А.Б. Есин [11] в этой же связи говорят об универсальном качестве художественного творчества (стилевой доминанте) и системе форм изображения человеческой психики в литературе; Л.Я. Гинзбург [8] и В.Е. Хализев [29] делают акцент на художественном освоении особенностей сознания и душевной жизни, а О.Б. Золотухина [9] предлагает понимать под психологизмом комплексный подход к реконструкции внутренней жизни персонажа посредством методов и приемов, выбор которых обусловлен мировоззрением автора. В каждом случае современные ученые вынуждены оговаривать для своих целей рабочее определение психологизма.

Парадоксально, но за последние десятилетия, несмотря на обилие исследований по этой проблематике, в теоретико-методологическом изучении психологизма количество неразрешенных вопросов только увеличилось. Если в 1970-е гг. В.В. Компанец писал, что художественный психологизм еще не вполне определен как предмет научного изучения [13, 48], то в 2000-е гг. О.Б. Золотухина констатировала: «Сопоставление трудов по проблеме психологизма в литературе показало отсутствие единства в теоретических подходах» [9].

Между тем в науке отчетливо выявляется два доминирующих представления о художественном психологизме. Первое – историко-репрезентативное. В его основе – взгляд на психологию героя как на отражение психологических моделей действительности. Данный подход разделяли Н.Г. Чернышевский [30], видевший в психологическом анализе анатомическую таблицу чувства; А.А. Потебня [22], Д.Н. Овсянко-Куликовский [21], А.Н. Веселовский [6], сходящиеся в том, что психологический аспект художественного произведения важен постольку, поскольку обнаруживает связь с обыденным, житейским мышлением. Второе – сознательно-эстетическое. Его суть – исследование методов, избираемых автором для выражения душевного состояния героя. Система художественных средств и приемов воспринимается здесь как следствие психологической концепции писателя. Такой подход, в частности, используется в хрестоматийных трудах А.П. Скафтымова [23], Л.Я. Гинзбург [8], А.Б. Есина [11], В.Е. Хализева [29].

Иными словами, сложились широкое и узкое понимание психологизма: 1) как родового признака словесного искусства (всякое подлинное искусство так или иначе имеет дело с психологией человека, вольно или невольно обращается к ней; психологично и взаимоотношение автора с читателем, сознания которых неминуемо вступают в некий диалог на страницах произведения); 2) как выражения и отражения в художественном тексте общественной психологии, которая раскрывается через личность писателя и созданные им образы (акцент здесь смещается, в первую очередь,

на выявление и анализ способов и форм воплощения внутренней жизни личности, ее раскрытия).

Если дореволюционное литературоведение в большей степени тяготело к широкому пониманию психологизма, которое оказалось слишком аморфно в методологическом плане, поскольку подразумевало универсальное свойство словесного творчества, не углубляясь в детали генезиса и конкретных реализаций психологических моделей личности, было лишено «спецификаторства»; то в XX в. началась разработка узких трактовок художественного психологизма как в философско-эстетическом ракурсе (показательны в этом отношении предварительные суждения А. Белого [3], Н.А. Бердяева [4], С.Н. Булгакова [5], А.Ф. Лосева [19]), так и в литературоведческом плане (А.П. Скафтымов [23], Л.С. Выготский [7], Л.Я. Гинзбург [8] и т.д.). Наиболее продуктивна здесь, по мнению Д.С. Лихачева, установка на целостное восприятие психологического мира произведения как особой художественной системы [16].

Итак, сфера психологического анализа может включать в себя и компоненты предметной изобразительности (портрет, пейзаж, интерьер), и «то, что не обладает ни предметностью, ни наглядной изобразительностью, – воспроизведение психологии персонажей» [14, 8], и выявление, а также объяснение особенностей восприятия психики автором, его интереса к тем или иным феноменам поведения.

В историко-методологическом измерении русского литературоведения интерес к изучению внутреннего мира человека (и шире – психологии творчества) проявлялся с разной степенью интенсивности: выдвигались концепции как идеалистические, ставившие во главу угла бессознательность творческих процессов, так и рационалистические, сближавшие художественное мышление с научно-познавательной деятельностью. По точному замечанию В.И. Масловского, несмотря на рост или спад интереса к феномену психологизма, вне зависимости от отношения к изучаемому явлению, все ученые видели в нем «некий прием (=форму, инструмент) для понимания (=познания) человека» [20]. Назовем основные вехи на этом пути.

Рассматривая литературу как зеркало общественной жизни, Н.Г. Чернышевский одним из первых заговорил о социальной детерминированности поведения персонажей. В ходе размышлений над психологическими особенностями героев Л.Н. Толстого исследователь отметил, что знание «тайн жизни человеческого духа в самом себе» [30, 89] раскрывается не только в их индивидуальных особенностях, но и в связи с обществом, во влиянии условий «среды» на эмоции и поступки. По мнению В.В. Тихомирова, Н.Г. Чернышевский таким образом «фактически сближает метод "диалектики души" Л.Н. Толстого с научным исследованием психолога» [26, 164], то есть следует позитивистскому принципу ассимиляции искусства с наукой.

Психологическая школа (в лице А.А. Потебни и его последователей) провозгласила принципы анализа произведения в его художественно-эстетическом своеобразии, обусловленном душевной индивидуальностью творца и читателя [22]. Оригинальность этого подхода заключалась в том, что оба субъекта признавались полноправными участниками творческого процесса. Писатель, создавая произведение, использует художественную индукцию, т.е. идет от индивидуального образа к типу, от типа к идее, и подобный путь проходит читатель, когда интерпретирует текст. Предложенные принципы психологического анализа не были развиты в свое время, но во многом предвосхитили концепции XX века.

Не будем в этом же отношении преуменьшать вклад академика А.Н. Веселовского, который, хотя и принадлежал к иному направлению научной мысли, но полагал, что психологизм не может быть исследован отдельно от воплощающих его художественных форм [6]. Так, изучение языковых особенностей автора в описании поведения, мыслей, эмоций героев позволяет раскрыть идейный уровень произведения не хуже, а порой лучше, чем простое наблюдение за поведением персонажей. Связь мифа, языка и поэзии, по мысли ученого, проявляется прежде всего в единстве психологического приема, в «*arte renovate forma dicendi* (искусстве обновленной формы высказывания)» [6, 107]. Логика анализа, предложенная А.Н. Веселовским, подразумевает глубинное изучение сведений об эпохе, о культурных течениях, исторических и социально-бытовых обстоятельствах, влиянию которых подвергался творец, выбравший ту или иную языковую модель описания личности [1].

В XX столетии методологически продуктивными в осмыслении художественного психологизма оказались конкретные аналитические опыты «внеаправленцев» А.П. Скафтымова [23] (прямого ученика А.М. Евлахова, тоже занимавшегося вопросами психологии творчества), Л.С. Выготского [7], И.В. Страхова [24], Д.С. Лихачева [17]. А.П. Скафтымов, например, предлагал в процессе наблюдения за тем, как художник реализует концепцию человека, формулировать психологическую идеологию героя. В свою очередь, И.В. Страхов важное значение в анализе психологической составляющей произведения придавал «исторической контекстуализации»: критик или читатель должен учитывать биографию автора, специфику его художественного метода и актуальные социальные проблемы, уметь определить устойчивые выразительные признаки характера. Наконец, сформулированная Д.С. Лихачевым концепция «конкретного литературоведения» в своей сущности тоже глубоко психологична: это пограничная зона между реальностью и литературой, которая дает «частные объяснения частным же явлениям литературы, приучает к медленному чтению, к углубленному пониманию произведений в реальной обстановке и к реальному пониманию стиля – не только его особенностей у того или иного писателя, но и к пониманию причин появления этих особенностей» [17, 4].

В этом ряду работы Л.С. Выготского 1920–1930-х гг. занимают особое место. Будучи профессиональным психологом, их автор предложил объективно-аналитический путь, который опирается на изучение фактов: «Общее направление этого метода можно выразить следующей формулой: от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов» [7, 33]. По мысли ученого, такой подход к анализу литературы сохранит искусство гуманистическим и идеологически нейтральным, что долгое время шло вразрез с официальными установками советской гуманитарной науки.

К 1970–1980-м гг. наметился возврат к беспристрастному осмыслению проблем психологизма. В 1965 г. впервые издается «Психология искусства» (1925) Л.С. Выготского. В 1968 г. Д.С. Лихачев ставит вопрос о психологизме как художественной системе и его изучении как исторического явления в контексте различных эпох и культур, начиная с Древней Руси [18], во взаимодействии разных видов искусства. В этот же период А.Н. Иезуитов [12] и Л.Я. Гинзбург [8] предпринимают собственно теоретическую рефлексию над понятием психологизма. Первый отталкивался от широкого понимания искусства, психологии, социологии как составляющих единой науки о человеке. По замечанию Г.А. Белой, важнейший принцип анализа художественного текста здесь – учет социокультурного контекста, в котором находился автор, а также категории подсознания, интуиции, что отражается в поведении

персонажей [2, 183]. У Л.Я. Гинзбург магистральный путь исследователя состоит в анализе эмпирического опыта автора и структуры его запечатления: необходимо ответить на вопрос, как происходит «охват душевного опыта, претворяемого в осознанную структуру» [8, 21].

Не менее востребованными во второй половине XX в. оказались междисциплинарные подходы. В частности, В.В. Компанец предложил соотносить эстетический уровень художественного произведения с научными достижениями психологии как науки (возрастной, гендерной, социальной), разделяя в психологическом анализе рефлексию и действие, внешние и внутренние, сознательные и бессознательные процессы [13]. Акцент на разборе бессознательных импульсов персонажей (что, впрочем, повышает вероятность слишком вольной интерпретации [14]) и детальном «препарировании» их чувств сделан в очерках Е.Г. Эткинды по психопозитике [31], получивших признание не только в России, но и за рубежом.

В работах учебного характера (А.Б. Есина [11], В.Е. Хализева [29], О.Б. Золотухиной [9]), не уступающих по своей концептуальности монографиям, проявилась тенденция к систематизации накопленного теоретико-методологического опыта.

Как видно, в отечественной традиции изучение художественного психологизма оформлялось в самостоятельную область знания постепенно, с середины XIX в., через adeptов психологической школы и психоаналитической критики, находившейся под влиянием западной научной мысли, к оригинальным концепциям 1920-х гг., а далее – с конца 1960-х – начала 1970-х – к современности. Антипсихологические установки в отношении искусства слова, возобладавшие в официальном литературоведении, диктовались идеологическим неприятием душевной рефлексии как «пережитка буржуазного прошлого», «интеллигентщины» (см., например: Бек А., Тоом Л. О психологизме и «столбовой дороге» // Новый мир. 1929. № 7. С. 207–225). Иной случай – антипсихологической крен в методологии лидеров формальной школы 1910–1920-х гг.

Сегодня недостаточная разработанность таких аспектов рассматриваемой проблематики, как соотношение психологического анализа с родовидовой принадлежностью произведения, авторской концепцией личности и т.д., препятствует тому, чтобы предложить «единоспасающую» методологию психологического анализа. Нужна ли она? – вопрос дискуссионный. Частные литературоведческие принципы «исследования душевной жизни в ее противоречиях и глубинах» [8, 286], скорее всего, будут множиться. Между тем природа психологизма обуславливает неэффективность его фрагментарного изучения. Теоретически оправданной представляется необходимость, во-первых, соотносить широкое и узкое толкования термина, принимать во внимание комплексность самой системы психологического анализа; во-вторых – учитывать авторский, персонажный и читательский планы, а также историческое своеобразие концепции личности применительно к изучаемому произведению; в-третьих – считаться с принципом изоморфности текста и методов его исследования, сопрягая литературоведческий анализ с достижениями смежных наук (прежде всего философии, психологии, социологии) в области изучения личностного поведения. Междисциплинарность, в свою очередь, требует установления четкой иерархии между взаимодействующими дисциплинами и определения их «зон ответственности».

1. Багно В.Е. А.Н. Веселовский как художник слова // Александр Веселовский. Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы. СПб., 2011. С. 88–96.
2. Белая Г. Инерция мышления и реальность исторического контекста // Вопросы литературы. 1971. № 7. С. 182–185.
3. Белый А. О границах психологии // Белый А. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей / общ. ред. В.М. Пискунова. М., 2010. С. 46–56.
4. Бердяев Н.А. Смысл творчества (опыт оправдания человека). М., 1916.
5. Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. Сергиев Посад, 1917.
6. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
7. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1965.
8. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М., 1999.
9. Золотухина О.Б. Психологизм в литературе. Гродно, 2009. URL: <http://ebooks.grsu.by/zolotuhina/oglavlenie.htm> (дата обращения: 12.01.2024).
10. Есин А.Б. Психологизм в литературе // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под общ. ред. А.Н. Николюкина. М., 2001.
11. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. М., 1988.
12. Иезуитов А. Проблема психологизма в эстетике и литературе // Проблемы психологизма в советской литературе. Л., 1970. С. 39–58.
13. Компанец В.В. Художественный психологизм как проблема исследования // Русская литература. 1974. № 1. С. 46–60.
14. Кормилов С.И. «Внутренний человек» в литературе // Вопросы литературы. 2000. № 4. С. 349–364.
15. Кормилов С.И. Теоретическая система Г.Н. Поспелова и проблема современной системы теоретико-литературных понятий // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1995. № 3. С. 5–19.
16. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.
17. Лихачев Д.С. О конкретном литературоведении. Вместо предисловия // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Л., 1984. С. 4–10.
18. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
19. Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М., 1995.
20. Масловский В.И. Психологизм на перекрестках истории // Narratorium. 2018. № 11. URL: <https://narratorium.ru/2018/07/24/валентин-масловский-москва-психолог/> (дата обращения: 19.01.2024).
21. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Из психологии мысли и творчества // Жизнь. 1901. № 1. С. 312–348.
22. Потебня А.А. Мысль и язык. Харьков, 1892.
23. Скафтымов А.П. Диалектика в рисунке Л. Толстого // Литературные беседы. Вып. I. Саратов, 1929. С. 15–49.
24. Страхов И.В. Психология литературного творчества. Л.Н. Толстой как психолог. М., 1998.
25. Тмарченко Н.Д. Интроспекция психологическая // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. С. 83–84.
26. Тихомиров В.В. Развитие литературно-критического метода Н.Г. Чернышевского // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2009. № 3. С. 157–167.
27. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1939. Т. 3.
28. Фащенко В.В. У глубинах людського буття. Етюди про психологізм літератури. Київ, 1981.
29. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.
30. Чернышевский Н.Г. «Детство и Отрочество»: Сочинение графа Л.Н. Толстого // Современник. 1856. № 12. С. 55–178.
31. Эткин Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопэтики русской литературы XVIII–XIX вв. М., 1998.

Е.А. Болтовская
E.A. Boltovskaya

**КОДИФИКАЦИОННЫЙ СТАТУС ВАРИАНТОВ ФОРМ
ИМЕНТЕЛЬНОГО ПАДЕЖА МНОЖЕСТВЕННОГО ЧИСЛА
ИМЕН СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ МУЖСКОГО РОДА**

**CODIFICATION STATUS OF OPTIONS FOR THE NOMINATIVE
PLURAL FORMS OF MASCULINE NOUNS**

В результате сопоставления сведений, извлеченных из грамматических справочников, словарей трудностей русского языка, толковых словарей середины XX – начала XXI в., автор определяет и рассматривает модификации литературной нормы, связанные с нарастанием или сокращением конкуренции дублетных форм множественного числа именительного падежа одушевленных и именительного/винительного падежа неодушевленных нарицательных имен существительных мужского рода. На материале лексикографических источников выявляются и характеризуются такие типы изменений литературной нормы, как устранение вариантности в силу хронологического, стилистического, семантического расхождения дублетных форм (сдвиг старой нормы), вследствие перестановки вариантов в паре (замена старой нормы на новую), а также сохранение конкуренции вариантов. Результаты исследования могут найти применение в нормализаторской практике и кодификаторской деятельности, в преподавании морфологии современного русского литературного языка, стилистики и культуры речи.

Ключевые слова: колебания грамматической нормы, конкуренция вариантов, имя существительное, формы именительного падежа множественного числа нарицательных существительных.

As a result of a comparison of information extracted from grammatical reference books, dictionaries of difficulties of the Russian language, explanatory dictionaries of the middle XX – early XXI century, the author defines and examines modifications of the literary norm related to the growth or reduction of the competition of doublet plural forms of the nominative case of animate and nominative/accusative case of inanimate masculine common nouns. On the material of lexicographic sources such types of changes in the literary norm as the elimination of variation due to chronological, stylistic, semantic divergence of doublet forms (shift of the old norm) due to the rearrangement of options in the pair (replacing the old norm with a new one), as well as maintaining the competition of options are identified and characterized. The results of the study can be applied in normalization practice and codification activities, in teaching of morphology of the modern Russian literary language, stylistics and speech culture.

Key words: *fluctuations in grammatical norms, competition of options, noun, nominative plural forms of common nouns.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-60-1-12-20

На современном этапе развития лексикографии становится очевидным весьма неоднородный характер взглядов, касающихся критериев отбора и интерпретации кодификаторами языковых фактов. Для качественной работы составителей словарей необходимо не только теоретическое осмысление феномена литературной нормы в разных ее аспектах (характеристика соотношения понятий «система» – «норма» – «узус», «вариативность» – «вариантность», «инвариант» – «вариант», выделение значимых признаков для классификации вариантов, обоснование критериев нормы, определение оснований для типологии норм, выявление причин и хронологического диапазона сдвига норм и др.), но и выработка стабильных, последовательных параметров оценки нормативности языковых явлений и способов применения этих параметров.

Л.П. Крысин, рассматривая соотношение между языковой системой, литературной нормой и речевой практикой в рамках действия внутриязыковых факторов, указывает на то, что на разных этапах развития языка («эпохи демократизации» и «периоды укрепления языковых традиций») взаимосвязи между этими понятиями могут существенно меняться: «В эпохи демократизации языка тенденции, действующие в узусе, преодолевают сопротивление традиционной нормы, и в литературном языке появляются элементы, которые до того времени норма не принимала, квалифицируя их как чуждые нормативному языку. Например, характерное для современной речевой практики распространение флексии *-а (-я)* в именительном падеже множественного числа на все более широкий круг существительных мужского рода (*инспектора, прожектора, сектора, цеха, слесаря, токаря* и под.) означает, с одной стороны, что конфликт между системой и нормой разрешается в пользу системы, а с другой, что постоянно изменяющийся, пополняемый новшествами узус, живая речевая практика оказывает давление на традиционную норму, и для некоторых групп существительных образование форм на *-а (-я)* оказывается в пределах кодифицированной нормы (и, значит, конфликт между нормой и узусом разрешается в пользу узуса)» [13, 24].

К.С. Горбачевич считает варианты с флексией *-а (-я)* «более жизнеспособными», чем с флексией *-ы (-и)* [6, 183]. С одной стороны, ученый пишет о том, что «общее направление развития языка и следующей за ним переоценки форм здесь как будто очевидно – это все более широкое вхождение и нормативное признание продуктивных форм на *-а (-я)*», а с другой – не может не заметить их стилистическую сниженность: «Большинство новых вариантов на *-а (-я)* остаются функционально ограниченными: ими не следует, например, пользоваться в научной, официальной и тем более в торжественной речи» [7, 188–189]. По его наблюдениям, «в последние годы обнаружился некоторый спад в употребляемости форм на *-а (-я)*, вызванный реакцией на натиск просторечной стихии...» [7, 190]. Сдерживать быстрое распространение новых форм в конце 70-х гг. XX в., по мнению ученого, удалось благодаря воздействию таких социальных факторов, как активное вмешательство школы, охранительно-языковая политика, повышение общеобразовательного уровня, рост авторитета книги и литературно-письменной традиции.

Начиная с 90-х гг. XX в. в связи со значительными общественными преобразованиями резко усиливаются тенденция к демократизации языка и тенденция к стилистической нейтрализации литературной нормы, вследствие чего последняя становится менее строгой, более проницаемой для разговорно-просторечных элементов.

Художественная литература как прежний основной источник возникновения и становления новых норм стремительно теряет свои позиции: «К началу XXI века язык СМИ становится эталонным нормотворческим фактором, влияющим не только на формирование нормы современного русского литературного языка, но и на этническую языковую культуру в целом, так как происходит несомненное усреднение, массовизация речевого стандарта» [10, 60].

«XXI столетие вносит не очень существенные изменения в теоретические представления о нормах русского языка, однако значительно меняет сами процессы нормализации языковых средств, кодификацию норм и деятельность кодификаторов», – утверждает А.Ю. Константинова, ссылаясь на то, что противоречия в этой сфере затронули и прежний корпус уважаемых источников (медиа речь вместо художественных текстов), и традиционный состав субъектов норм (расширение круга нормализаторов) [12, 233–234]. Она выделяет 4 типа кодификации норм русского языка: консервативный, прогрессивный, радикальный и ошибочный. Консервативная кодификация «связана с "уходящей" нормой, воспринимаемой социумом в качестве элитарной», но не востребована массовым носителем («Очевидно, такая кодификация опирается на принцип, который можно сформулировать так: норма жива, пока жив ее последний носитель» [12, 234]). Прогрессивный тип «делает наглядной смену норм, мену местами вариантов, появление новых фактов языка» [12, 234], т. е. фиксирует как актуальное состояние, так и развивающиеся тенденции языка. Радикальная кодификация предлагает «неожиданные решения, которые затем медленно входят в практику или отвергаются социумом, не отличается единообразием» [12, 234], новшества могут впоследствии приниматься обществом, а могут и не прижиться. Ранее субъектами нормы были писатели-классики и те из современных писателей, которые продолжают классические традиции, образованные носители русского языка, лингвисты, учителя-русисты. Теперь к этому кругу нормализаторов добавились представители высшей власти, политики, общественные деятели, журналисты («медиа нормализаторы»), соответственно, давление узуса на норму усилилось: «СМК в силу отсутствия редактуры имеют возможность навязывания речевой нормы всему языковому сообществу одномоментным и безальтернативным введением в медиакоммуникацию одного случайного варианта употребления» [12, 235].

В рамках дескриптивного («описательного») подхода к кодификации реальная языковая практика намеренно отражается со всеми ее разнородными фактами, в том числе с теми, которые выходят за рамки действующей нормы. Крайней точкой такого подхода является полное отрицание норм. Прескриптивный («предписывающий») подход требует неукоснительного исполнения зафиксированной словарями литературной нормы. Его достоинство в том, что норма тогда может лучше выполнять интегрирующую и аккумулятивную функцию: «Литературный язык объединяет поколения людей, и поэтому его нормы, обеспечивающие преемственность культурно-речевых традиций, должны быть как можно более устойчивыми, стабильными. Таким образом, следует признать, что "плавающие", "гибкие", "расшатанные" нормы не будут выполнять прежде всего этой важной функции – функции преемственности речевых и культурных традиций, функции связи поколений, что и приводит к разрыву социокультурной традиции» [10, 78–79]. Однако радикальный прескриптивизм может превратиться в пуризм – борьбу за «чистоту языка», не приемлющую никакие нововведения и изменения в нем.

Лексикографические источники обычно ретроспективны и, как правило, не успевают за подвижной нормой, которая может продолжать меняться и после их выхода в свет: «Границы употребления вариантов неустойчивы: часто стилистически

ограниченные варианты становятся общеупотребительными или, наоборот, некогда распространенные варианты в современном употреблении ограничиваются узкими функциональными стилями речи. Подвижность и зыбкость стилистических границ обуславливают известную приблизительность, условность стилистических оценок» [9, 14]. К тому же, именно в общественной речевой практике выкристаллизовываются новые нормы, вследствие чего современная кодификаторская деятельность обычно следует за ней, а не впереди нее, как это было принято веками ранее. Несовпадение концептуальных подходов кодификаторов также «объясняется тем, что словари и грамматики – результат интерпретации материала, которая по определению не может быть безукоризненно точной и однозначной» [10, 10]; «лексикография – дело в известной степени субъективное» [10, 130].

Вопрос конкуренции форм множественного числа именительного (а для неодушевленных имен существительных и винительного) падежа давно привлекает внимание языковедов. Так, Д.Э. Розенталь, ссылаясь на неуклонный рост форм на ударяемое *-а/-я* со времен «Российской грамматики (1755) М.В. Ломоносова (в «Русской грамматике» (1831) А.Х. Востокова зафиксировано около 70 вариантных пар, в работе В.И. Чернышева «Правильность и чистота русской речи» (1915) – уже около 150), приходит в выводу о продуктивности данной словоизменительной модели [14, 124]. К.С. Горбачевич отмечает продуктивность и перспективность форм на *-а* [6, 182–183], длительность борьбы старой (с флексией *-ы/-и*) и новой (с флексией *-а/-я*) нормы, а также сфокусированность внимания широких социальных слоев на обсуждении этой темы: «Поистине драматической страницей в русистике остается судьба форм именительного множественного на *-ы (-и)* и *-а (-я)*. Горячие споры о правомерности употребления новых вариантов на *-а (-я)* не стихают уже более столетия и вышли за стены научных учреждений и учебных аудиторий» [7, 188]. Можно полностью согласиться с тем, что «заинтересованное и неоднозначное отношение языкового сообщества к лингвистическому регулированию лишь подтверждает социальную значимость соблюдения языковых норм или отклонения от них» [1, 21].

Н.В. Соловьев в комментариях на данную тему пишет о непоследовательности процесса распространения форм с флексией *-а (-я)* во множественном числе: «а) в одних словах закрепились формы на *-а/-я*, полностью вытеснив формы на *-ы/-и*, например: *берега, жернова, тома*; б) в других – равноправно сосуществуют обе формы, например: *теноры – тенора, секторы – сектора*; в) в третьих – литературной по-прежнему признается только форма на *-ы/-и*, а формы на *-а/-я* имеют сниженный (просторечный или разговорный) характер; г) в четвертых – литературной признается форма на *-а/-я*, а формы на *-ы/-и* хотя и существуют, но считаются устаревающими или устаревшими, например: *директора – директоры, вензеля – вензели*» [18, 699].

Н.А. Еськова окончания *-ы (-и)* существительных мужского рода относит к «стандартным», а окончания *-а (-я)* – к «нестандартным» [11, 518]. Однако, на наш взгляд, такие определения были уместны, когда вариант на *-а/-я* только начинал проникать в литературный язык из устной разговорной и профессиональной речи. На сегодняшний день, когда парадигмы многих существительных перестали быть избыточными, сохранив именно форму на *-а/-я* в качестве единственно возможной, она также получила право называться «стандартной». Мы будем говорить о старой (старшей) норме, имея в виду вариант на *-ы/-и*, и о новой (младшей) норме, подразумевая под ней вариант на *-а/-я*.

Цель нашей статьи – на материале сведений, извлеченных из лексикографических источников середины XX – начала XXI в., определить модификации литературной нормы и охарактеризовать дублетные формы

именительного падежа множественного числа имен существительных мужского рода с точки зрения сокращения или сохранения их конкуренции по отношению к норме.

Об актуальности и перспективности подобных исследований упоминает Н.Д. Голев в обширной обзорной статье: «Полагаем, что фиксация изменения вариантов и его научное объяснение – важная перспектива вариантологии: например, такая фиксация осуществлена в 1976 году авторами частотно-стилистического словаря вариантов, в котором количественно зафиксировано состояние конкуренции словообразовательных, морфологических и синтаксических вариантов в русской речи 1970-х годов [Граудина и др., 1976]. Проведение на данном материале аналогичных исследований в современную эпоху дало бы возможность диахронического сопоставления и позволило бы выявить важнейшие тенденции развития русского языка» [5, 102–103].

В своем исследовании мы определили в качестве базового источника специализированный академический словарь Л.К. Граудиной, В.А. Ицковича, Л.П. Катлинской «Грамматическая правильность русской речи. Стилистический словарь вариантов» (далее ГПРР), опубликованный в 1976 г. [8], и его стереотипное третье издание 2008 г., напечатанное по исправленному и дополненному в 2001 г. «Словарю грамматических вариантов русского языка» (далее СГВРЯ) [9], по которым составили перечень нормативно равноценных, полностью взаимозаменяемых вариантных форм множественного числа именительного падежа следующих имен существительных: *альт, бункер, веер, вектор, вензель, вымпел, год, дьякон, корректор, крендель, лекарь, месяц, невод, откуп, отпуск, пекарь, писарь, пойнтер, полутон, порох, прожектор, пропуск, пудель, редуктор, сектор, стапель, тендер, тенор, тон, тормоз, трактор, фельдъегерь, флигель, хлев, цех, шкипер, инициель, шомпол, штепсель, шторм, ястреб, ячмень*. Случаев несовпадения между двумя изданиями (временной промежуток – 25 лет) в составе и квалификации вариантов было немного: пара *вымпелы* и *вымпела*, отмеченная в ГПРР, отсутствует в СГВРЯ; единственно возможная форма *пойнтера, пороха, пропуски* (ГПРР) в СГВРЯ уже конкурирует с формой *пойнтеры, порохи, пропуска*; равноправная вариантность, показанная в ГПРР для пары *тракторы – трактора*, снимается в СГВРЯ стилистической пометой (*разг.*) для формы *трактора*. Затем нами было проверено, какие лингвистические сведения об искомых формах данных лексем представлены в других авторитетных лексикографических источниках второй половины XX – начала XXI в., содержащих в словарных статьях указания на грамматические формы и трудные случаи их употребления: «Словарь русского языка» (далее СРЯ) 1953 г. С.И. Ожегова [15]; «Словарь современного русского литературного языка» (далее БАС) 1950–1965 гг. [17]; словарь «Трудности словоупотребления и варианты норм русского литературного языка» (далее ТСиВНРЛЯ) 1973 г. под редакцией К.С. Горбачевича [19]; «Словарь русского языка» (далее МАС) 1981–1984 гг. под редакцией А.П. Евгеньевой [16]; шестое издание «Краткого словаря трудностей русского языка» (далее КСТРЯ) 2008 г. Н.А. Еськовой [11]; «Словарь правильной русской речи» (далее СПРР) 2008 г. Н.В. Соловьева [18]; «Большой толковый словарь русского языка» (далее БТСРЯ) (первое издание вышло в 1998 г.) С.А. Кузнецова, размещенный на портале Грамота.ру в авторской редакции 2014 г. [4]; «Большой академический словарь русского языка» (далее БАСРЯ) 2004–2021 гг. под редакцией К.С. Горбачевича, А.С. Герда (издание продолжается) [3].

Анализ лексикографических источников показывает, что для форм множественного числа лексем *альт, месяц, тендер* из полученного списка наблюдается полное устранение вариантности в пользу старшей нормы. В ТСиВНРЛЯ для варианта

альта используется запретительная помета (*не -а*), регистрирующая нарушение нормы. Вариант *месяца́* в КСТРЯ оценивается как резко противоречащий литературной норме и снабжается пометой *неправильно*. В БАС, ТСиВНРЛЯ и БАСРЯ этот вариант характеризуется как просторечный. Форма *тендера* в ТСиВНРЛЯ расценивается как просторечная, а в КСТРЯ – как употребляемая в профессиональной речи.

Почти исчезла вариантность и в парах *веера – вееры*, *вензеля – вензели*, однако сокращение конкуренции этих вариантов связано с закреплением младшей нормы на *-а/-я*. В ТСиВНРЛЯ, СПРР, БАСРЯ для формы на *-ы/-и* имеются пометы, указывающие на хронологическое расслоение форм (*устаревашее, уходящее*). Новая норма установилась и для лексемы *откуп* (лишь в ГПРР и СГВРЯ отражено равноправие ее вариантов), и для лексемы *хлев*: ее варианты активно сталкивались до 80-х гг. XX в. (СРЯ, БАС, ТСиВНРЛЯ, ГПРР, СГВРЯ), затем победил вариант с флексией на *-а* (МАС, КСТРЯ, БТСРЯ), в СПРР старая норма еще представлена, но как уходящая.

Для некоторых лексем, пришедших из профессиональной речи, в словарях отсутствуют рекомендации по поводу нормативной формы множественного числа. Слово *вектор* подано в некоторых источниках (СРЯ, БАСРЯ) с пометой *специальное*. В качестве равноправных вариантов *векторы* и *вектора* рассматривают только авторы СПРР и СГВРЯ. В остальных лексикографических изданиях или отсутствует указание на форму множественного числа именительного падежа (СРЯ, БАС, МАС, БТСРЯ), или наличествует помета, ограничивающая сферу употребления варианта на *-а* (ТСиВНРЛЯ, СПРР, КСТРЯ, БАСРЯ), который может использоваться в профессиональной среде (у математиков), но не соответствует общелитературной норме. В СРЯ, БАС, ТСиВНРЛЯ, МАС нет сведений об образовании формы множественного числа лексемы *порох*, а в словарях, созданных в начале XXI в. (СПРР, БТСРЯ, БАСРЯ), для формы на *-а* предписывается функционально-стилевое (*в проф. речи, спец., проф.*) и семантическое (для обозначения различных сортов) ограничение, т.е. форма множественного числа может быть образована (при этом произойдет конкретизация вещественного значения существительного), но она все равно останется вне сферы общего употребления, за пределами литературной нормы. Равноправные варианты *редукторы – редуктора* представлены только в ГПРР и СГВРЯ. В других словарях либо отсутствуют сведения о нормативной форме множественного числа этой лексемы (БАС, МАС, СПРР, БТСРЯ, БАСРЯ), либо нет самой лексемы (СРЯ, ТСиВНРЛЯ, КСТРЯ).

По поводу вариантов *бункеры – бункера*, *шпенсели – шпенселя* рекомендации лексикографов разнятся: в БАС и МАС предлагается одна нормативная форма на *-а/-я*, в большинстве других источников признается равноправие обеих форм, а в СПРР (*бункера, шпенселя*) и БАСРЯ (*бункера*) эта новая норма снабжена пометой *разг.*, свидетельствующей о размежевании вариантов по стилистической окрашенности. В паре *шомпола – шомполы* большинство словарей показывает конкуренцию между формами, только КСТРЯ считает форму на *-а* единственно правильной. Похожие данные представлены о вариантах форм лексемы *невод*. По мнению авторов МАС, единственная нормативная форма – на *-а*. В БАС основная словарная статья не содержит указаний на форму множественного числа именительного падежа, но в справочном отделе форма на *-ы* признается устарелой. А в СПРР, наоборот, у формы на *-а* стоит помета *разговорное*, в ТСиВНРЛЯ она подается с пометой *допустимо*. В пяти из рассмотренных словарей (СРЯ, БАС, МАС, БТСРЯ, БАСРЯ) указание на форму множественного числа именительного падежа лексемы *пойнтер* (лексическое значение 'порода крупных охотничьих собак с гладкой, короткой шерстью; собака такой породы' [4]) отсутствует, в других содержатся противоречивые сведения: в СГВРЯ и

КСТРЯ дублеты *пойнтеры* и *пойнтера* конкурируют, в ГПРР – нормативна только форма на *-а*, которая в СПРР в то же время имеет помету *разговорное*. Эти варианты предстоит верифицировать на узуальном речевом материале (см., например, подобное исследование форм *прожсекторы – прожсектора*, *секторы – сектора* на материале газетного подкорпуса Национального корпуса русского языка в [2]).

Для одушевленных существительных, называющих лиц по профессии и роду деятельности, характерно доминирование (в разной степени) варианта, отражающего старую норму: *дьяконы*, *лекари* (в СПРР – единственно возможные формы), *корректоры* (у формы на *-а* помета *разг.* в ТСивНРЛЯ, СПРР, БАСРЯ), *шкиперы* (у формы на *-а* помета *разг.* в БАС, помета *проф.* в ТСивНРЛЯ, КСТРЯ), *пекари* (у формы на *-я* помета *разг.* в ТСивНРЛЯ, СПРР), *писари* (у формы на *-я* помета *разг.* в БАС, СПРР, БАСРЯ, помета *допуст. устар.* в КСТРЯ, но в ТСивНРЛЯ устаревающей названа форма на *-и*), *фельдъегери* (у формы на *-я* помета *разг.* в СПРР). Только для пары *тенора – теноры* сохранение старой нормы практически не поддерживается словарями: в БАС, МАС как единственная нормативная представлена форма на *-а*, в ТСивНРЛЯ форма на *-ы* признана устаревающей, в КСТРЯ – допустимой, в СПРР, наоборот, основной, а форма на *-а* – разговорной.

В парах одушевленных существительных, называющих животных, продолжается конкуренция с незначительным перевесом в пользу старой нормы: *пудели* (форма на *-я* в ТСивНРЛЯ признана допустимой, в СПРР – разговорной), *ястребы* (у формы на *-а* имеется помета *разг.* в СПРР). Интересно, что в БТСРЯ для использования лексемы *ястреб* в недавно появившемся значении 'об агрессивно настроенных сторонниках усиления военной мощи государства' имеется грамматическая помета *обычно мн.* и в качестве единственно возможной предлагается форма *ястребы*, тогда как для употребления в значении 'хищная лесная птица с коротким крючковатым клювом и длинными острыми когтями' нормативны обе дублетные формы [4].

Перераспределение значений, уменьшающее семантическую перегруженность формы множественного числа, можно наблюдать у лексем *отпуск*, *полутон*, *пропуск*, *тон*, *тормоз*, *цех*, *ячмень*. Так, в СРЯ полисемант *пропуск* только в значении 'документ на право входа, въезда куда-н.' имеет варианты формы множественного числа с флексиями *-и* и *-а*; в значении с пометой *спец.* 'условленное секретное слово, к-рое произносится приближающимся и служит для воинского поста средством узнать своих; пароль' употребляется с флексией *-а*, в значениях 'непосещение (собраний, занятий и т.п.)', 'не заполненное, не занятое чем-н. место' – с флексией *-и* [15, 566]. Семантическое размежевание наблюдается в СРЯ и у лексемы *тормоз*. В значении 'прибор для замедления или остановки движения машины, поезда и т.п.' предлагается использовать флексию *-а*, в переносном значении 'помеха, препятствие в развитии чего-н.' – флексию *-ы* [15, 743]. В КСТРЯ для слова *ячмень* со значением 'хлебный злак' имеется грамматическая помета *мн. нет*, а для его омонима *ячмень* со значением 'гнойное воспаление на веке' в качестве единственно возможной предлагается форма с ударным окончанием *-и* [11, 506]. Формы *годы – года* многозначного слова *год* остаются по-прежнему вариантными, однако если в БАС, МАС, БАСРЯ отмечается только одна позиция, при которой вариантность полностью устраняется (в сочетании с порядковыми числительными единственной формой может быть *годы*), то в БТСРЯ их уже две: «2) мн.: *гóды, годóв*. Промежуток времени, в который завершается цикл каких-л. работ, занятий. *Учебный год. Сельскохозяйственный год. Финансовый год.* 3) только мн.: *гóды, годóв* с порядк. числ. Промежуток времени в пределах десятилетия. *Люди сороковых годов. Девяностые годы двадцатого века*» [4].

Продолжается конкуренция в парах *вымпелы – вымпела, крендели – кренделя, прожекторы – прожектора, секторы – сектора, тракторы – трактора, инициели – инициеля, штормы – шторма*. Как разговорные подаются формы *сектора* (СПРР, БАСРЯ), *трактора* (СГВРЯ, СПРР), *инициеля* (ТСиВНРЛЯ, СПРР), *вымпела* (СПРР), *прожектора* (СПРР), *шторма* (СПРР), *кренделя* (ТСиВНРЛЯ); варианты *вымпела* (ТСиВНРЛЯ, КСТРЯ), *шторма* (ТСиВНРЛЯ, КСТРЯ), *сектора* (ТСиВНРЛЯ), *инициеля* (КСТРЯ) рассматриваются как допустимые, что, хотя и делает их менее желательными, однако оставляет стилистически не ограниченными. Только в БТСРЯ форма *шторма* описывается как принадлежащая профессиональной речи. В СРЯ, БАС, МАС, БТСРЯ отсутствуют указания по поводу формы множественного числа лексемы *инициель*, в СРЯ, БАС, МАС – лексемы *шторм*. Конкурируют, но с поворотом к новой норме, и формы *стапеля – стапели, флигеля – флигели*. В ТСиВНРЛЯ и СПРР отмечается, что форма *стапели* постепенно уходит из употребления.

Таким образом, полное или частичное сокращение вариантности и закрепление одного из вариантов в качестве нормативного, по данным лексикографических источников середины XX – начала XXI в., произошло в парах *альты – альта, месяцы – месяца, тендеры – тендера, веера – веры, вензеля – вензели, откупа – откупы, хлева – хлевы*. Для лексем *отпуск, полутон, пропуск, тон, тормоз, цех, ячмень* характерно стремление к семантической дифференциации форм множественного числа именительного падежа, что также способствует устранению их конкуренции.

Варианты, кодификационный статус которых противоречив (*бункеры – бункера, итеспели – итеспеля, шомпола – шомполы, невода – неводы, тенора – теноры, писари – писаря, пойнтера – пойнтеры* и др.), равноправные варианты, в которых, по мнению авторов большинства лексикографических источников, сохраняется конкуренция (*вымпелы – вымпела, крендели – кренделя, прожекторы – прожектора, секторы – сектора, тракторы – трактора, инициели – инициеля, штормы – шторма, годы – года, дьяконы – дьякона, лекари – лекаря, корректоры – корректора, шкиперы – шкипера, пекари – пекаря, фельдъегери – фельдъегеря, пудели – пуделя, ястребы – ястреба* и др.), варианты, по поводу которых в некоторых словарях отсутствуют сведения об их употреблении в форме множественного числа (*редукторы – редуктора, инициели – инициеля, штормы – шторма, дьяконы – дьякона, пойнтера – пойнтеры* и др.), требуют более пристального рассмотрения. Их верификация на живом речевом материале может привести к существенному дополнению или переоценке рекомендаций лексикографов.

1. Бойко Л.Б. «Язык изломан? Что ж! – Глядите». О некоторых аспектах регулирования в языке // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. 2017. № 1. С. 8–23.
2. Болтовская Е.А. Конкуренция морфологических вариантов имен существительных в современном русском языке (на примере форм множественного числа именительного падежа) // Славянские языки: системно-описательный и социокультурный аспекты исследования: сб. науч. тр. XI Междунар. науч. конф., Брест, 17–18 нояб. 2023 г. / Брест. гос. ун-т им. А.С. Пушкина; под общ. ред. О.Б. Переход. Брест, 2024. С. 94–98.
3. Большой академический словарь русского языка. Т. 1–27 / гл. ред. К.С. Горбачевич, А.С. Герд. М., СПб., 2004–2021 (издание продолжается).
4. Большой толковый словарь русского языка: А–Я: Ин-т лингв. исслед. РАН / сост., гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб., 1998. URL: <https://gramota.ru/biblioteka/slovari/bolshoj-tolkovyyj-slovar> (дата обращения: 29.02.2024).
5. Голев Н.Д. Макромоделирование языковой вариативности: к расширению границ лингвистической вариантологии (аспектуализированный обзор работ российских лингвистов) // Научный диалог. 2023. Т. 12. № 8. С. 86–125.
6. Горбачевич К.С. Изменение норм русского литературного языка. Л., 1971.

7. Горбачевич К.С. *Нормы современного русского литературного языка*. М., 1978.
8. Граудина Л.К., Ицкович В.А., Катлинская Л.П. *Грамматическая правильность русской речи. Опыт частотно-стилистического словаря вариантов*. М., 1976.
9. Граудина Л.К., Ицкович В.А., Катлинская Л.П. *Словарь грамматических вариантов русского языка / Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН*. 3-е изд., стер. М., 2008.
10. Гудков Д.Б., Скороходова Е.Ю. *О русском языке и не только о нем*. М., 2010.
11. Еськова Н.А. *Краткий словарь трудностей русского языка. Грамматические формы. Ударение: ок. 12 000 слов соврем. рус. яз.* 6-е изд., испр. М., 2008.
12. Константинова А.Ю. *Процессы нормализации русского языка и современные субъекты нормы // Мир науки, культуры, образования*. 2016. № 4(59). С. 233–236.
13. Крысин Л.П. *К соотношению системы языка, его нормы и узуса // Коммуникативные исследования*. 2017. № 2(12). С. 20–31.
14. Розенталь Д.Э. *Справочник по русскому языку. Практическая стилистика*. М., 2004.
15. *Словарь русского языка / сост. С.И. Ожегов; под общ. ред. С.П. Обнорского*. 3-е изд. М., 1953.
16. *Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой*. 2-е изд., испр. и доп. М., 1981–1984.
17. *Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. / гл. ред. В.И. Чернышев, С.Г. Бархударов, В.В. Виноградов, Ф.П. Филин*. М., Л., 1950–1965.
18. Соловьев Н.В. *Словарь правильной русской речи: ок. 85 000 слов: более 400 коммент. / Ин-т лингв. исслед. РАН*. М., 2008.
19. *Трудности словоупотребления и варианты норм русского литературного языка. Словарь-справочник / под ред. К.С. Горбачевича*. Л., 1973.

М.А. Дубова
M.A. Dubova

**«СТАРЫЙ ДОМ» Б. ПИЛЬНЯКА И Ф. СОЛОГУБА:
 СЛОВЕСНЫЙ ОБРАЗ В РЕЦЕПЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

**"THE OLD HOUSE" BY B. PILNYAK AND F. SOLOGUB:
 VERBAL IMAGE IN THE RECEPTION OF WORKS**

Объект исследования составляют два одноименных рассказа «Старый дом» Ф. Сологуба (1863–1927) – представителя старшего поколения русских символистов, и Б. Пильняка (1894–1938) – одного из основателей орнаментальной прозы. Предмет статьи – словесный образ «старый дом», объективирующий заглавие произведений. Рассматриваются особенности его семантико-стилистического функционирования в художественных текстах названных авторов. Цель исследования состоит в осмыслении роли словесного образа «старый дом» в рецепции рассказов Сологуба и Пильняка. Обозначенный образ изучается с позиций его «семантической многослойности», которая обнаруживается в объективации пространственного континуума произведений, системы персонажей и мотивной парадигмы двух рассказов. На основе полученных данных осуществляется сопоставительный анализ раскрытия словесного образа в тексте двух произведений. Сформулированная цель определяет используемый в статье методологический инструментарий, включающий общенаучные и специальные методы и приемы: описания, анализа и сопоставления, языковой выборки, лингвистического и лингвостилистического анализа литературного текста. Научная новизна проведенного исследования определяется обращением к изучению семантического объема конкретного словесного образа в его тесной связи с содержательными категориями художественного текста на оригинальном языковом материале прозы Сологуба и Пильняка. Осуществляя сопоставительный анализ семантики и синтагматики лексем «дом» в двух рассказах, автор демонстрирует функциональные возможности словесного образа в художественном тексте, позволяющие выявить общее и частное, индивидуальное, определяющее его роль в содержании конкретного произведения. В выводах обоснованы основные семантические аспекты раскрытия словесного образа «старый дом» в каждом произведении и произведен их сопоставительный анализ.

Ключевые слова: *словесный образ, рецепция, семантика, функционирование, Ф. Сологуб, Б. Пильняк.*

The object of the study is two stories of the same name "The Old House" by F. Sologub (1863–1927) – a representative of the older generation of Russian symbolists, and B. Pilnyak (1894–1938) – one of the founders of ornamental prose. The subject of the article is the verbal image "an old house", objectifying

the title of the works. The features of its semantic and stylistic functioning in the literary texts of the named authors are considered. The purpose of the study is to understand the role of the verbal image "an old house" in the reception of the stories of Sologub and Pilnyak. The designated image is studied from the standpoint of its semantic multilayeredness», which is revealed in the objectification of the spatial continuum of works, the system of characters and the motivic paradigm of two stories. Based on the data obtained, a comparative analysis of the disclosure of the verbal image in the text of two works is carried out. The formulated goal determines the methodological tools used in the article, including general scientific and special methods and techniques: description, analysis and comparison, language sampling, linguistic and linguostylistic analysis of a literary text. The scientific novelty of the conducted research is determined by the appeal to the study of the semantic volume of a specific verbal image in its close connection with the content categories of a literary text on the original language material of the prose of Sologub and Pilnyak. Carrying out a comparative analysis of the semantics and syntagmatics of the lexeme "house" in two stories, the author demonstrates the functionality of a verbal image in a literary text, which allows us to identify the general and the particular; the individual, which determines its role in the content of a particular work. The conclusions substantiate the main semantic aspects of the disclosure of the verbal image "an old house" in each work and carry out a comparative analysis of them.

Key words: *verbal image, reception, semantics, functioning, F. Sologub, B. Pilnyak.*

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-60-1-21-27

Литературный процесс первой трети XX века представляет собой яркий, самобытный художественный материал как с точки зрения содержания, так и стиля, языковой объективации доминантных идей и концептуальных построений эпохи, который, на наш взгляд, еще долго будет востребован в научной парадигме вследствие своего глубокого потенциала и необходимости восполнения существующих лакун.

Наш интерес связан с рецепцией двух рассказов с одинаковым заглавием «Старый дом», написанных Федором Сологубом в 1911 г. и Борисом Пильняком в 1924 г., построенных в форме воспоминаний. Оба произведения представляют художественно переосмысленный фрагмент истории всей страны (рассказ Пильняка в большей, а Сологуба в меньшей степени), смены эпох и поколений, оригинальный взгляд авторов на свое время. Они в конденсированном виде содержат объективацию переломных моментов российской истории начала XX в., которые в соответствии с художественным методом авторов заявлены не напрямую, а опосредованно входят в текст, находясь как бы на периферии повествования, но при этом определяя судьбы героев: у Сологуба – революционной ситуации 1905–1907 гг., у Пильняка – исторический контекст шире, в него включаются также революция 1917 г. и гражданская война. Таким образом, основанием для выбора рассказов послужило не только единство их заглавия, но и принадлежность авторов к одной историко-культурной эпохе, единство ее атмосферы, переживаемых настроений и как следствие – отражение в текстах схожих идей и мыслей.

Цель статьи состоит в осмыслении роли словесного образа «старый дом» в рассказах Сологуба и Пильняка, в том, чтобы «показать на примере рецепции конкретного произведения» [4] функциональные возможности словесного образа. Иначе говоря, наш исследовательский интерес связан с изучением роли словесных образов в постижении содержания художественного текста. Принимая во внимание, что

«образность в широком смысле понимается <...> как интерпретирующая категория художественного текста, отражающая восприятие действительности субъектом перцепции» [13, 20], мы проанализируем два произведения малой прозы представителя старших символистов Сологуба и «экспрессиониста» [1], одного из ярких представителей «орнаментальной» прозы Пильняка с позиций лингвостилистического подхода. Прежде чем перейти к основному исследованию, отметим, что «словесный образ не сводится к тропу <...> Словесным образом делают языковую единицу <...> и контекст, и способность выражать ценностное отношение автора, служить знаком выражаемых в тексте смыслов» [7, 75].

Образ «дома» входит в семантическое поле «пространство», которое, в свою очередь, концептуализируясь, составляет важный компонент концептосферы русской культуры: «Категории пространства и времени, благодаря свойственной им универсальности и всеобъемлющему характеру, формируют пределы, в которых развертывается человеческая жизнь, тем самым они определяют все остальные категории, связанные с антропоцентрической сферой» [12, 12]. Иначе говоря, конкретный словесный образ, в нашем случае – дома, позволяет проследить особенности языковой объективации в тексте важных содержательных категорий с целью рецепции произведения.

Обращение к одному из ключевых пространственных образов – дома – вызывает особенный интерес в свете поворота современного научного знания в сторону антропоцентрической парадигмы. В этой связи В.А. Маслова отмечает, что «дом <...> ассоциируется сугубо со "своим" пространством, как-то отгороженным от внешнего мира. Дом служит связующим звеном в общей картине мира: с одной стороны, принадлежит человеку, с другой, связывает человека с внешним миром» [6, 90].

Интересен, в первую очередь, принцип номинации произведений: почему оба автора назвали свои рассказы именно так, акцентируя внимание на этом художественном образе.

По мнению исследователей творчества Пильняка, в его рассказе «Старый дом», имеющем биографическую основу, рисуется дом родителей писателя в Саратове и связанные с ним детские воспоминания Пильняка. Дом, «описанию которого в тесной связи с историей страны и судьбами поколений его владельцев и посвящено произведение в целом» [3, 73], находится на высоком берегу Волги. Эта лексема насчитывает в тексте 50 словоупотреблений, включая дериват *домой*.

Опираясь на содержание заглавия, актуализирующее в рассказе семантическое понятие дома, которое расширяет по мере повествования свой объем – от места рождения до страны, которую пришлось покинуть, рассмотрим семантические аспекты объективации этого образа в произведении:

– дом – место жительства трех поколений семьи Коршуновых, старшие представители которой всю жизнь прожили здесь, и в нем же встретили смерть; более молодые, повзрослев, уехали и в большинстве своем забыли о доме. Автор скупно, штрихами создает его жилое пространство.

Дом хранит память о трех поколениях Коршуновых – Калитиных, которые жили в нем, отмечая зарубками на дверном косяке свой рост. Там до сих пор сохранились даты: самая ранняя из которых «К.М. 12 апр. 61 г.» [9, 14], а самая поздняя – «Н.К. 11 апр. 1924 г.» [9, 14] (в рассказе Сологуба указание на какие-либо даты, позволяющие относительно точно установить время повествования, отсутствует – *М.Д.*). Таким образом в поле авторского внимания находится более полувека жизни обитателей дома: время первого поколения закончилось со смертью Катерины Ивановны 25 октября 1917 г., у которой было 11 детей, «возросло 7» – «инженер, фабрикант, столичный адвокат, –

революционер и революционерка, – оперная актриса, два сына ушли под забойку, в галахи, в оборванцы, в горькие пьяницы...» [9, 16]; «тех, кто вторым поколением возрастал после Катерины Ивановны, их разметало по всей земле, не только русской <...> Третье после Катерины Ивановны поколение <...>, оставшееся в России, <...> металось по России в делах и строительстве, в проектах дел и в строительстве проектов» [9, 20]. Судьба второго поколения, взросление которого совпало с революцией 1917 г. и последовавшей за ней гражданской войной, оказалась самой несчастливой: вихрь событий разметал их по стране и за ее пределы. Заметим, что, расширяя исторический контекст, Пильняк проецирует судьбу живших в доме поколений семьи на судьбы множества русских семей в эти сложные годы. Так в текст вступает второй семантический аспект раскрытия образа дома – связь с историей России, причем с рядом исторических событий далекого прошлого: «<...> сохранила память или создали домыслы? – что в этом доме бывал Пугачев» [9, 15]. Таким образом уже сама продолжительность «жизни» дома вызывает уважение, его стены хранят память о важных событиях русской истории, осуществляя связь живущих в нем людей с великим прошлым Родины, частичкой которого дом «делится» с каждым поколением Коршуновых – Калитиных: «<...> вспоминали старый дом где-то в Алжире <...>» [9, 20], «Один рассказывал о нем [доме] в городе Петербурге <...> Надежда Сергеевна вспоминала безразлично в Благовещенске, в Восточной Сибири, куда занесли ее <...> осколки колчаковских армий» [9, 20]. Эта связь, приобретая символическое значение, наиболее отчетливо заявлена в финале рассказа.

Наконец, третий семантический план метафорически раскрывает образ дома как символа жизни, которая буйствует и побеждает смерть, малой родины, взрастившей тебя и навсегда занявшей место в твоей душе, как первоисточка, глубинную связь с которым человек пронесет через всю жизнь.

«Странная привязанность» к дому живет в сердцах всех поколений семьи, это крупница малой родины, которая зовет туда, где буйствует природа. Бесконечность природной жизни в противопоставлении с человеческой символизирует лексема *буйный* в значении «Буйный в росте, обильный (о растительности)» [8, 55] и дериваты *буйствовать*, *буйство*, *буйно*, *буй*: «не понять всего **буй** и вольности земли» [9, 15]; «**буйствовала** сирень за загородами палисадов» [9, 23]; «каждую весну **буйничали** Волга, воды, сирени» [9, 19].

Дом, с одной стороны, являясь замкнутым пространством, противопоставлен бескрайним просторам Волги и всей России, а с другой – он словно в сжатом виде эту бескрайность и содержит в себе. Дом разрушается, но есть надежда, что он будет жить в душе уже четвертого поколения Коршуновых как некий символ духовного родства, духовной связи с родиной. В этом смысле символичен финал произведения, когда один из потомков, в свое время уехавший из дома, возвратившись сюда, приходит к постижению той «правды, которая все разводит, как пословица, руками <...>: он понял, что жизнь жива жизнью <...> и острою болью захотелось, чтобы здесь, на террасе, <...> в забытом доме, оторванные жизнью, и все же родные, единокровные, – стали его дочь Катюша (названная, видимо, в честь бабушки Катерины Ивановны – М.Д.) и сын Анатолий» [9, 27]. Вот она преемственность и связь поколений, которую и олицетворяет старый дом, ставший у Пильняка – символом родины и, расширяя свою семантику, – России (заметим, что у Сологуба этот содержательный план отсутствует совсем, у него семантический объем этого словесного образа гораздо уже).

Рассказ Сологуба «Старый дом» «можно назвать феноменологическим <...> сюжет основан на движениях внутреннего мира персонажей, живущих воспоминаниями об умерших <...> Безысходность тоски персонажей, безнадежность их ожиданий,

замкнутость в мире воспоминаний, безразличие к внешним факторам» [5]. Лексема *дом* (23) и ее дериваты *до́ма* (3) и *домо́й* (6) в произведении насчитывают 32 употребления. Заглавие актуализирует образ дома (который, в частности, обнаруживает точки пересечения с «Домом с мезонином» А.П. Чехова [11], особенно в плане импрессионистических приемов изображения) как предмета неживой природы. Дом не принимает активного участия в развитии сюжетного действия (в отличие от рассказа Пильняка), но все время оказывается сопричастным основным событиям в жизни героев. С описания дома начинается авторское повествование: «**Дом** был старый, большой, деревянный, одноэтажный, с мезонином. Стоял он в деревне <...> Вокруг этого **дома** дремотно-зеленеющий сад раскинулся <...> Когда-то этот **дом** был выкрашен в лиловый цвет <...> Казалось, старый **дом** полон воспоминаниями <...> В этом старом **доме** все было по-прежнему, как в те дни, <...> когда еще Боря был жив <...> Теперь **в усадьбе** жили одни только женщины <...> Жили они уже второй год в старом **доме** и ждали младшего в семье, Бориса <...>» [10]. В этом развернутом описании дома намечены все основные семантические пласты раскрытия образа, которые будут развернуты в ходе повествования:

– дом как жилое помещение, место жительства семьи (в этом контексте автору важен его внешний вид, расположение в пространстве как конкретного локуса);

– дом как место мучительных воспоминаний, объединивших трех проживающих в нем женщин (этот семантический план больше всего разработан автором, объективируя одноименный мотив, а также мотивы тоски, ожидания и мечты);

– дом как родное пространство, укрывающее от грубых воздействий внешней жизни, продолжение личного пространства героя.

Заметим, что исторический аспект, в отличие от пильняковского рассказа, входит в сюжет этого произведения опосредованно и связан преимущественно с деятельностью молодых героев – Бориса и Натальи – за пределами дома, а значит – во враждебном им мире, результатом которой становится смерть самого младшего в семье – Бориса.

Первый семантический план задается с начала рассказа. У читателя сразу же формируется образ дома, который описывается через характеристику его размера («большой», «одноэтажный»), времени («старый»), отношение к материалу («деревянный»), по месту расположения («в деревне»). Далее часть из этих характеристик автор будет повторять, акцентируя наиболее важные из них для понимания содержания рассказа. Семантически значимым является адекатив *старый* (10), объективирующий временную характеристику дома, подчеркивающий его древность, обветшалость (краска облезла), но не более того. Тогда как в одноименном рассказе Пильняка эта лексема репрезентирует связь дома с историей нескольких поколений жителей, а через них – всей страны. Дом номинирует место, из которого ежедневно уходят и куда возвращаются героини. Их маршрут однообразен и прост: утром выйти за калитку и дойти до пригорка над рекою, чтобы посмотреть на дорогу, по которой может прийти Боря (Наташа), дойти недалеко от сада к скамейке под старой развесистой липой, откуда видна дорога (Елена Кирилловна), прийти в беседку, высоко над углом забора, откуда также просматривается дорога (Софья Александровна), а вечером все трое идут к затянутому ряской пруду плакать о Боре. Старый дом – это то место, где проводят большую часть жизни героини солугубовского рассказа, где они, объединившись в своем горе, попытались отгородиться от кошмаров окружающей их действительности и узнают о них только из газет.

И здесь первый семантический план проецируется на второй, главный в содержании произведения, объективирующий центральный мотив – воспоминаний:

«Стены старого **дома** о Борисе напоминают <...> [10]. Даже настоящее героинь описывается сквозь призму воспоминаний, акцентируя их мыслительное пространство, которое «полярно, его основу составляет антитеза "жизнь – смерть"» [2, 83]. Причем размышлениям о смерти уделено «гораздо большее место в мыслительном дискурсе героинь. Его центр <...> занимает Борис и все, что с ним было связано, что пока еще хранит память: внешность, поведение, мировоззрение, история жизни и, наконец, смерть, поставившая точку в его земном существовании, с одной стороны, а с другой – ставшая началом отсчета новой жизни в воспоминаниях близких» [2, 83].

Во второй части произведения лексема *дом* преимущественно входит в синтагму «вернуться домой», обозначая то место, где можно спрятаться, отгородиться от всего внешнего мира и страшной вести о казни Бориса, но и там воспоминания не покидают героинь, разъедавая их жизнь. Родные стены не спасают: «ненавистные воспоминания» не пропадают, а возвращаются снова, заставляя вновь и вновь переживать тяжесть потери. Именно поэтому в старом доме тихо и тоскливо, его тишину ничто не нарушает – дом и сам тоскует вместе со своими хозяевами.

Наконец, дом является тем замкнутым пространством, которое позволяет создать героиням некое подобие защищенного от внешнего воздействия мира, в котором все равно есть место страданиям и грусти («В старом **доме** тихо и тоскливо» [10], «Старый **дом** молчит опять тоскливо» [10]), хотя и существует мечта, пусть и несбыточная: «И все опять, как прежде, к мечтам, безумным надеждам устремлено <...> И опять <...> ждут своего Борю три женщины в старом доме, на краткое время счастливые в своем безумии» [10]. Так объективируется мотив ожидания (несбыточного), и героини знают, что Боря казнен и никогда не вернется, но в этой выдуманной действительности им легче переносить свое горе.

На основе проведенного исследования считаем возможным сформулировать следующие выводы:

- словесный образ «старый дом», вынесенный в заглавие рассказов Сологуба и Пильняка, играет важную роль в рецепции произведений;
- лексема *дом*, являясь «средством языковой объективации» [3, 76] лейтмотивов рассказов, создает семантически многоплановый художественный образ;
- дом характеризуется как пространственный локус, как компонент пространственного континуума произведений;
- семантический объем словесного образа «старый дом» в рассказах писателей разный. В произведении Пильняка он шире и глубже: «старый» не только потому, что древний, ветхий, но и потому, что был свидетелем многих важных для истории страны событий (этот аспект не затронут Сологубом);
- в обоих рассказах дом является тем местом, которое объединяет семью, хотя связь поколений в рассказе Пильняка актуализирована гораздо последовательнее;
- дом – объект воспоминаний героев, репрезентирующий их мыслительный дискурс;
- основные характеристики дома, выявляемые на основе синтагматических связей этой лексемы, содержатся в речи повествователя, что объективирует авторскую позицию в тексте.

Таким образом, лексема *дом* в рассказах Пильняка и Сологуба номинирует не только важный пространственный локус, объективирующий авторскую картину мира, а также носит концептуальный характер, раскрывая разные семантические планы.

Л.Анпилова Л.Н. Проза Бориса Пильняка 1920-ых годов. Опыт русского экспрессионизма: монографический очерк. Екатеринбург, 2008.

2. Дубова М.А. Реценция рассказа Ф. Сологуба «Старый дом»: лингвостилистический анализ колоративов // *Вестник Северо-Осетинского государственного университета имени К.Л. Хетагурова*. 2023. № 4. С. 72–78.
3. Дубова М.А. Концепт «пространство» и способы его репрезентации в рассказе Б. Пильняка «Старый дом» // *Вестник Государственного социально-гуманитарного университета*. 2018. 3(31). С. 72–79.
4. Дубова М.А., Ларина Н.А. Филологический анализ текста: реценция рассказа И.А. Бунина «Эпитафия» // *Филология: научные исследования*. 2021. № 12. С. 71–81. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35179 (дата обращения: 25.01.2024).
5. Красильников Р.Л. Танатологические концовки в рассказах Ф. Сологуба // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanatologicheskie-kontsovki-v-rasskazah-f-sologuba/viewer> (дата обращения: 25.01.2024).
6. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику: учеб. пособие. 5-е изд. М., 2011.
7. Николина Н.А. Филологический анализ текста: учебник для студ. учреждений высш. образования. М., 2014.
8. Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 57 000 слов / под ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. 18-е изд., стереотип. М., 1986.
9. Пильняк Б. Старый дом // Пильняк Б.А. Расплеснутое время: Романы, повести, рассказы. М., 1990.
10. Сологуб Ф. Старый дом. URL: <https://litbit.ru/ru/sologub-fedor/staryy-dot?usclid=1ja5chz2уу684385892> (дата обращения: 27.01.2024).
11. Ступакова Е.С. Ф. Сологуб и Ан. Чеботаревская: проблема творческого взаимодействия: дисс. ... канд. филол. наук. Харьков, 2007.
12. Топорова Т.В. Об архетипе «воды» в древнегреческой космогонии // *Вопросы языкознания*. 1996. № 6. С. 91–96.
13. Халикова Н.В. Словесный образ «облака движутся» в текстах произведений и дневников М. Пришвина // *Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология»*. 2023. № 1. С. 19–27.

С.В. Жилияков
S.V. Zhilyakov

**ПОМИНАЛЬНЫЙ ЦИКЛ СТИХОВ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ГАЛИЧА:
ИССЛЕДОВАНИЕ МНЕМОНИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ**

**MEMORIAL BOOK OF POEMS IN THE WORKS OF A. GALICH: THE
STUDY OF MNEMONIC STRUCTURE**

В статье исследуется поминальный лирический цикл А. Галича «Возвращение на Итаку» (1964–1973). Его поэтика, что явствует из номинатива каждого отдельного стихотворения «Памяти...», обусловлена темой посмертной памяти, функционирующей в направлении поминания объекта лирической рефлексии. Объектами-адресатами лирической коммуникации указанного поминального цикла Галича являются известные поэты XX века, предшественники автора – А. Ахматова, Б. Пастернак, Д. Хармс и другие. В ходе изучения внутреннего строения произведений, входящих в состав цикла, выявляются несколько особенностей, характерных как для макротекстового образования в целом, вместе с тем и для жанровой типологии стихотворения «Памяти...» – в отдельности. К примеру, А. Галич отбирает для стихотворных поминаний материал таким образом, чтобы он отвечал одновременно нескольким требованиям авторского представления о жанре как реминисцентного текста. Во-первых, в качестве цитируемого «чужого слова» им используются стихи «текста-источника», которые высвечивают наиболее значимые черты биографии покойного поэта; во-вторых, заимствованные фрагменты органично согласовываются с внутренней организацией авторской лирической речи, посвященной памяти усопшего; в-третьих, адаптированные под авторское содержание мотивы, образы произведений поминаемых поэтов обладают читательской узнаваемостью. В результате наличие обозначенных признаков обнаруживает общее важное свойство поэтики поминального цикла – интертекстуальную стереометричность. Она проявляется в создании объемного и разнонаправленного с точки зрения функционирования поминального текста произведений реминисцентного эффекта. Так, использование эпитафия, составляющего практически обязательную композиционную часть каждого стихотворения цикла, обращено к воспоминанию личности автора прецедентного текста, структурные компоненты заимствованных фрагментов произведений поминаемых поэтов, аллюзии на них, составляют собственно реминисцентную поэтику Галича, эффект узнаваемости с помощью комплексного арсенала реминисцентных средств поэтики, названный

мнемонической суггестией, обнаруживает направленное воздействие на реципиента.

Ключевые слова: стихотворение «Памяти...», реминисценция, поэтика, жанр, цикл стихов, мнемоническая суггестия.

The article examines the memorial lyrical cycle of A. Galich "Return to Ithaca" (1964–1973). His poetics, as it is clear from the nominative of each individual poem "In Memory of...", is determined by the theme of posthumous memory, functioning in the direction of remembering the object of lyrical reflection. The recipients of the lyrical communication of this memorial cycle of Galich are famous poets of the 20th century, the author's predecessors – A. Akhmatova, B. Pasternak, D. Kharms and others. In the course of studying the internal structure of the works included in the cycle, several features are revealed that are characteristic both of macrotextual education as a whole, and at the same time for the genre typology of the poem "In Memory of..." separately. For example, Galich selects material for poetic commemorations in such a way that it simultaneously meets several requirements of the author's idea of the genre as a reminiscent text. Firstly, as a quoted "alien word" he uses verses of the "source text", which highlight the most significant features of the biography of the late poet; secondly, the borrowed fragments are organically consistent with the internal organization of the author's lyrical speech dedicated to the memory of the deceased; thirdly, the motifs and images of the works of the commemorated poets, adapted to the author's content, are recognizable to the reader. As a result, the presence of the indicated features reveals a common important property of the poetics of the funeral cycle which is intertextual stereometry. It manifests itself in the creation of a voluminous and multidirectional reminiscent effect from the point of view of the functioning of the memorial text of the works. Thus, the use of the epigraph, which constitutes an almost obligatory compositional part of each poem in the cycle, is addressed to the memory of the personality of the author of the precedent text, the structural components of the borrowed fragments of the works of the commemorated poets, allusions to them, constitute the actual reminiscent poetics of Galich, the effect of recognition with the help of a complex arsenal of reminiscent means of poetics, called mnemonic suggestion, reveals a directed effect on the recipient.

Key words: the poem "In Memory of...", reminiscence, poetics, genre, cycle of poems, mnemonic suggestion.

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-60-1-28-34

Русская поэзия второй половины XX века – явление уникальное, уже хотя бы потому, что она существовала, достойно воспринималась в условиях беспрецедентной конкуренции с кино, авторской и эстрадной песней. Основной чертой поэзии указанного периода следует назвать ее способность использовать условие ослабления политического режима («оттепель»), чтобы высказаться обо всем наблевшем, поэтому в орбиту художественной рефлексии творчества А. Галича, Б. Окуджавы, В. Высоцкого органично проникают прошлое и настоящее с оптимистическим устремлением в будущее. Отсюда в поэзии заостренное внимание к диалогу, публичности, обусловившими появление новых жанровых форм, к примеру, «Песня-репортаж о строителях Камаза» (1971) Ю. Визбора, «Диалог у телевизора» (1972–1973) В. Высоцкого и др. Многие поэты выступают в это время в

концертных залах и на стадионах, декламируя свои стихи, переключают их на музыку. В поэзии так называемых «шестидесятников» проявляется такая плотность жанрового материала (в количественном и качественном плане), что по ней можно судить о динамике художественной системы первой и второй половины XX века, вплоть до XXI века. В частности, об этом можно судить по стихотворению «Шестидесятники» Е. Евтушенко, в котором поэт дает краткую характеристику представителей этого уникального литературного явления: «Кто были мы, шестидесятники? / На гребне вала пенного / в двадцатом веке как десантники / из двадцать первого» [6, 740].

Действительно, 1960-ые годы были самыми щедрыми на поэтические таланты. В эти годы (1964–1973) А. Галичем был написан поминальный поэтический цикл, имеющий в различных сборниках стихов, альбомных записях разное наименование, но относительно постоянный состав произведений, обращенный к теме посмертной памяти предшественников автора. По словам А.В. Македонова, «в советской лирике цикл выделяется многоплановостью, насыщенностью повествовательными, диалогическими, драматическими, описательными элементами, объединенными единым лирико-психологическим сюжетом и единой медитацией, благодаря чему цикл совмещает признаки своеобразной лирической поэмы, рассказа и вместе с тем единого стихотворения» [9, 306]. Между тем лирический цикл как макротекстовый формат в отличие от стихотворения, которое «способно выразить лишь одну ситуацию духовной жизни поэта» [10, 109], представляет «преимущественно ту или иную сторону мировосприятия поэта, ту или иную грань жизни» [11, 23]. А так как отдельное стихотворение является частью структуры объединенного единой темой поминального цикла «Возвращение на Итаку» Галича, и его свойства передаются всему художественному целому, то достаточно обнаружить и исследовать несколько общих черт, присущих некоторым произведениям лирической общности, чтобы увидеть закономерность всей ее поэтики.

Открывает цикл стихотворений лирическое произведение «Памяти Б.Л. Пастернака» (4 декабря 1966). Оно предварено эпитафиями, первый из которых представляет собой краткую выдержку из газетного некролога, поданного в свойственном данному моральному жанру официально-деловом стиле, второй – авторский комментарий к нему. Они предвосхищают и настраивают на адекватное восприятие последующего поминального текста, написанного в манере развернутого слова о покойном, в целом компенсирующего недостаток его в эпитафее. Поминальный жанр, концептуально ориентированный на воспроизведение в памяти имени покойного и связанного с ним поэтическим мироотношением, ставит перед собой задачу в ограниченном формой и рифмой содержании кратко раскрыть основные мировоззренческие черты творчества объекта лирического посвящения. А поскольку сделать это лучше, чем словами самого покойного поэта, невозможно, то для их передачи больше всего подходит использование мнемонических средств поэтической речи. К ним относятся парафразы, аллюзии, реминисценции, цитаты и т.д.

Так, в тексте произведения Галичем выделены кавычками места заимствования «чужого слова» – где-то строфы, где-то части их:

Мело, мело по всей земле,
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела [4, 58]

И далее:

Гул затих. Я вышел на подмости,
Прислонясь к дверному косяку... [4, 58]

Цитируемые строки из самого известного романа Пастернака «Доктор Живаго» («Зимняя ночь» и «Гамлет»), входящие в состав поэтической книги «Стихотворения доктора Живаго», выражают функцию постскриптума (поэтического послесловия) и подчеркнутую автобиографичность), усиливают ощущение экзистенциальной готовности к смерти через обреченность на одиночество, переданное «текстом-источником» и мортальными образами (горение свечи). Через композиционное расположение в художественном целом в роли последних стихов одновременно воспроизводят ощущение лирического «я» сквозь призму собственных стихов Галича во время церемонии его похорон. Читатель, таким образом, перед собой видит двойной образ покойного поэта – в жизни и после смерти. Такое пограничное восприятие образа Пастернака создает эффект его постоянного присутствия, присущий всякому аналогичному воспоминаемому объекту, предмету, явлению. Примечательно, что вплетенные в поминальное произведение Галича строки Пастернака органично вписываются в его структуру, семантически перетекают в организацию аутентичных стихов, учитывая даже общность репрезентируемого зимнего календарного периода, соответствующую времени смерти Пастернака, с одной стороны, с другой же, обозначающую сходство с сезонной темой стихотворения «Зимняя ночь», цитируемого в производной тексте. Следствием этого является то, что мнемонический потенциал лирического опуса Галича удваивается, углубляясь в виду использования поэтом в тексте исходного произведения частей передоверенных Пастернаком романному герою стихотворений. Такой матричный принцип организации стихотворной материи ставит лирическое творчество Галича в один ряд с постмодернистскими произведениями, отождествляет Пастернака и доктора Живаго и, наконец, открывает целый горизонт смыслов, основанный на «противопоставлении "реального/условного"», спровоцированном «текстом в тексте» [8, 112].

Мастерство владения словом позволяет чередовать Галичу стилистическую фактуру стихотворений, маневрировать ее динамикой от ироничной к абсурдной – в зависимости от объекта поминального посвящения. Так, в «Легенде о табаке» в ставшем уже традиционным эпитафическом преддверии раскрывается коммуникативная установка поминального посвящения: «Посвящается памяти замечательного человека, Даниила Ивановича Ювачева» [4, 60], то есть Хармса. И далее, без какого-нибудь вводного перехода, вставляются цитируемые из стихотворения «Из дома вышел человек. *Песенка*» (1937) строки, составляющие почти весь его объем:

Из дома вышел человек
С веревкой и мешком
И в дальний путь, и в дальний путь
Отправился пешком [4, 60].

Ставшая лейтмотивным повтором «прогулка человека с мешком» в продолжении всего текста задает тон для воспроизведения поэтики абсурда Хармса – создателя литературной группы ОБЭРИУ, накрепко связанной с его трагической биографией, которую домысливает Галич.

«Возвращение на Итаку. Памяти О.Э. Мандельштама» (1969) воплощает уже знакомую схему использования «чужого слова» – с помощью эпитафия, являющегося фрагментом стихотворения «Я буду метаться по табору улицы темной...» (1925), который в поминальном авторском тексте распадается на три строфы-цитаты, из-за чего создается впечатление постоянного присутствия сознания Мандельштама. Оно покаместски, сквозь выпяченную жирным мазком вещь, просвечивается за ней, чтобы заново скрыться в удивительно тонко ощущаемом потоке бытия-жизни, текучестью, поглощающем человека. Отсюда восстанавливаемый, биографически правдоподобный образ лирического «я» покойного поэта в концепции Галича, выглядит лишним, сетующим на беспомощность попавшего в беду человека, причиной которой является «беспокойное настроение обиды» [1, 93]. А его жалоба, вызванная отчаянием, превращается посредством интерполированной строки эпилога в подобие прощальной молитвы («...И некому, некому, / Некому молвить / Из табора улицы темной...») [4, 65]), доводящую с помощью предполагаемой паронимии и повторов (ср.: молвить – молить!) лирическую ситуацию до поминальной.

Стихотворение «Снова август» (1968–1969), посвященное памяти А.А. Ахматовой, о чем указывается в заголовке составного эпитафия, несколько расширяет арсенал воспроизведения «текст-источника» применением аллюзии, перифразы и неточного цитирования. Последнее, к примеру, приобретает форму композиционного кольца: в эпитафии стихи «"...а так как мне бумаги не хватило, / Я на твоём пишу черновике"» [4, 70] дублируются в самом конце произведения с небольшим изменением, а именно: «"Прости, но мне бумаги не хватило, / Я на твоём пишу черновике"» [4, 71]. Оно, что более интересно, выходит за рамки текста и осуществляется на метаструктурном уровне, образуя своего рода новый смысловой контекст, мнемоническое воздействие которого усиливается приемом накладывания авторского текста на предшествующий посредством передачи несобственной прямой речи, которая заключает в себе скрытый диалог [2, т. 5, 331]. В итоге организуется своего рода эффект палимпсеста, он же эффект мультиплицированной памяти. В воспринимающем сознании реципиента возникает ощущение будто Галич сам использует черновик Ахматовой для своих записей, который в свою очередь она применяет в «Поэме без героя» (1962), чьи первые строки «Посвящения» структурированы эпитафией. И что еще важнее – поминальный контекст автор соотносит с собой, поскольку использования Галичем «чужого слова» составляет основу для ролевой лирики [7].

Поминальное ожидание усиливает сквозной, в качестве аллюзии, образ «Крестов» (первая и одиннадцатая строфы), воспроизводящий в памяти «Реквием» поэтессы и связанную с ним тревогу за арестованного сына Льва Гумилева. Ассоциация реквиема возникает также в результате смысловых пересечений с «Поэмой без героя» Ахматовой, где не единожды встречается его мотив. Очевидно, что контекстуальная аллюзия на реквием, прием палимпсеста служат для уплотнения поминальной рефлексии в рассмотренном тексте, погружают в нее сознание всякого читателя, мотивируют быть соучастником церемониального действия.

Как видно, в поэтическом цикле, кроме общей темы входящих в его состав произведений, объединяющим началом становится реминисцентный принцип, являясь в определенной степени предвосхищающим жанровое задание, а также составляющим его эстетический и жанрово-познавательный потенциал. Выступающее в такой роли реминисцентное начало должно пониматься отнюдь не в качестве фигуры художественной речи, но в широком контексте, вбирающем в себя семантическое поле критериев, элементов, показателей, соответствующих *воспоминанию* как способу

художественной рефлексии неавторского слова, что в переносе на тематический (поминальный) аспект цикл означает *памятование*. Именно в таком виде реминисценция детерминирована замыслом поэта и воплощена в художественный цикл. При этом становится понятно, что реминисценция как неотъемлемый структурно-семантический конструктор цикла, отражает внутреннюю готовность к встрече автора строк произведения и поминаемого ими поэта в одном художественном поле, свидетелем чего и является в конце концов читатель.

В этой связи, эксплицируя данную мысль на всю жанровую типологию, можно сказать, что реминисценция является не только атрибутивным свойством жанра стихотворения «Памяти...», но, что шире – выступает в роли жанрообуславливающего фактора, определяющего его жанровую «концепцию человека» как «познавательное качество и основной конструктивный принцип жанра» [5, 95]. Именно наличие реминисцентного компонента в единстве с биографическими чертами в тексте произведения создают тот минимальный комплекс условий, необходимых для поминовения покойного поэта.

Как отмечает Н. Богомолов, основную черту стиля в поэзии Галича составляет интертекстуальность [3], однако такая, которая создает целую сеть смыслов, образуя гипертекст, где внутренние цитируемые фрагменты составляют связку с наружными композиционными элементами – заголовком, эпиграфом, а те сразу же оперативно отсылают к первоисточникам – авторским оригиналам и т.д. Отметим, такое мнемоническое перекрестье (сплетение) составляет в принципе суть постмодернистского текста, выступает диагнозом всей постмодернистской литературы, не только поэзии.

Итак, реминисцентная природа стихотворений Галича, входящих в поминальный цикл, придает всему художественному целому свойство интертекстуальной стереометричности. Оно заключается в распределении и направлении мнемонического потенциала на весь объем художественных связей. Во-первых, эпиграф – обязательный композиционный компонент – обращает на связь текста с биографической личностью автора, поскольку, как правило, ему сопутствует авторский комментарий, выдержка из некролога, психологические и ментальные особенности поминаемого поэта и т.д. Во-вторых, прямые цитатные заимствования из «источника-текста» и аллюзивное присутствие его внутри поэтических посвящений Галича служат для передачи сущности поминальной концепции. В-третьих, вся организация каждого в отдельности взятого стихотворения, как и всего цикла, составляет особый ассоциативный фон, который удерживает в сознании реципиента поминальный настрой, завладевает его психикой. Такое явление стоит назвать *мнемонической суггестией* – внушаемая автором установка на запоминание нужных смыслов текста путем погружения в него читателя. В частности, наиболее действенным проявлением мнемонической суггестии можно считать использование повторов, применение которых в определенной последовательности возбуждают в воспринимающем сознании аналогию молитвенного обращения, характерного для поминальной лирической ситуации. Все это способствует совершенствованию реализации и успешному решению мнемонической задачи – первостепенной именно для поминальных текстов в рамках коммуникативной установки посвящения.

1. Аверинцев и Мандельштам: Статьи и материалы / под ред. Д.Н. Мамедовой. М., 2011.

2. Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М., 1997.

3. Богомолов Н. Александр Галич: поэтика интертекстуальности. URL: <http://polit.ru/article/2013/07/21/bogomolov/print/> (дата обращения: 12.01.2024).

4. Галич А. Генеральная репетиция. М., 1991.

5. Головки В.М. Жанробусловливание как модус художественного познания (теоретико-методологическая перспектива) // Вестник Ставропольского государственного университета. 2002. № 29. С. 91–99.
6. Евтушенко Е.А. Не умею прощаться: стихотворения, поэмы. М., 2018.
7. Жигулина И.С. Поэтика «чужого» слова в лирике А. Галича // Сибирский филологический журнал. 2013. № 1. С. 72–76.
8. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 104–122.
9. Македонов А.В. Свершения и кануны: монография. Л., 1985.
10. Мирошникова О.В. Стихотворение и цикл в архитектонике лирической книги // Филология и человек. 2011. № 3. С. 108–116.
11. Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.

Б.П. Иванюк
B.P. Ivanjuk

**СТИХОТВОРНЫЕ ЖАНРЫ С ТЕМАТИЧЕСКИМ КОМПОНЕНТОМ
ВИНА: СЛОВАРНЫЙ ФОРМАТ**

**POETIC GENRES WITH A THEMATIC COMPONENT WINE:
DICTIONARY FORMAT**

Публикация объединяет словарные статьи о жанрах, типологически сходных по винной тематике: анакреонтика, ксения, сколий, тост, хамрийя. В каждой статье дается определение жанра, излагается его история, обозначены его тематические и стилевые вариации. Изложены факты их скрещивания с другими жанровыми формами и мотивами. Привлекается широкий историко-литературный материал мировой поэзии.

Ключевые слова: анакреонтика, ксения, сколий, тост, хамрийя.

The publication combines dictionary entries about genres typologically similar in wine topics: anacreontics, xenia, scolium, toast, hamriyah. Each article defines the genre, describes its history, and identifies thematic and stylistic variations. The facts of their crossing with other genre forms and motifs are described. A wide historical and literary material of world poetry is involved.

Key words: anacreontics, xenia, scolium, toast, hamriyah.

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-60-1-35-44

АНАКРЕОНТИКА, АНАКРЕОНТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ – жанровое направление в европейской лирике, тематически связанное с прославлением чувственных наслаждений.

Название А.п. происходит от имени древнегреческого поэта Анакреон(т)а Теосского (VI–V в. до н.э.), создателя анакреонтической *оды*, хотя по сути европейская А.п. началась изданным в 1554 г. французом А. Этьеном анонимным сборником (60 стихотворных произведений) «Анакреонтеса», автором которой до конца XVIII в. ошибочно считали того же Анакреонта. В него вошли разные по времени тексты (александрийские, греческие, римские, ранневизантийские), которые подражали мотивам древнегреческого поэта, а также гедонистической и эпикурейской тематике римских поэтов Катулла, Горация и Овидия.

Анакреонтические мотивы разрабатывались в разных национальных литературах Западной Европы: английской (Э. Спенсер, XVI; Р. Геррик, XVI–XVII; А. Каули, XVII), испанской (Дунаш бен Лабрат, 10; Х.М. Вальдес, XVIII–XIX), итальянской (Л. Магалотти, XVII–XVIII; Дж. Дж. Белли, XVIII–XIX), немецкой (Х.Г. фон Гофмансвальдау, Германия, XVII; Ф. Гагедорн, Г.Э. Лессинг, XVIII), румынской (Е. Вэкэреску, XVIII), французской (А. Бийо, Ж. Лафонтен, XVII; А. Шенье, XVIII);

Э. Парни, XVIII–XIX; Т. Готье, XIX), хорватской (Ф.К. Франкопан, XVII) и др. В непрерывной истории европейской А. исключительную роль сыграли творчество вагантов (анонимные «Вещание Эпикура», «Храм Венеры», «Десять кубков»), поэтов Возрождения, к примеру, французской «Плеяды», в частности, сборник П. Ронсара «Оды», а также Просвещения (сборник «Песен моральных и других» П.-Ж. Беранже, Франция, XVIII–XIX).

Русская анакреонтейя представлена именами А. Кантемира, М. Хераскова, А. Сумарокова, Г. Державина, Н. Гнедича, А. Ржевского, Ф. Эмина, Д. Хвостова, Н. Карамзина, К. Батюшкова, А. Дельвига, Н. Языкова, А. Пушкина, Д. Давыдова, Д. Ознобишина, Дм. Олерона, В. Ходасевича и др.). Немаловажное значение для ее развития имело появление в России книги «Стихотворений Анакреонта Тийского», составленной в 1794 г. Н.А. Львовым (появлению этого сборника од способствовало лондонское знакомство А. Кантемира с итальянским поэтом-переводчиком П. Ролли).

Аналогичные мотивы характерны для национальных литератур других регионов: анонимная аккадская «Поэма о правителях прошлого» (I половина II тысячелетие до н.э.), древнеегипетская «Песня арфиста», азербайджанской (Физули, XV–XVI; М.Ш. Вазех, XIX), армянской (К. Ерзнкаци, XIII–XIV; М. Крымечи, XVII), византийской (Иоанн Грамматик, VI, Стефан Сгуропулос, XIV), вьетнамской (Нгуен Зу, XVIII–XIX), грузинской (Теймураз I, XVI–XVII), индийской (Мира Баи, XV–XVI), иракской (Абу Нувас, VIII–IX), китайской (Ли Бо, VIII), персидской (Омар Хайам, XI–XII), узбекской (Алишер Навои, XV) и др.

А. пользуется разнообразными жанровыми формами мировой лирики. Одни из них а priori пригодны для соответствующих мотивов, к примеру, дифирамб («Бахус в Тоскане» Ф. Реди, Италия, XVII; «Триумф Бахуса» Д. Баруффальди, Италия, XVII–XVIII), *сколий* («До краев нальем» Т. Мура, Ирландия, XVIII–XIX), *мост* («Гимн Ваху» анонимного ваганта), *хамрийят* («Касыда¹ о винограде и вине» персотаджикского поэта IX–X вв. Башшара Маргази, «Винная касыда» арабского поэта XII–XIII Омара ибн аль-Фарида), *ксения* («К друзьям» из книги «Застольных эпиграмм» Я. Кохановского, Польша, XVI), миннезанг² («Пресыщение ученостью» М. Опица, Германия, XVII). Эти мотивы воплощаются и в тематически нейтральных жанрах, как, например, в поэме («Поэма о вине», «Поэма о красоте» таджикского поэта XVI в. Абдурахмана Мушфики), сонете (фривольный «Сонет» из сборника «Мирские прелести» Я. Морштына, Польша, XVI–XVII; «Вино» Дж. Дж. Белли, Италия, XVIII–XIX), песне (анонимная вагантская «Праздничная песня»; «Любителям вина» Б. Балашши, Венгрия, XVI), послании («Другу, приславшему сосуд вина» еврейского поэта Испании Й. Галеви, XI–XII; «Другу-повесе» (Ф.И. Толстому)» Д. Давыдова), поминальном посвящении («Гимн братьев-кутил отцу Корибуту» А. Кржицкого, Польша, XV–XVI); стансах³ («Стансы Толстому» А. Пушкина), дебате («Разговор с Анакреоном» М. Ломоносова), экфрасисе⁴ («Бахус» В. Бенедиктова – описание одноименной картины П. Рубенса), плантарии⁵ («Кузнечик. Из Анакреона» Н. Гнедича) и в таких национальных жанровых формах, как танка (цикл «Гимн вину» японского

¹ (от араб. «целиться») – лиро-эпический жанр в поэзии мусульманских стран.

² (нем. minnesang – любовная песня) – средневековый светский жанр немецкоязычной поэзии.

³ (лат. stanza – остановка, комната) – лирический жанр, объединяющий ряд замкнутых строф.

⁴ Здесь: (греч. ephrasis – высказываю) – стихотворный метажанр, объединяющий жанровые формы литературной экспликации произведений пространственных видов искусства.

⁵ Здесь: (лат. planta – молодое дерево) – поэтический жанр на флористическую тему.

поэта VII–VIII вв. Отомо Табито), газель («Эй, виночерпий, дай кувшин» персидского поэта XII–XIII вв. Саади Ширази), фразка⁶ («К любви» Я. Кохановского).

К наиболее частотным в европейской А. относятся варьируемые в разных стилевых модусах такие ее жанровые модификации, как «вакхическая песня» («Вакхическая песня» Л. Медичи из цикла «Карнавальные песни», Италия, XV; «Гимн Вакху» Д. Хейнсия, Нидерланды, XVI–XVII; «Виноградная лоза» А. Сент-Амана, Франция, XVII; «Бакхическая песнь» В. Кюхельбекера, «Вакхическая песня» В. Теплякова, «Вакхическая песня» М. Лохвицкой), «подражание Анакреонту» («Анакреонтическая песенка» Т. Готье, Франция, XIX; «Голубок. *Подражание Анакреону*» И. Дмитриева, «Из Анакреона» А. Норова, «Подражание Анакреону. *Кобылица молодая...*» А. Пушкина, «Все пьет (Из Анакреона)» Д. Ознобишина, «Из Анакреона» А. Тарковского) и «анакреонтическая ода», обладающая наибольшей тематической широтой («Анакреонтическая ода. Разговор стихотворца с любовью» У. де Ла Мота, Франция, XVII–XVIII; «Ода из Анакреонта XIV» И. Богдановича, «Анакреонтическая ода» П. Кайсарова, «Ода. *Когда Анакреоном...*» А. Аргамакова, «Ода Анакреона» Д. Ознобишина.

Возникшая в противовес героической она может быть прославлением экзистенциальных радостей, что, к примеру, отразилось в наборе земных установок (творчество, дружба, любовь, созерцание) лирического героя в целом дидактического по своему характеру цикла «Анакреонтические оды» М. Хераскова, не случайно адресовавшего свою полемическую «Оду XIII» М. Ломоносову, его общественной по содержанию и значению поэзии, в частности, его «пиндарической» оде, а также прославлением чувств, например, материнских в «Анакреонтической оде от имени Марии Магдалины» И. Клая, Германия, XVI–XVII; или дружеских – в «Оде анакреонтической к Елисавете Васильевне Хераськовой» А. Сумарокова, написанной, как и большинство образцов отечественной А., прежде всего, «сумароковской» школы поэтов (М. Херасков, А. Ржевский, А. Нартов, А. Аблесимов и др.), с соблюдением версификационных правил: белые (3-стопный ямбический или 4-стопный хорейский) астрофические стихи с женской клаузулой при четком совпадении границ стиха и фразы.

Одним из жанровых маркеров А., помимо соответствующих мифологических сюжетов («Адониса Киприда ищет» М. Кузмина), являются упоминаемые мифологические персонажи, покровительствующие земным утехам (греческие боги и божества и их римские двойники: Вакх – Бахус, Афродита, или Киприда, – Венера, Эрот – Амур, или Купидон и др., к примеру, «Бахус и Амур» в «Новом Эпикуре» Н. Жильбера, Франция, XVIII; предметы, связанные с культом вина, к примеру, кубок («Нестор. *Вулкан, сработай кубок мне*» Дж. Уилмота, графа Рочестера, Англия, XVII), а также имя легендарного создателя жанра, известного и за пределами европейского региона («Анакреонту. *Гроздьев жительных мать, чародейка лоза винограда!*» Симонида Кеосского (Др. Греция, VI–V до н.э.), «Эпитафия Анакреонту» Диоскорида, Др. Греция, III до н.э.; цикл древнегреческого поэта II–I в. до н.э. Антипатра Сидонского «Эпитафии Анакреонту»; «Гроб Анакреона» А. Пушкина, «Анакреон. *И.А. Гончарову*» А. Майкова, «Анакреон» В. Красова; сонет аргентинского поэта XIX–XX «Старость Анакреона» Л. Лугонеса). Встречаются и национальные аналоги

⁶ (поль. *frascka* – безделка, шутка от итал. *fraska* – мелочь) – лирический жанр в польской поэзии, остроумная стихотворная эпиграмма.

вышеупомянутых античных богов, к примеру, стихотворение Аусеклиса (XIX) «Тримпула», названное по имени латышского бога пива и веселья. В современной поэзии анакреонтическая атрибутика представлена, в основном, в форме мнемонической аллюзии («Анакреонтический диптих» В. Бетаки, «Вакханка нежная! пока в цвету...» М. Амелина).

Анакреонтические мотивы часто объединяются в цикл («Шутливые канцонетты» Г. Кьябреры, Италия, XVI–XVII; «Любовные стихи в духе Катулла» Г. Гроция, Нидерланды, XVII), сборник («Эротикас» Э.М де Вильегаса, Испания, XVI–XVII; «Цветы Геликона» Л. Иохансона, Швеция, XVII; «Опыт шуточных песен» лидера немецкой А. XVIII в. И.В. Глейма; «Любовные стихотворения, или Песни в анакреонтическом духе» польского и белорусского поэта XVIII–XIX вв. Ф. Князьнина; «Анакреонтические песни» Г. Державина; «Эротические стихотворения» Э. Парни) или включаться в состав книги («Хризолит» еврейского поэта Испании Моисея Ибн Эзры, XI–XII; «Amoretti и Эпиталама» Э. Спенсера, Англия, XVI; «Оды горацянские и анакреонтические» из сборника «Лирические сочинения Василия Капниста»). Нередко они сочетаются не только с родственными, но и с противоположными по жизненному настроению мотивами, к примеру, религиозными (языческие и христианские образы в «Дионисе» Г. Гейма, Германия, XIX–XX), смерти (сиджо⁷ «Время пить вино» корейского поэта XVI в. Чон Чхоля; «Веселый час» Н. Карамзина; цикл «Эпикурейские песни» А. Майкова) или воздержания (стихотворение еврейского поэта Испании Х в. Дунаша бен Лабрата «Он молвил», построенное на основе жанровой антитезы *хамрийят* и зухдийят); как языческие по характеру, они могут вызывать и религиозное осуждение (в цикле «Смерть» из «Вертограда многоцветного» С. Полоцкого, в 3-й книге «О гегене и муках вечных» поэмы Андрея Белобоцкого «Пентатеугум, или пять книг кратких о четырех вещах последних, о суете и жизни человека» под характерным названием «О гегене и муках вечных») и, наоборот, отстаивать земные радости вопреки христианской аскезе («Рыжая выпь» Кахал Би Мак Гиля Гуна, Ирландия, XVII–XVIII). Встречаются и стихотворные эпизоды авторского отказа от языческой аксиологии в пользу христианской (мировоззренческая палинодия⁸), к примеру, от анакреонтических мотивов «Купидоновых уроков» в «Факеле любви божьей» польского поэта XVI–XVII вв. К. Твардовского, или отторжения от рационального мировосприятия ради чувственного («Пресыщение ученостью» немецкого поэта XVII в. М. Опица, «Анти-астроном» Д. Ознобишина).

КСЕ'НИЯ (греч. xenos – гость, чужеземец) – жанр эпиграмматической поэзии, стихотворный подарок.

Первоначально адресовалась приглашенному к застолью гостю: *эпиграммы* римского поэта I в. Марциала «Подарки» («Xenia») – двустишия (элегический дистих) к разным яствам и напиткам на пиру и «Гостинцы» («Arophoreta»). Жанровая «этимология» К. сохраняется и в дальнейшем, к примеру, книга латинских «Застольных эпиграмм» польского поэта XVI в. Я. Кохановского, цикл шуточных К. «Пир, который автор задал в Индии нескольким фидалго, своим друзьям» Л. Камозенса (Португалия, XVI), «Приглашение друга на ужин» Б. Джонсона (Англия, XVI–XVII). Но постепенно прикладной характер К. ослабевает, расширяется ее тематический репертуар до общего понятия эпиграммы: против

⁷ («песни времен года» или «современные напевы») – жанр классической корейской поэзии.

⁸ (греч. «повторная песнь») – полемический жанр, авторское самоотречение от прошлых убеждений.

литераторов-современников «Ксении»-инвективы⁹ К.Л. Иммермана (Германия, XVIII–XIX), иронические, написанные элегическим дистихом, «Ксении» немецких поэтов XVIII–XIX вв. Й.-В. Гете и Ф. Шиллера, сатирические «Кроткие ксении» Й.-В. Гете, мемориальный цикл «Ксении моей жене» Э. Монтале (Италия, XIX–XX), полемические, в форме элегического дистиха, «Эпиграматы и ксении» украинского поэта XIX–XX вв. И. Франко, «Ксении и элегии» Я. Ивашкевича, **цикл** лирико-философских «Ксений» С.Е. Леца – польских писателей XX в., серия миниатюр Э. Паунда ««Xenia»» (США, XIX–XX), книга верлибризованных размышлений А. Драгомощенко «Ксении».

СКО'ЛИЙ(Я) (греч. skolion от skolios – «кривой») – жанровая форма европейской поэзии, застольная песня.

Первоначально – жанр древнегреческой лирики, исполняемый на пиру (симпосий) под музыкальный аккомпанемент, мог быть сольным либо хоровым, при этом роль очередного исполнителя-импровизатора или запевалы вместе с миртовой или лавровой веточкой передавалась по непредсказуемому желанию его предшественника (отсюда и этимология понятия).

Традиция С. берет начало из культа одного из наиболее почитаемых в древней Греции богов – Диониса по прозвищу Вакх (в римской мифологии – Бахус), бога растений, покровителя виноградарства и виноделия. Не менее важным источником формирования литературного С. является национальный фольклор, что непосредственно подтверждается псевдонародными стилизациями («Рейнская застольная» немецкого поэта XVIII–XIX вв. М. Клаудиуса; «Застольная» современного белорусского поэта В. Голуба).

Среди древнегреческих авторов жанра Терпандр Лесбосский VII в. до н.э.) – вероятный зачинатель литературной традиции С., а также Алкей (VII–VI вв. до н.э.), Пиндар и Симонид Кеосский (VI–V вв. до н.э.), Гедил и Посидипп (3 в. до н.э.), встречается у Иона Хиосского и поэтессы Праксиллы (V в. до н.э.). Известен сборник пиршественных песен V в. до н.э. «Scolia Attica». Античный С. включал в себя многие тематические мотивы – гедонистические, поминальные, похвальные, моральные, политические и др., которые сохраняются и в дальнейшем.

Для С. обычным является вплетение мнемонических мотивов, в частности, поминального («Застольная песня. *Ничто не бессмертно, не прочно...*» А. Дельвига, «Лицейстам. Застольная песня» Л. Мея), а также жанрового мотива валеты¹⁰ («Мое прости друзьям. *Друзья! Налейте кубки!*..» В. Раевского с поименным обращением к друзьям, «Прощальная песнь в кругу друзей» С. Раича). Тем более характерным для С. – жанровый мотив **тоста**-здравицы: за короля, возлюбленную и друзей в «Застольной» Й.-В. Гете (Германия, XVIII–XIX), за Создателя, природу, женщину, дружбу в «Застольной» Э. Лейно (Финляндия, XIX–XX), за каждый эскадрон в «Полковой застольной песне» («17-го драгунского Нижегородского Его Величества полка») В. Дена.

Наиболее устойчивый из мотивов – прославление земных радостей – становится доминирующим в европейской **анакреонтике**. Он разрабатывается во многих национальных литературах, однако его жанровая продуктивность зависит в целом от аксиологических установок эпохи. Так, античная традиция вакхического С. будет

⁹ (лат. *investiva oratio* – бранная речь от лат. *invehere* – бросаться, нападать) – европейский речевой жанр полемики, обличения и обвинения.

¹⁰ (от лат. *vale* – прощай) – лирический жанр прощания.

подхвачена позднесредневековыми вагантами: «Gaudeamus», ставший студенческим гимном, анонимная, XV в., «Застольная песня» и др., жанровый стиль которых прослеживается в «Питейной песне» («Chanson à boire») Н. Буало, в веселых С. (греч. калос) из «Нового сборника песен Савояра, исключительно им петых в Париже» Филиппо по прозвищу Савояр (Франция, XVII), в стихотворениях Н. Языкова «Налей и мне, товарищ мой...», «Гимн. *Боже! Вина, вина!..*»), «Мы любим шумные пиры...» (вольное подражание «Gaudeamus») и др.

К ожидаемым мотивам вакхического С., обусловленным самочувствием лирического героя, относятся – отчуждение от остального мира («Нет минут мне веселее...» Ю. Нелединского-Мелецкого), хвала хмельному напитку («Наполняйте, стаканы!» английского поэта XVIII–XIX вв. Дж. Байрона), утешение в нем («Будем пить! И елей / Время зажечь...» Алкея, «Благословение вина. *Благослови тебя Боже, вино!*» нюрнбергского поэта XV в. Ганса Розенплюта, «К друзьям» П. Межакова) и т.п.; встречаются и оригинальные, к примеру, метафорический рецепт его изготовления в «Пуншевой песне» Ф. Шиллера, развернутая метафора виноделия в «Застольной песне» из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (Германия, XVIII–XIX), антитеза лунной и винной чаши в стихотворении П. Вяземского «Две луны. Застольная песня».

Тематические мотивы вакхического С. часто сопровождаются эмоциональными – радости как выражения жизнелюбия («Мухамбази. Застольная песня» русского генерала и грузинского поэта XVIII–XIX вв. А. Чавчавадзе, «Веселый час» А. Кольцова, «Вакхическая песня. *Вина! И выше чару! Душа безмерно рада!..*» испанского поэта XIX в. Х. де Эспронседа) и печали от осознания быстротечности жизни («Вино. *Быстры, как волны, дни нашей жизни...*» А. Сребрянского). Нередко они соседствуют в одном стихотворении («Scholia. *Не мирты с лаврами, а грустный китарис...*» Ап. Майкова). Причем, в большинстве случаев жизнеутверждающий пафос С. обусловлен винопитием (не случайно хмельное наслаждение приравнивается любовному и творческому, как, к примеру, в стихотворении И. Бороздны «Блаженство. Застольная песнь в древнем вкусе» или в «Застольной песне» ирландского поэта XIX–XX вв. У.Б. Йетса).

На создание вакхического пафоса ориентирована жанровая риторика С., этому способствует, в частности, рефренный призыв («До краев нальем!» в одноименном стихотворении ирландского поэта XVIII–XIX вв. Т. Мура; «Полней стаканы, пейте в лад!..» в «Песне» Н. Языкова, «Хлопцы-молодцы, пейте, гуляйте» в стихотворении украинского поэта XIX в. С. Руданского «Хлопцы-молодцы...», «будем пить, но не пьянеть» в «Застольной песне» аварского поэта XIX–XX вв. Г. Цадасы). Призыв обращен ко всем участникам реального и/или виртуального застолья, тем самым играет суггестивную роль в их братском (не только хмельном) единении. Оно воплощается, в частности, в коллективном лирическом герое – исполнителе С. (травестирующий высокую анакреонтику сборник «Застольных песен Фредмана» шведского поэта XVIII в. К.М. Бельмана, «Застольная» влюбленного простака шотландского поэта XVIII–XIX вв. Р. Бернса, «Застольная новгородских заговорщиков» В. Сосноры, «Гусарская застольная» Д. Репина). Встречаются и иные формы субъектного исполнения С. (диалог между хором и корифеем в «Застольной песне союза молодого и старого» вина немецкого поэта XVIII–XIX вв. Ю. Кернера, сниженный монолог-рассказ в «Симпозионе» А. Волохонского и А. Хвостенко).

Функциональный диапазон С. – от бытовой уместности (кабацкие песни «Ну ладно, разоидемся спать!..» миннезингера Освальда фон Волькенштейна, Германия, XIV–XV вв., и «Песня. *От вечной жажды высох рот...*» Г.А. Бредеро, Нидерланды, XVI–XVII, «пивные песни» в исландской поэзии XVII в., к примеру, «Пивная песня»

Х. Пьетурссона и одноименная С. Оулаффсона, «Как засядем, братцы, возле чарки» украинского поэта XIX в. Ю. Федьковича, «дворовая» «Воскресная застольная» М. Анчарова) до манифестирования – исторического самочувствия целого поколения («Вакхическая песня» А. Пушкина, «Застольная. *Друзья! Мы живем на зеленой земле...*» П. Антокольского), нравственного идеала («Песня филаретов» польского поэта XIX в. А. Мицкевича, «К Добродетели. Застольная песня. Подражание Аристотелю» А. Мерзлякова), гражданских ценностей («Моя республика» французского поэта XVIII–XIX вв. П.-Ж. Беранже и патриотическая «Застольная песня» венгерского поэта XIX в. Ш. Петефи).

В поэзии застольная песня представлена как отдельным стихотворением, так и циклом («Четыре застольные песни, исполненные на прощальном пиру в честь Танабэ Сакиморо в резиденции судьи Кумэ Хиронава» в древнеяпонской антологии «Манъёсю», или «Собрание мириад листьев», «Пиршественные песни, или Зачины» хорватского поэта XVII–XVIII вв. И. Джурджевича), книгой («Застольные песни» Киноситы Мокутаро (Япония, XIX–XX) и жанровой вставкой (застольные песни в романе немецкого писателя XVIII–XIX вв. Л. Тика «Странствования Франца Штернвальда», «Застольная» в стихотворной драме В. Кузнецова «История о Злом городе»).

Следует отличать собственно З.с. как жанр от песни, популярной в застолье, к примеру, политическая «Ода Гармодию и Аристогитону» Каллистрата (IV в.) в честь древнегреческих тираноборцев.

ТОСТ стихотворный (англ. toast – «поджаренный хлеб») – речевой жанр застолья.

Генетически связанный с ритуализированными событиями народной жизни, отмечающими пограничное время (рождение, свадьба, смерть и др.), Т.с. в целом сохраняет видовую тематику и поэтику, соответствующую своему аудиторному (реальному и виртуальному) назначению.

Стилевая уместность Т.с. определяется, во-первых, содержанием жизненного обстоятельства, и в этом плане жанр репрезентирован различными вариациями в диапазоне от здравицы («Здравствуйте, братцы атаманы-молодцы!» в «Тосте на обеде донцов» Д. Давыдова, «Здравица. При встрече 1844 года» – родине, славянкам, народу – словенского поэта XIX в. Ф. Прешерна) до поминального слова («Граурный тост. *Пью в память о тебе. Ты был эмблемой счастья...*» французского поэта XIX в. С. Малларме) и тризны («Певец во стане русских воинов» В. Жуковского); во-вторых, авторской модальностью, обуславливающей соответствующий пафос. Эти два основных фактора чаще всего резонируют («Ко мне, друзья мои, сегодня я пирую!» П. Ронсара, Франция, XVI; «Заздравный тост» шотландского поэта XVIII в. Р. Бернса; «Заздравный кубок» А. Пушкина, «Заздравный тост, или Пир после Ереванской битвы. Поэма» Г. Орбелиани), однако нередко авторская модальность нерелевантна обстоятельствам (написанное на каторге жизнеутверждающее «Звучит вся жизнь, как звонкий смех...» А. Одоевского). И даже в такой разновидности жанра как новогодний Т.с., вербализующий суггестивное воодушевление, обусловленное надеждой на лучшее новолетие («Три новогодних тоста» Н. Агнивцева, патриотический «Новогодний тост» О. Берггольц, «Новогодние пожелания» военной победы М. Джалиля, «Новогодний тост» современного белорусского поэта А. Вярцинского), имеются исключения («С

Новым Годом. (Посмертное)» К. Фофанова, написанный холиямбом¹¹ «Новогодний тост» за тех, кто погибнет в войне, К. Симонова).

Содержательная неоднородность жанра подтверждается достаточно распространенными в поэтической практике случаями: сочетание здравицы с поминальным мотивом («Друзьям. *Я пью за здоровье не многих...*» П. Вяземского, «Снова, друзья, в братский круг...» (к годовщине Царскосельского лицея 19 октября 1826 г.) А. Дельвига), смысловой конфликт между жанровым названием и содержанием стихотворения («Тост. *Пусто, ни следа бывшего шквала...*» Я. Лехоня (Польша, XIX–XX), в частности, иронический разлад между ними («Последний тост» А. Ахматовой, политический антифразис «Тост. *Я пью за то, что доблестная Польша...*» Ю. Мориц), использование жанра не по своему прямому, тем более, аудиторному, назначению («Тост. *За состраданье к выморочу муки...*» М. Кудимовой, «Тост»-сонет Л.К. Лопеса (Колумбия, XX), философский «Последний тост» Н. Парры (Чили, XX–XXI). Но вполне приемлемой для Т.с., как и для *сколия*, манифестация жизненной идеологии автора (обращенный к единомышленникам «Тост. *Вам, семейство милых братий...*» А. Бестужева-Марлинского, «К друзьям, на Рейне» В. Кюхельбекера, «Гусарский пир» Д. Давыдова).

Жанровое содержание Т.с. варьируется и образом адресата: индивидуальным («Томасу Муру» Дж.Г. Байрона, Англия, XVIII–XIX; «Заздравный кубок А.П. Ермолову» Ф. Глинки, «Мое прости друзьям. Кисловскому и Приклонскому» В. Раевского, «Заздравный тост. Нико Пиросмани» грузинского поэта XX в. Г. Табидзе), в том числе, безымянным («Еще тост» А. Ахматовой; «Тост», обращенный к возлюбленной, украинского поэта XX–XXI вв. Н. Винграновского), коллективным («За уроженцев колоний!» Р. Киплинга, Англия, XIX–XX; «Тост за хрустальщиков», посвященный жителям г. Гусь-Хрустальный, Н. Глазкова, «Тост» за воинов Ю. Друниной, традиционный для национального фольклора «Почти христианский тост за врагов» белорусского поэта XX вв. В. Короткевича, «Мой тост за женщин!» аварской поэтессы XX–XXI вв. Ф. Алиевой) и условным («Вино. *Вот мой бокал. Ты видишь...*» П. Неруды, Чили, XX; «Три горских тоста» аварского поэта XX–XXI вв. Р. Гамзатова).

Т.с. может быть обращен и к мифологическому адресату (наряду с конкретными личностями – к богам в предполагаемом застолье в «Памятных тостах» Посидиппа, Др. Греция, IV–III вв. до н.э.), и к неодушевленному (славословие электричеству в «Тостах. *Как наша прожила б планета...*» А. Мицкевича, Польша, XIX; вину в «Тосте. *В вине – венец и плод забот...*» Р. Беча, Австрия, XIX–XX).

Разнообразие Т.с. объяснимо и его скрещиванием с другими жанрами: дифирамбом («Вах в Тоскане» – шутливая *песня* во славу винопития со вставочными тостами и жанровыми мотивами эннуэга и плазера¹² – Ф. Реди, Италия, XVII; реверди¹³ («Пресыщении ученостью» М. Опица, Германия, XVI–XVII), эпиграммой («Тост за двоих» Дж. Байрома, Англия, XVII–XVIII), валетой (юмористическая «Я пью твое здоровье!» Р. Бернса; «Последний тост. Посвящается Сене Фрумкину – с любовью»

¹¹ (греч. holos – хромой + jambos – двухшаговый танец) – «хромой ямб», замена хореем последней стопы ямбического стиха.

¹² (от франц. ennui – огорчение и plaisir – удовольствие) – лирический жанр, основанный на антитезе приемлемого и неприемлемого поэтом.

¹³ (франц. reverdie – повторное озеленение) – западноевропейский лирический жанр с доминирующей темой весны.

Е. Клячкина), реквиемом («Тост в память донского героя» М. Платова с хоровым пуантом – Ф. Глинки), балладой («Новогодняя баллада» со вставочными тостами-аллюзиями А. Ахматовой), новеллой («Последний тост» Э. Асадова), «Стихотворение в альбом» современной украинской поэтессы И. Жиленко.

Существуют развернутые Т.с. («Тост. *Чаши рдеют словно розы...*» В. Бенедиктова, «Здравица» И. Уткина) и короткие (шутливый «Новогодний тост. *Опять проклятый Новый Год настал...*» современной английской поэтессы Коуп Венди); многократные («Подняв аварский рог...» Р. Гамзатова) и серийные («Госты» – 15 дистихов сербского поэта XX–XXI вв. Б.В. Радичевича), круговые («Кабацкое житье» анонимных вагантов) и персонажные (комический «Заздравный тост Флюгера» – от имени обывателя – Дж. Джусты, Италия, XIX).

Для Т.с., как и для сколия, характерно наличие мизансцены («Прерывный тост в диалогической сценке «Обед в Бежецке» Н. Гумилева; «Тост за Женьку» Ю. Визбора) или сопутствующего рассказа («Тост Пушкину» К. Ключевского, стилизованные грузинские «Два тоста с драконами» Вл. Кузнецова).

К обычным риторическим фигурам жанра следует отнести: зевгму¹⁴ («Последний тост» Ахматовой), анафору¹⁵ («Тост. *За поющий над семенем пламенный дождь...*» Н. Тряпкина), призыв (зачинный «Друзья! налейте кубки!» в стихотворении «Мое прости друзьям» В. Раевского; рефренный «За Францию последний наш бокал!» в политическом Т.с., посвященном событиям 1871 г., «За которую из двух? (нейтральная новогодняя здравица)» В. Курочкина. Современная поэзия, исключая самодеятельную, не придерживается жанровой риторики Т.с. («Тост. *Великой назваться ли может страна...*» Н. Голя, тост за Пушкина в стихотворении Т. Кибирова «Пастернак наделен вечным детством...»).

ХАМРИ'ЙЯ (араб. – винная поэзия) – поэтический жанр в арабо-, персо- и тюркоязычных литературах с тематической доминантой винопития.

Винная тема, отмеченная еще в доисламской касыде, появляется в стихах бедуинского поэта VII–VIII вв. аль-Ахталя («Он пьян с утра и до утра мертвецки, как бревно...»), становится жанровой в творчестве арабского поэта VIII–IX вв. Абу Нуваса, которого считают зачинателем Х. («Кубки, наши соколы, За вином летают...», «Пустыни воспевать? Но нет до них мне дела...», «Возвратите мне мой кубок...», «Покуда взор мой полный кубок не узреет...», «Пить чистое вино готов я постоянно...», «О упрекающий, в вино влюблен я страстно!»). Нередко застольные стихи экфрастические мотивы – икрустировал описание винных чаш с изображением тронного зала и охоты.

Тематические мотивы Х., в основном, аналогичны европейским, в частности, разработанным в *сколии*. Основной из них – прославление вина как источника жизнелюбия и чувственных радостей, как высшей земной ценности: «Неприметный кувшин, искрометной наполненный влагой...» арабского поэта VII–VIII вв. аль-Фараздака, «Тех, кто любит наслажденья...», «Приятно охлажденное питье, а отчего – и сам я не пойму...», «Случая не упусти пить вино с подругой...» персидского поэта IX–X вв. Ибн аль-Мутаззы, «Прекрасно чистое вино, им дух возвышен и богат...»

¹⁴ (греч. *zeugma* – связка) – синтаксическая фигура, подчинение ряда однородных второстепенных членов предложения одному, логически объединяющему их главному члену предложения (преимущественно глагольному сказуемому).

¹⁵ (греч. *anaphora* от *ana* – вновь + *toros* – несущий) – единоначатие, лексико-синтаксическая фигура, повтор слов или словосочетаний в начале смежных синтаксических или ритмических единиц.

персидского поэта X–XI вв. Ибн Сины (Авиценна), «Мы рано утром в сад приходим...» арабского поэта XI–XII вв. Ибн Хамдиса, «Стоит царства китайского чарка вина...», «Стоит власти над миром хороший глоток...», «С тех пор, как на небе Венера и Луна, Кто видел что-нибудь прекраснее вина?» персо-таджикского поэта XI–XII вв. Омара Хайама, «Мне мудрец говорит, в пиалу наливая вино...», «Иди сюда, отшельник! Налей себе вина...», «Умираю от жажды – веселую чашу налей...» персидского поэта XIV в. Хафиза и др.

К устойчивым жанровым признакам X. относится обращение к кравчему, обязанность которого возлагалась обычно на юношу («Виночерпий, бездонный кувшин приготовь...» Омара Хайама, «Как прекрасен виночерпий, тонкостанный, волоокый!» арабского поэта XI–XII вв., жившего в Андалусии, Ибн Хафаджы, «В кубки юноша прекрасный льет живительную влагу...» арабского поэта XI–XII вв. из Валенсии Ибн аз-Заккаки, газель «Веселей, виночерпий! Полней мою чашу налей!» Хафиза, тарджибанд¹⁶ «Принеси скорее, кравчий, чашу...» азербайджанского поэта XV–XVI вв. Мухаммеда Физули, «Не зевай, виночерпий, весна коротка – торопись!» узбекского поэта XV–XVI вв. Захириддина Бабура.

В дальнейшем под влиянием суфизма образ виночерпия (араб. – саки), приобретающего значение духовного наставника, воплощается в жанровом формате масневи¹⁷ – саки-наме («Саки-наме» тюркского поэта XV в. Алишера Навои). Традиция саки-наме персонализирована именами персидского поэта XIII в. Фахр ад-Дина Ираки, индийского поэта XIII–XIV вв. Амира Хусрава Дехлави, персидского, XV в., Абдурахмана Джамии, персидского, XVI–XVII вв., Зухури Туршизи, турецкого поэта XVII в. Омара Нефи и др.

В ортодоксальном исламе в соответствии с законами шариата существовал запрет на винопитие, за исполнением которого следил мухтасеб (араб. – контролер), упоминаемый в стихотворении Хафиза «Мне вино куда нужней, чем хлеб...». Тем самым X. вступает в конфликт с зухдийятом¹⁸ («Ах, друзья, вы не внимайте повеленьям благочестья...» Ибн аль-Мутаззы, «Приглашение на пир» еврейского, X в., поэта Испании Дунаша бен Лабрата, «Иль мечеть, или кабак» персидского поэта XII в. Хагани Ширвани, «Святоши, знающие шариат...» Хафиза).

¹⁶ строфическое стихотворение с рефреном.

¹⁷ (араб. – сдвоенная) жанр поэмы в восточной поэзии.

¹⁸ (араб. зухд – воздержание) – арабская медитативная элегия, основным тематическим содержанием которой являются размышления о бренности земного существования и проповедь праведной жизни, духовного совершенствования и аскезы.

Ж.В. Краснобаева-Черная, Л.Н. Бороденко
Zh.V. Krasnobaeva-Chernaya, L.N. Borodenko

**СПЕЦИФИКА ЭКСПЛИКАЦИИ ИНФОРМАЦИИ О
КОРОНАВИРУСНОЙ ИНФЕКЦИИ: ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ
ПЕРЕВОДЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ**

**THE SPECIFICS OF THE EXPLICATION OF INFORMATION
ABOUT CORONAVIRUS INFECTION: AN EXPERIMENTAL
TRANSLATION STUDY**

В условиях пандемии Ковид-19 (2020–2021 гг.) и постпандемийный период (2022–2023 гг.) усилилась роль знаний о здоровье в целом и о Ковид-19 в частности, что отобразилось и на проблематике лингвистических исследований. Сегодня Ковид-19 позиционируется в языкознании как лингвистическое явление в словообразовательном, лингвокультурном, лингвокогнитивном, дискурсивном направлениях. В такой новой научной повестке актуальным является использование в качестве материала исследования общедоступной и общеизвестной информации ВОЗ о мифах и ложных представлениях о Ковид-19 в рамках переводоведения. Современное переводоведение предлагает широкий спектр теорий, раскрывающих общие и специальные подходы к проблеме перевода, для использования в практической деятельности. Центральным вопросом в данных теориях является изучение прагмалингвистических и психолингвистических аспектов восприятия и понимания иноязычного текста. В статье авторы эксплицируют модели понимания англоязычного научно-популярного текста о коронавирусе в процессе перевода русскоязычными реципиентами. Основным методом исследования выбран эксперимент, участниками которого стали обучающиеся ФГБОУ ВО «Приазовский государственный технический университет». В основе экспериментального исследования лежит сравнение вариантов перевода текста на разных этапах. Результатом действия экстралингвистических компонентов является увеличение количества вариантов переводов отдельных элементов англоязычного текста. В процессах восприятия и понимания текста о коронавирусе на английском языке русскоязычные реципиенты использовали операции расширения и сужения смысла. Результаты экспериментального переводческого исследования могут быть использованы в разработке методик повышения эффективности понимания и перевода иноязычного письменного текста в процессе изучения дисциплин по переводоведению в высшей школе.

Ключевые слова: *восприятие, Ковид-19, перевод, понимание, расширение смысла, сужение смысла.*

The role of knowledge regarding health in general and particularly knowledge regarding Covid-19 was drastically boosted during the time of Covid-19 (2020–2021) pandemic and during the following post-pandemic period, which is reflected in linguistic research issues. At present Covid-19 is positioned in linguistics as a linguistic phenomenon in word-formational, cultural linguistic, cognitive linguistic and discourse trends. In such innovative research agenda application of the available and universally known information, provided by WHO regarding the myths and false views on Covid-19 as a material for research seems to be vital within the framework of the science of translation. Contemporary science of translation can offer a wide spectrum of theories, revealing general and special approaches to the problem of translation to be applied in practical activity. The key issue of these theories is investigation of pragmatic-linguistic and psycho-linguistic aspects of perception and understanding of a foreign-language text. The authors of the article explicate various models of understanding of English popular scientific texts about Covid in the process of translation by Russian language recipients. The principal research method was an experiment, conducted by the students, studying at FSBEI HE "Priazovsky State Technical University". Comparison of variants of translation at different stages laid the foundation for the experimental research work. The result of the action of extra-linguistic components was an increase in the number of variants of translation for different elements of the English text. Russian recipients used the operations of sense extension and sense contraction in the process of perception and understanding texts about Covid-19. The results of the experimental translation research can be applied for the development of methods of increasing the efficiency of understanding and the quality of translating of various foreign-language texts in the process of learning translation disciplines at universities.

Key words: perception, Covid-19, translation, understanding, sense extension, sense contraction.

DOI: 10.24888/2079-2638-2021-60-1-45-54

В условиях пандемии Ковид-19 и постпандемийный период усилилась роль знаний о здоровье в целом и о Ковид-19 в частности, что отобразилось и на проблематике лингвистических исследований. Так, в кругу научных интересов языкознания оказались: комплексный лингводискурсивный анализ лексемы «COVID-19» (на материале журнала «The Economist») для выявления особенностей функционирования данной лексемы в дискурсе СМИ (В.В. Катермина, Е.А. Яченко [6]), лексические изменения 2020 года в сфере спорта, которые произошли в немецком языке под влиянием коронавирусной пандемии (Ю.М. Шемчук [14]), вербальные средства, описывающие пандемию COVID-19 в российской и немецкой печатной прессе (С.В. Серебрякова, А.И. Милостивая [12]), этимологический и словообразовательный аспекты COVID-лексики на материале русского и английского языков (Н.С. Марушкина, Н.В. Щелокова [15]), особенности процесса метафоризации пандемии коронавируса в немецком дискурсе СМИ (М.А. Шаманская [13]), слова с терминологическим компонентом covid, которые появились в современном английском языке начиная с 2020 года (А.С. Рыбакова [11]), лингвокультурный анализ английской и русской лексики пандемии коронавируса на предмет выявления в их дефинициях и контекстном поле особенностей менталитета создателей данных неологизмов (В. В. Катермина, С.Х. Липириди [5]), лингвокогнитивная интерпретация активных процессов в русской лексике и русском словообразовании эпохи коронавируса как форматов знания об

изменившейся действительности и связанных с этими изменениями новых условий коммуникации (Т.Б. Радбиль, Л.В. Рацибурская, И.В. Палоши [10]) и др. Таким образом, Ковид-19 позиционируется в языкознании как лингвистическое явление в словообразовательном, лингвокультурном, лингвокогнитивном, дискурсивном направлениях.

Перечисленная проблематика обусловила цель нашей статьи: определение особенностей экспликации информации о коронавирусной инфекции в процессе перевода. Материалом исследования послужил фрагмент научно-популярного текста (20 предложений, 343 слова, около 2000 знаков с пробелами) на английском языке о мифах и ложных представлениях о Ковид-19, а также 30 «черновых» и 30 «беловых» вариантов перевода этого текста на русский язык, полученные в результате эксперимента. В иллюстративную базу исследования включены контексты из Интернет-ресурсов; работа с данными контекстами позволяет, «опираясь на речевые структуры и через речевые структуры, восстанавливать динамическую сторону контекстуализации, чтобы доказательно объяснять выбор языковых средств: их коммуникативную уместность или неуместность, манипулятивное использование языка, косвенные и имплицитные способы выражения коммуницируемых смыслов и т.д.» [7, 93].

Теоретическую базу исследования составляют пять тезисов о механизмах перехода с одного уровня обработки информации на другой в условиях необходимости использования иностранного языка:

1. Понимание текста или сообщения начинается с восприятия, в котором «взаимодействуют различные языковые уровни и характеристики текста» [3, 39].

2. Варианты в семантике переводов обусловлены: а) результатом индивидуальных особенностей реципиентов, б) различным когнитивным опытом, в) расхождениями в оценках и эмоциональном отношении к сообщаемой информации, что подтверждает представление о переводе как об иерархической системе «с восхождением от нижнего сенсорного элементарного к высшему понятийному целостному уровню» [4, 321].

3. При понимании иноязычного текста реципиент создает условно два основных варианта осмысления информации, представленной в нем – «черновой» и «беловой» (их может быть гораздо больше, но первый и последний являются наиболее существенными, т.к. «они фиксируют начальный образ содержания текста и его конечный смысл» [9, 55]).

4. Внешняя структура вторичного текста должна имплицитно содержать в себе «следы» интеллектуальной деятельности реципиентов [8, 86].

5. Понимание иноязычного письменного сообщения подразумевает использование различных промежуточных операций преобразования одного текста в другой (переход от «чернового» варианта к окончательному «беловому»). Результаты данных преобразований, по мнению А.А. Авакян, отражаются на внешней эксплицитной стороне текста перевода, что актуализирует сравнение таких двух вариантов перевода. По мере чтения иноязычного сообщения процесс его осмысления постепенно выходит за рамки лингвистических проблем, и в действие вступают экстралингвистические компоненты (эмоционально-оценочные, рационально-прагматические). Результатом действия этих компонентов является увеличение количества вариантов переводов отдельных элементов текста [2].

В процессе исследования материала использовались следующие методы: количественный анализ и сравнительный анализ индивидуальных реакций реципиентов; контекстуальный анализ для объяснения выбора языковых средств в

«белом» варианте перевода; качественный анализ, обеспечивающий возможность интерпретации реакций реципиентов. Эксперимент позволяет определить модели понимания информации о коронавирусной инфекции в процессе англо-русского перевода. Участниками эксперимента стали 30 обучающихся по направлению 45.00.00 «Языкознание и литературоведение» (из них: 25 образовательного уровня бакалавриат (профиль 45.03.01 Филология. Перевод) и 5 образовательного уровня магистратура (профиль 45.04.01 Филология. Перевод)) ФГБОУ ВО «Приазовский государственный технический университет». Перед испытуемыми поставлены две задачи: 1) перевести текст без предварительного ознакомления с содержанием всего текста, т.е. последовательно переводить по одному предложению (1 этап); 2) усовершенствовать «черновой» вариант перевода с учетом осмысления всего текста (2 этап).

Результаты экспериментального переводческого исследования могут быть использованы в разработке методик повышения эффективности понимания и перевода иноязычного письменного текста в процессе изучения дисциплин по переводоведению в высшей школе.

Для перевода обучающимся предложен фрагмент научно-популярного текста «Coronavirus Disease (COVID-19) Advice for the Public: Mythbusters» на английском языке, состоящий из 5 фактов (Fact 1. Water or swimming does not transmit the COVID-19 virus; Fact 2. The likelihood of shoes spreading COVID-19 is very low; Fact 3. The coronavirus disease (COVID-19) is caused by a virus, NOT by bacteria; Fact 4. People of all ages can be infected by the COVID-19 virus; Fact 5. The COVID-19 virus CANNOT be spread through mosquito bites), размещенных на сайте Всемирной организации здравоохранения¹⁹ (контексты 1–20). Получено 30 протоколов и 60 текстов переводов (30 на первом этапе и 30 на втором этапе).

Наибольшее количество вариантов перевода получили следующие единицы:

Контекст 1. FACT: Water or swimming does not transmit the COVID-19 virus.

• англ. 'the COVID-19 virus' – 'вирус COVID-19' (47%) / 'вирус Ковид-19' (47%) / 'COVID-19' (6%) (1 этап); 'вирус COVID-19' (38%) / 'коронавирус' (38%) / 'ковид' (12%) / 'вирус Ковид-19' (12%) (2 этап).

Контекст 2. The COVID-19 virus does not transmit through water while swimming.

• англ. 'the COVID-19 virus does not transmit' – 'вирус COVID-19 не передается' (97%) / 'вирусом, вызывающим COVID-19, нельзя заразиться' (3%) (1 этап); 'вирус COVID-19 не передается' (100%) (2 этап);

• англ. 'through water while swimming' – 'через воду во время плавания' (40%) / 'через воду при плавании' (40%) / 'через воду или во время занятий плаванием' (17%) / 'посредством воды в процессе плавания' (3%) (1 этап); 'через воду во время плавания' (54%) / 'через воду при плавании' (46%) (2 этап).

Контекст 3. However, the virus spreads between people when someone has close contact with an infected person.

• англ. 'an infected person' – 'инфицированный человек' (62%) / 'инфицированный' (29%) / 'инфицированная персона' (9%) (1 этап); 'инфицированный человек' (71%) / 'инфицированный' (29%) (2 этап).

Контекст 4. FACT: The likelihood of shoes spreading COVID-19 is very low.

¹⁹ *Coronavirus disease (COVID-19) advice for the public: Mythbusters.* URL: <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/advice-for-public/myth-busters> (дата обращения: 10.11.2022).

• англ. 'very low' – 'очень мала' (54%) / 'крайне низка' (17%) / 'крайне мала' (14%) / 'минимальна' (9%) / 'очень маленькая' (6%) (1 этап); 'очень мала' (60%) / 'крайне низка' (17%) / 'крайне мала' (14%) / 'минимальна' (9%) (2 этап).

Контекст 5. The likelihood of COVID-19 being spread on shoes and infecting individuals is very low.

• англ. 'infecting individuals' – 'инфицированные особы' (46%) / 'зараженные личности' (10%) / 'зараженные особы' (29%) / 'инфицированные люди' (12%) / 'зараженные особи' (3%) (1 этап); 'зараженные люди' (62%) / 'инфицированные люди' (38) (2 этап).

Контекст 6. As a precautionary measure, particularly in homes where infants and small children crawl or play on floors, consider leaving your shoes at the entrance of your home.

• англ. 'in homes where infants and small children crawl or play on floors' – 'в домах, где младенцы и маленькие дети ползают или играют на полу' (62%) / 'в домах с маленькими детьми, которые ползают или играют на полу' (21%) / 'в семьях с грудными или малолетними детьми, ползающими по полу или играющими на полу' (14%) / 'в частных домах, где младенцы и маленькие дети ползают или играют на полу' (3%) (1 этап); 'в домах, где младенцы и маленькие дети ползают или играют на полу' (71%) / 'в домах с маленькими детьми, которые ползают или играют на полу' (29%) (2 этап);

• англ. 'consider leaving your shoes at the entrance of your home' – 'подумайте о том, чтобы оставить обувь у входа в дом' (46%) / 'подумайте о том, чтобы оставить вашу обувь у входа в ваш дом' (21%) / 'рассмотрите возможность оставлять обувь у входа в дом' (12%) / 'оставляйте обувь за порогом дома' (12%) / 'оставляйте обувь на пороге' (6%) / 'обувь стоит оставить при входе в дом' (3%) (1 этап); 'подумайте о том, чтобы оставить обувь у входа в дом' (71%) / 'обувь рекомендуется снимать и оставлять у входа' (29%) (2 этап).

Контекст 7. This will help prevent contact with dirt or any waste that could be carried on the soles of shoes.

• англ. 'contact with dirt or any waste that could be carried on the soles of shoes' – 'контакт с грязью или любыми отходами, которые могут находиться на подошвах обуви' (46%) / 'контакт с грязью или другим мусором, которые могут прилипнуть к подошве' (39%) / 'контакт с грязью или любыми отходами, которые могут переноситься на подошве обуви' (12%) / 'контакт с грязью или любыми отходами, которые могут попасть на подошвы обуви' (3%) (1 этап); / 'контакт с грязью или другим мусором, которые могут находиться на подошве' (51%) / 'контакт с грязью или другим мусором, которые могут переноситься на подошве обуви' (46%) / 'контакт ребенка с различными видами загрязнений, присутствующих на подошвах обуви' (6%) (2 этап).

Контекст 8. FACT: The coronavirus disease (COVID-19) is caused by a virus, NOT by bacteria.

• англ. 'coronavirus disease' (контекст 8) – 'коронавирусная болезнь' (51%) / 'коронавирусное заболевание' (49%) (1 этап); 'коронавирусная болезнь' (44%) / 'коронавирусное заболевание' (44%) / 'коронавирусная инфекция' (12%) (2 этап).

Контекст 9. The virus that causes COVID-19 is in a family of viruses called Coronaviridae. Antibiotics do not work against viruses.

• англ. 'antibiotics do not work against viruses' – 'антибиотики не работают против вирусов' (56%) / 'антибиотики на вирусы не действуют' (35%) / 'антибиотики не действуют против вирусов' (6%) / 'антибиотики не работают на вирусах' (3%) (1 этап);

'антибиотики на вирусы не действуют' (62%) / 'антибиотики не работают против вирусов' (38%) (2 этап);

• англ. 'Coronaviridae' – 'Coronaviridae' (88%) / 'Коронавиридия' (6%) / 'Коронавирида' (3%) / 'Коронавирус' (3%) (1 этап); 'Коронавирус' (62%) / 'Coronaviridae' (32%) / 'Коронавиридия' (3%) / 'Коронавирида' (3%) / (2 этап).

Контекст 10. Some people who become ill with COVID-19 can also develop a bacterial infection as a complication.

• англ. 'a bacterial infection as a complication' – 'бактериальная инфекция как осложнение' (71%) / 'бактериальная инфекция как дополнение' (29%) (1 этап); 'бактериальная инфекция как осложнение' (71%) / 'сопутствующая бактериальная инфекция' (23%) / 'бактериальная инфекция как дополнение' (6%) (2 этап).

Контекст 11. In this case, antibiotics may be recommended by a health care provider.

• англ. 'care provider' – 'поставщик услуг по уходу' (32%) / 'поставщик услуг по медицинскому уходу' (21%) / 'поставщик медицинских услуг' (17%) / 'врач' (12%) / 'семейный врач' (6%) / 'лечащий врач' (6%) / 'участковый врач' (6%) (1 этап); 'лечащий врач' (51%) / 'участковый врач' (29%) / 'врач' (20%) (2 этап).

Контекст 12. There is currently no licensed medication to cure COVID-19.

• англ. 'licensed medication to cure COVID-19' – 'лицензированное лекарство для лечения COVID-19' (38%) / 'лицензированный препарат для лечения COVID-19' (34%) / 'препарат с лицензией для лечения Ковид-19' (16%) / 'лицензированная вакцина от Ковид-19' (9%) / 'лицензированный медикамент для лечения COVID-19' (3%) (1 этап); 'лицензированное лекарство для лечения COVID-19' (34%) / 'лицензированный препарат для лечения COVID-19' (23%) / 'зарегистрированная вакцина от коронавируса' (20%) / 'лицензированная вакцина от коронавируса' (20%) / 'зарегистрированное лекарственное средство для лечения COVID-19' (3%) (2 этап).

Контекст 13. If you have symptoms, call your health care provider or COVID-19 hotline for assistance.

• англ. 'hotline for assistance' – 'горячая линия для помощи' (56%) / 'горячая линия для получения помощи' (32%) / 'горячая линия по вопросам лечения COVID-19 и получения помощи' (3%) / 'горячая линия Ковид-19 для получения медицинской помощи' (3%) / 'горячая линия по борьбе с Ковид-19' (3%) / 'горячая линия по борьбе с COVID-19 для получения помощи' (3%) (1 этап); 'горячая линия для получения помощи' (32%) / 'горячая линия для помощи' (25%) / 'горячая линия по вопросам коронавируса' (20%) / 'горячая линия по коронавирусу' (20%) / 'горячая линия для дальнейших инструкций' (3%) (2 этап).

Контекст 14. FACT: People of all ages can be infected by the COVID-19 virus.

• англ. 'people of all ages' – 'люди всех возрастов' (65%) / 'люди всех возрастных категорий' (23%) / 'люди любого возраста' (6%) / 'люди любого поколения' (6%) (1 этап); 'люди всех возрастов' (74%) / 'люди всех возрастных категорий' (23%) / 'люди любого возраста' (3%) (2 этап).

Контекст 15. Older people and younger people can be infected by the COVID-19 virus.

• англ. 'older people and younger people' – 'пожилые люди и молодые люди' (65%) / 'пожилые и молодые люди' (23%) / 'старики и молодежь' (6%) / 'люди постарше и люди помладше' (6%) (1 этап); 'пожилые люди и молодые люди' (51%) / 'пожилые и молодые люди' (49%) (2 этап);

• англ. 'can be infected by the COVID-19 virus' – 'могут быть инфицированными вирусом COVID-19' (54%) / 'могут быть инфицированы Ковидом-19' (32%) / 'могут

заразиться вирусом COVID-19' (14%) (1 этап); 'могут быть инфицированными вирусом COVID-19' (40%) / 'могут быть инфицированы коронавирусом' (20%) / 'могут быть инфицированы Ковидом-19' (20%) / 'могут заразиться коронавирусом' (20%) (2 этап).

Контекст 16. Older people, and people with pre-existing medical conditions such as asthma, diabetes, and heart disease are more vulnerable to becoming severely ill with the virus.

- англ. 'heart disease' – 'болезни сердца' (54%) / 'сердечные заболевания' (40%) / 'сердечные недуги' (6%) (1 этап); 'болезни сердца' (54%) / 'сердечные заболевания' (43%) / 'сердечные недуги' (3%) (2 этап);

- англ. 'people with pre-existing medical conditions' – 'люди с ранее существовавшими заболеваниями' (80%) / 'люди с хроническими заболеваниями' (20%) (1 этап); 'люди с ранее существовавшими заболеваниями' (86%) / 'люди с хроническими заболеваниями' (14%) (2 этап).

Контекст 17. WHO advises people of all ages to take steps to protect themselves from the virus, for example by following good hand hygiene and good respiratory hygiene.

- англ. 'WHO' – 'ВОЗ' (54%) / 'WHO' (40%) / 'ВОЗ (Всемирная организация здравоохранения)' (6%) (1 этап); 'ВОЗ' (70%) / 'ВОЗ (Всемирная организация здравоохранения)' (30%) (2 этап).

Контекст 18. FACT: The COVID-19 virus CANNOT be spread through mosquito bites.

- англ. 'CANNOT be spread' – 'не может передаваться' (62%) / 'не может распространяться' (48%) (1 этап); 'не передается' (57%) / 'не может передаваться' (37%) / 'не может распространяться' (6%) (2 этап).

Контекст 19. To date there has been no information nor evidence to suggest that the new coronavirus could be transmitted by mosquitoes.

- англ. 'has been no information nor evidence' – 'нет никакой информации или доказательств' (58%) / 'нет ни информации, ни доказательств' (21%) / 'нет никакой информации или подтвержденных фактов' (12%) / 'нет никакой информации' (9%) (1 этап); 'нет никакой информации или доказательств' (60%) / 'нет ни информации, ни доказательств' (20%) / 'нет информации о подтвержденных фактах' (20%) (2 этап);

- англ. 'could be transmitted by mosquitoes' – 'может передаваться комарами' (88%) / 'может передаваться через укусы комаров' (12%) (1 этап); 'может передаваться через укусы комаров' (51%) / 'может передаваться комарами' (49%) (2 этап).

Контекст 20. The new coronavirus is a respiratory virus which spreads primarily through droplets generated when an infected person coughs or sneezes, or through droplets of saliva or discharge from the nose.

- англ. 'spreads primarily through droplets' – 'распространяется преимущественно через капли' (86%) / 'распространяется преимущественно через брызги' (6%) / 'распространяется преимущественно воздушно-капельным путем' (9%) (1 этап); 'распространяется преимущественно воздушно-капельным путем' (100%) (2 этап);

- англ. 'through droplets of saliva or discharge from the nose' – 'через капли слюны или выделения из носа' (49%) / 'через слюны или выделения из носа' (27%) / 'через слюну или сопли зараженного' (9%) / 'через слюну и насморк' (9%) / 'воздушно-капельным путем' (6%) (1 этап); 'через слюну или выделения из носа' (51%) / 'через капли слюны или выделения из носа' (49%) (2 этап).

Наличие вариантов перевода, по мнению А.А. Авакян [1, 10], является результатом проявления индивидуальных особенностей испытуемых, их различным тезаурусом и когнитивным опытом, расхождениями в эмоциональном отношении к сообщаемой информации.

В процессе восприятия текста испытуемые использовали модель расширения смысла и модель сужения смысла. Под расширением смысла мы понимаем абстрагирование от узкого первоначального варианта, выход реципиента на смысловый уровень. Такой прием, является также проявлением смыслообразовательных механизмов, обусловленных интересом к подробному освещению проблем коронавируса в мире. Также ср.:

1) англ. 'spreads primarily through droplets' (из контекста 20) – 'распространяется преимущественно через капли' и 'распространяется преимущественно воздушно-капельным путем' (контексты 21–23):

Контекст 21. Этот вирус распространяется преимущественно воздушно-капельным путем, главным образом, при близком контакте с инфекционно опасным человеком²⁰.

Контекст 22. Вирусы гриппа передаются от человека к человеку преимущественно воздушно-капельным путем, через микрокапли респираторных выделений, которые образуются, когда инфицированные люди говорят, чихают или кашляют²¹.

Контекст 23. Возбудители всех этих заболеваний высоко заразны и передаются преимущественно воздушно-капельным путем²².

2) англ. 'licensed medication to cure COVID-19' (из контекста 12) – 'лицензированное лекарство для лечения COVID-19' и 'лицензированная вакцина от коронавируса' / 'зарегистрированная вакцина от коронавируса' (контексты 24–25):

Контекст 24. Вакцина от коронавируса лицензирована, и ее получают военные КНР²³.

Контекст 25. «Спутник Лайт» – первый компонент «Спутник V», который в августе 2020 года стал первой в мире зарегистрированной вакциной от коронавируса²⁴.

3) англ. 'hotline for assistance' (из контекста 13) – 'горячая линия для получения помощи' и 'горячая линия по вопросам коронавируса' / 'горячая линия по коронавирусу' (контексты 26–27):

Контекст 26. Телефон горячей линии по вопросам коронавируса: 8 800 2000 112²⁵.

Контекст 27. «122» – телефон горячей линии по коронавирусу²⁶.

Сужение смысла предполагает конкретизацию первоначального широкого или абстрактного значения и представляет уровень содержания (напр., англ. 'care provider' (из контекста 11) – 'поставщик услуг по уходу' и 'врач' / 'семейный врач' / 'лечащий врач'

²⁰ Характер и распространение коронавируса. URL: <https://kriis.ee/ru/bolezn-zdorove-i-vakcina/koronavirus-i-profilaktika-zabolevaniya/kharakter-i-rasprostranenie> (дата обращения: 10.01.2023).

²¹ Памятка о мерах по профилактике коронавируса. URL: <http://gkb2-74.ru/pamjatka-o-merah-po-profilaktike-koronavirusa/> (дата обращения: 10.01.2023).

²² Гигиена при гриппе, коронавирусной инфекции и других ОРВИ. URL: <https://rdp6.ru/gigiena-pri-grippe-koronavirusnoj-infekcii-i-drugix-orvi/> (дата обращения: 10.01.2023).

²³ Вакцина от коронавируса лицензирована, и ее получают военные КНР – эксперт. URL: <https://regnum.ru/news/innovatio/3003966.html> (дата обращения: 12.01.2023).

²⁴ Информация о вакцинах. URL: https://pl.spb.ru/readers/covid_19/pages/about_vaccine.php (дата обращения: 11.01.2023).

²⁵ Известия. URL: <https://iz.ru/990967/2020-03-24/telefon-goriachei-linii-po-voprosam-koronavirusa-8-800-2000-112> (дата обращения: 11.01.2023).

²⁶ ЦАД 74: Сеть диализных центров. URL: <https://tsad74.ru/patsientam/44-122-telefon-goryachej-linii-po-koronavirusu> (дата обращения: 12.01.2023).

/ 'участковый врач'; англ. *'could be transmitted by mosquitoes'* (из контекста 19) – 'может передаваться комарами' и 'может передаваться через укусы комаров').

Варьирование объема информации, передаваемой в процессе перевода в «беловом» варианте, находит свое проявление в переводческих приемах: 1) добавление слов к исходной единице перевода (напр.: англ. *'contact with dirt or any waste that could be carried on the soles of shoes'* (из контекста 7) – 'контакт с грязью или любыми отходами, которые могут находиться на подошвах обуви' и 'контакт ребенка с различными видами загрязнений, присутствующих на подошвах обуви'); 2) опущение слов исходной единицы перевода (напр.: англ. *'in homes where infants and small children crawl or play on floors'* (из контекста 6) – 'в домах, где младенцы и маленькие дети ползают или играют на полу' и 'в домах с маленькими детьми, которые ползают или играют на полу').

Основной причиной неудачных переводов в «черновом» варианте являются не языковые ошибки, а ошибки понимания, связанные с незнанием предметной области, напр. аббревиатура англ. *'WHO'* (из контекста 17) и термин, англ. *'Coronaviridae'* (из контекста 9). На втором этапе все испытуемые успешно справились с задачей постижения смыслового уровня сообщения и создания текста перевода, адекватного оригиналу.

Современное переводоведение предлагает широкий спектр теорий, раскрывающих общие и специальные подходы к проблеме перевода, для использования в практической деятельности. Центральным вопросом в данных теориях является изучение прагмалингвистических и психолингвистических аспектов восприятия и понимания иноязычного текста. Сравнение вариантов переводов помогает выявить особенности осмысления содержания на разных этапах перевода, а также влияние субъективных факторов на переводческую деятельность. В процессах восприятия и понимания текста о коронавирусе на английском языке русскоязычные реципиенты использовали операции расширения и сужения смысла, что свидетельствует об экспликации некоторых общих стратегий, используемых реципиентами на смысловом и содержательном уровнях. Около 75% испытуемых демонстрируют действие механизмов смыслообразования уже на первом этапе, что обусловлено достаточным уровнем переводческих умений и навыков, а также фоновых знаний о Ковид-19, приобретенных в условиях пандемии коронавируса 2020–2021 гг. Стратегия домысливания позиционируется как проявление смыслообразовательных механизмов, что коррелирует с подробным освещением проблем коронавируса в стране и в мире. Основные трудности перевода связаны не с языковыми ошибками, а с незнанием частичных фрагментов предметной медицинской области.

1. Авакян А.А. *Механизмы и стратегии понимания и перевода иноязычного текста (на материале анализа вариантов перевода научно-популярного текста на английском языке): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Уфа, 2008.*

2. Авакян А.А. *Перевод как инструмент исследования процесса понимания // Вопросы психолингвистики. 2009. № 10. С. 242–246.*

3. Жинкин Н.И. *Речь как проводник информации. М., 1982.*

4. Зимняя И.А. *Лингвopsихология речевой деятельности. Воронеж, 2001.*

5. Катермина В.В., Липириди С.Х. *Лингвокультурный аспект новой лексики пандемии коронавируса // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2021. № 2. С. 49–59.*

6. Катермина В.В., Яченко Е.А. *COVID-19 как лингвистическое явление (на материале текстов англоязычных СМИ) // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. 2020. № 3 (108). С. 51–58.*

7. Нефёдов С.Т., Чернявская В.Е. *Контекст в лингвистическом анализе: прагматическая и дискурсивно-аналитическая перспектива* // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020. № 63. С. 83–97.
8. Новиков А.И. *Текст и его смысловые доминанты*. М., 2007.
9. Пешикова Н.П. *Перевод как средство экспликации стратегий понимания иноязычного письменного текста* // Теория и практика перевода и профессиональной подготовки переводчиков. Пермь, 2006. С. 54–61.
10. Рабиль Т.Б., Рацибурская Л.В., Палоши И.В. *Активные процессы в лексике и словообразовании русского языка эпохи коронавируса: лингвокогнитивный аспект* // Научный диалог. 2021. № 1. С. 63–79.
11. Рыбакова А.С. *Пандемия COVID-19 как способ обогащения лексического состава английского языка* // Лингвистика и образование. 2022. № 2(2). С. 28–35.
12. Серебрякова С.В., Милостивая А.И. *Лингвистическое портретирование пандемии COVID-19 в прессе России и Германии* // Гуманитарные и юридические исследования. 2020. № 2. С. 202–209.
13. Шаманская М.А. *Метафорическая репрезентация пандемии COVID-19 в текстах немецких СМИ* // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2021. № 2. С. 103–109.
14. Шемчук Ю.М. *Лексические изменения в немецком языке под влиянием пандемии коронавируса (на примере неологизмов спортивной тематики)* // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 4(83). С. 498–499.
15. Marushkina N.S., Shchelokova N.V. *COVID-19 vocabulary: etymological and word-building aspects (on the basis of English and Russian languages)* // Лингвистика, лингводидактика, лингвокультурология: актуальные вопросы и перспективы развития / гл. ред. Н.А. Куркович. Минск, 2022. С. 126–130.

М.В. Сапрыкина
M.V. Saprykina

**ПОЭТИКА И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЖАНРОВЫХ МОТИВОВ
«ПОСЛЕДНЕГО СТИХОТВОРЕНИЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ
Б.А. СЛУЦКОГО. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ**

**POETICS AND FUNCTIONING OF THE SPECIAL GENRE MOTIFS
OF "THE LAST POEM" IN THE WORK OF B. SLUTSKY.
THE FIRST ARTICLE**

В начале XXI века внимание исследователей обратил на себя феномен «последнего стихотворения». Сегодня можно говорить о нескольких подходах к изучению данного литературного явления. Во-первых, исследователей интересуют поэтические тексты, которые являются последними в творческой биографии стихотворца, во-вторых, тексты, написанные в жанре «последнего стихотворения», в-третьих, поэтические тексты, которые одновременно являются «последними» и фактически, и сущностно. Одним из первых отечественных ученых, заявивших о последних стихотворениях как об особых текстах, был профессор Ю.В. Казарин. В своей антологии-монографии «Последнее стихотворение 100 русских поэтов XVIII–XX вв.» ученый не только привел тексты последних стихотворений отечественных авторов, но и представил составленные им парадигмы последних стихотворений. При выборе соответствующих поэтических текстов в данной статье мы опираемся на вышеупомянутую антологию. Последние стихотворные тексты Б.А. Слуцкого датированы 1977 годом. Этот год становится особенно трагическим для поэта – уходит из жизни его жена, Татьяна Дашиковская. Глубоко переживая эту потерю, за короткое время Слуцкий пишет несколько сотен стихотворений. Некоторые из них – не просто последние тексты классика, написанные перед его тяжелой депрессией и девятилетним творческим «молчанием», но они обладают жанровыми признаками «последнего стихотворения». В статье, опираясь на жанрологический подход к феномену «последнего стихотворения», предложенный профессором Б.П. Иванюком, мы предпринимаем попытку на материале стихотворения Слуцкого «Кучка праха, горстка пепла...» (1977) выявить жанровые мотивы «последнего стихотворения» и проанализировать их функционирование в контексте поэтики смерти.

Ключевые слова: Борис Слуцкий, «последнее стихотворение», жанр, мортальная рефлексия.

At the beginning of the XXI century, the phenomenon of "the last poem" attracted the attention of scientists. Today we can talk about several approaches to the study of this literary phenomenon. Firstly, researchers are interested in the poetic texts that are the last in the creative biography of the poet, secondly, the texts written in the genre of "the last poem", thirdly, the poetic texts that are both

"the last" actually and essentially. One of the first Russian scientists to declare the latest poems as special texts was Professor Yu. Kazarin. In his anthology monograph "The Last poem of 100 Russian poets of the XVIII–XX centuries", the scientist not only cited the texts of the latest poems by Russian authors, but also presented the paradigms of the latest poems compiled by him. And we rely on the above-mentioned anthology when choosing the appropriate poetic texts in this article. The last poetic texts of Boris Slutsky are dated 1977. This year is becoming especially tragic for the poet – his wife, Tatyana Dashkovskaya, passes away. Deeply experiencing this loss, Slutsky wrote several hundred poems in a short time. Some of them are not just the last texts of the classic, written before his severe depression and nine years of creative "silence", but they have the genre characteristics of "the last poem". In the article, based on the genre approach to the phenomenon of "the last poem", proposed by Professor B. Ivanyuk, we attempt to identify the genre motifs of "the last poem" based on the material of Slutsky's poem "A pile of dust, a handful of ashes..." (1977) and analyze their functioning in the context of the poetics of death.

Key words: Boris Slutsky, "the last poem", genre, mortal reflection.

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-60-1-55-61

В мировой поэзии практикуются особые тексты – последние/«последние» стихотворения, в которых исследователи выявили «структурно-смысловую и функционально-тематическую однотипность» [10, 18–19].

В настоящее время можно говорить о нескольких научных подходах к различению этого вариативного феномена. Во-первых, произведения, последние в творческой биографии поэтов, во-вторых, тексты, написанные в жанре «последнего стихотворения», в-третьих, тексты, которые одновременно являются «последними» и фактически, и сущностно.

Остановимся на этих подходах и кратко опишем тот поэтический материал, который соответствует критериям последнего/«последнего» стихотворения.

Хронологически последнее стихотворение очевидным образом является абсолютной неизбежностью для любого автора и предсказуемо обусловлено фактом его смерти. Оно может быть создано либо накануне кончины (например, стихотворение В.С. Высоцкого «Спасибо, друг, что посетил...»), написанное 23 июля 1980 года, за 2 дня до смерти), либо незадолго до нее (к примеру, «Август» И.А. Бродского, датированное январем 1996 года, т.е. за несколько дней до смерти в ночь с 27 на 28 января 1996 года), либо задолго до смерти («Сколько лет тебе, скажи, Психея?» М.А. Кузмина, датированное 11 января 1930 года, за 6 лет до смерти поэта в марте 1936 года). Таким образом, если последнее стихотворение не содержит характерные жанровые признаки «последнего стихотворения», оно претендует на внежанровое понятие и буквально означает последний творческий акт поэта.

Следующий подход к осмыслению исследуемого явления – жанрологический, и в этом плане «последнее стихотворение» – лирический жанр, который хотя и «не входит в жанровый кодификатор поэзии, однако определенные и устойчивые признаки дают основания для включения его в лирическую жанровую систему мортальной поэзии наряду с эпитафией, реквиемом, мартирологом» [7, 4]. Атрибутивным признаком «последнего стихотворения», обеспечивающим ему относительную содержательную стабильность при всей его жанровой свободе и отсутствии композиционных, строфических, метрических и пр. ограничений, является мотив прощания с жизнью/предчувствия смерти [7]. В качестве факультативных признаков «последнего стихотворения» выделяют авторскую номинацию произведения (например, «Предсмертная песнь» или «Последние стихотворения»), а также

«обращение к реальному, абстрактному или персонифицированному субъекту, в частности, к Смерти, <...> обращение к музе, возлюбленной, родине» [7, 5] и т.д. Иными словами, жанр «последнее стихотворение» может не являться последним прижизненным текстом автора, но в тематическом плане содержать мотив предчувствия смерти и соответствующий ему мотив жизненного итога, в поэтологическом плане – обладать жанровым стилем, присущим мортальной поэзии. Данный подход и его принципиальное отличие от других О.В. Зырянов иллюстрирует текстами А.С. Пушкина: так, последнее его стихотворение – заключительная строфа в коллективном «Каноне в честь М.И. Глинки», но в общественном сознании последним/итоговым произведением поэта воспринимается знаменитое «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» [6, 8].

Хронологически последнее стихотворение может либо обнаруживать определенные жанровые признаки, которые мы обозначили выше, либо нет. Тексты, которые являются «последними» и хронологически, и сущностно представляют отдельный интерес. Так, к примеру, стихотворение-валета С.А. Есенина «До свиданья, друг мой, до свиданья...», написанное поэтом 27 декабря 1925 года, за день до своей смерти, является одновременно и последним текстом Есенина, и жанровым образчиком «последнего стихотворения» со свойственным ему мотивом предчувствия смерти. О.В. Зырянов, подчеркивая сложность в понимании данного литературного феномена, полагает, что именно такой поэтический материал «раскрывает в чистом виде саму феноменологию ПС (здесь и далее: последнее стихотворение. – М.С.) в русской поэтической традиции» [6, 9].

Найти формально последнее стихотворение (т.е. последний прижизненный текст) в творчестве Б.А. Слуцкого непросто²⁷ по ряду причин²⁸. В данной статье на материале текстов, выделенных Ю.В. Казариным как «поэтическая парадигма последнего стихотворения»²⁹ поэта, мы попробуем найти тексты, которые являются последними не

²⁷ О сложностях в определении последнего рукописного стихотворения мы писали ранее [11; 12].

²⁸ Во-первых, как свидетельствуют П.З. Горелик и Н.Л. Елисеев, «Слуцкий редко, почти никогда не ставил дат под своими стихами. Он недаром называл себя "учеником Маяковского", писавшего: "запоминать: такое-то стихотворение написано в Павловске у фонтанов, считаю нелепым"» [5, 368]. Во-вторых, среди прочих причин можно назвать необычайно богатое поэтическое наследие Слуцкого, которое исчисляется несколькими тысячами стихотворений. Каждый день поэт писал по меньшей мере по стихотворению. Илья Фаликов замечал: «Слуцкий подкинул нам задачку. Апологет счеता, всем остальным он оставил наследие, не поддающееся подсчету. 1000 названий посмертного трехтомника и 2000, что ли, ненапечатанных в архиве – не предел» [15]. По воспоминаниям Юрия Болдырева, литературного секретаря и публикатора поэта: «Поэтическое наследие Слуцкого – это 4000 стихотворений, то есть 8–9 томов, из которых при его жизни была опубликована лишь четверть. Эта цифра настолько огорошивает, что люди, знакомые с поэтическим трудом, часто переспрашивают: "4000 строк?" – "Нет, стихотворений!"» [16]. В-третьих, Слуцкий остается неизученным и «непрочитанным» автором: несмотря на обширную часть его наследия, архивные тексты продолжают обнаруживаться. Так, в 2017 в «Иерусалимском журнале» были опубликованы ранее не вышедшие в печать «Стихи из тетрадей» Слуцкого [2; 5]. А в 2019 году почитатель его поэзии, актер и бард Андрей Крамаренко дал интервью «Комсомольской правде», в котором сообщил, что найден утерянный архив поэта [9].

²⁹ В своем фундаментальном труде [10] Ю.В. Казарин не только привел тексты последних стихотворений 100 русских поэтов XVIII–XX вв., но составил на их основе парадигмы-антологии (идеографическое описание совокупности текстов поэтической личности/поэтических личностей; это 100 блоков с входящим в состав каждого таких разделов, как экстралингвистические параметры (биография, поэтика, эстетика и т.д.), характеристика и доминанты языковой способности, парадигма текстов (вариантов и пр.) последнего стихотворения и др.), выявил типологические и дифференциальные особенности данных текстов и определил место и значение последнего стихотворения в контексте всего творчества того или иного поэта.

только формально, но – самое главное – и содержательно, иными словами – сочинения, которые имеют в себе жанровые признаки «последнего стихотворения».

Б.А. Слуцкий – среди тех поэтов, для которых интерес к смерти является их творческой доминантой. С годами он начинает больше писать о прощании с молодостью и о смерти [8, 386]. Однако, по всей видимости, интерес Слуцкого к этой теме является постоянным, атрибутивным свойством его поэтической личности и важным элементом его мироощущения, не обусловленного, но усиленного пережитой войной, трагедию которой он глубоко чувствовал³⁰, личными потрясениями и ударами судьбы.

Итак, по Ю.В. Казарину, парадигма последних текстов поэта состоит из нескольких стихотворений, написанных в 1977 году: «Кучка праха, горстка пепла...», «Страшно сохнет во рту...», «Сократились мои обязанности», «Вот какое намерение», «Можно обойтись и без меня...», «Отбиваюсь от мысли о смерти...», «Я знаю, что "далее – молчанье"...», «Господи, Федор Михалыч...» и последнее стихотворение «Читая параллельно много книг...».

Предваряя разговор об этих текстах следует сказать, что 1977 год – особый и трагический для Слуцкого: в феврале умерла жена поэта, что стало для него настоящим ударом. По воспоминаниям Юрия Болдырева, Слуцкий «три месяца работал как одержимый, выплескивая все новые и новые стихи» [16], привычным образом противостоя внутреннему разладу и тоске. Однако на этих стихах, как полагает Д. Сухарев, «поэт надорвался, стал стремительно терять работоспособность и здоровье» [14, 267]. За несколько месяцев было написано около двухсот стихотворений, а затем – «для него (для Слуцкого. – М.С.) наступили 9 лет депрессии, когда он не мог уже даже рифмовать» [16] – поэт замолкает вплоть до своей смерти в феврале 1986 года.

Как мы отмечали выше, одно из таких стихотворений, написанное в 1977 году, перед ожидающим поэта девятилетним молчанием, – «Кучка праха, горстка пепла...»:

1 Кучка праха, горстка пепла,
2 всыпанные в черепок.
3 Все оглохло и ослепло.
4 Обессилен, изнемог.

5 Непомерною расплатой
6 за какой-то малый грех –
7 свет погасший, мир разъятый,
8 заносающий душу снег [13, 392].

Стихотворение содержит обилие мортальной и связанной с этой областью человеческой рефлексии лексики (*прах, пепел, черепок, свет, мир, погасший, разъятый* и пр.). Слуцкий, с присущей ему прозаизацией поэтического языка, с некоторым даже его огрублением, чередует пафосную лексику (*непомерною расплатой, малый грех, мир разъятый*) с лексикой, лишенной патетики, что приводит к их ироническому сочетанию, к примеру, называя прах «*кучкой праха*», пепел «*горсткой пепла*», а

³⁰ Б.А. Слуцкий был фронтовиком и терял на войне товарищей. Ряд стихотворений поэта посвящен памяти его погибшего друга – поэта М.В. Кульчицкого.

погребальную урну «*черепком*»³¹. Данная лексика совмещает в себе, во-первых, эмоционально-модальный оттенок нежности по отношению к тому, что осталось от близкого человека, во-вторых, семантику некоторого удивления от *того немногого*, ничтожного, что остается от некогда живого, мыслящего существа после его смерти, в-третьих, в связке с причастием *всыпанные*, граничащим с разговорной лексикой и бытовизмом³², в духе поэтики Слуцкого с характерным для нее избеганием высокого слога и «поэтическим выражением неизъяснимого на основе здравого смысла, серьезного и трезвого взгляда», попыткой «осознать и назвать неназываемое в называемом, вечное – в смертном» [10, 513] упрощает некое сакральное, ритуальное содержание лексемы, означающей погребальную урну.

Приведенное восьмистишие демонстрирует и свойственные поэтике Слуцкого экономии языка и простой синтаксис: лексический лаконизм и отсутствие союзов в череде однородных членов (*кучка праха, горстка пепла; обессилен, изнемог; свет погасший, мир разъятый, заносащий душу снег*) подчеркивают внутреннее состояние лирического героя – говорить связно и со словесным избытком не позволяют обессиленность и опустошенность. Глубине этого тяжелого эмоционально-психологического состояния соответствует нагромождение префиксов (о-бес-силен, изне-мог), где первый усиливает второй. Суггестивное воздействие этого приема можно сравнить (конечно, с известной степенью условности) с фригийским оборотом в музыке (нисходящим ходом по ступеням звукоряда натурального минора), используемого в скорбных композициях.

Причинно-следственные связи состояния художественного двойника поэта, чрезвычайно близкого биографическому автору, обнаруживаются в первом катрене, где стихи 1-й и 2-й – причина, т.е. уход близкого человека, а 3-й и 4-й (равно как 7-й и 8-й) – следствие этой утраты – глубокая душевная рана.

Сближение лирического двойника поэта с биографическим автором становится особенностью последних стихотворений Слуцкого, оно обусловлено воспроизведением жизненных событий Слуцкого, обращениями к Тане (Татьяне Дашковской, жене поэта³³), внешней схожестью лирического героя с самим Слуцким («Рыжий, а впоследствии седой / ныне старый, бывший молодой, / не лишенный совести и чести» в стихотворении «Можно обойтись и без меня» (197?) и т.д. Как следствие – граница принципиального не отождествления лирического героя и биографического поэта

³¹ Уменьшительно-ласкательные суффиксы, а точнее морфемы субъективной оценки (такие как *-к-, -ок-*) несут функциональную нагрузку в художественной речи; они не служат для создания новых лексем, но, видоизменяя структуру слова, они становятся аффиксами, выражающими личное отношение субъекта к называемому предмету/лицу. Так, как отмечает Ю.О. Бронникова, суффиксы *-ек-/-ок-/-ик-* в существительных мужского рода (как в нашем случае в слове *черепок*) являются экспрессивно-уменьшительными и выражающими соответственное значение, зачастую являясь выразителями авторской иронии [3, 278].

³² Из Большого толкового словаря русского языка: «ВСЫПАТЬ <...> 1. что и чего во что. Ссыпать, насыпать куда-л. *В. муку в мешок. В. в молоко три ложки крупы* 2. кому за что. Разг. Сильно побить или отругать. *В. за озорство. <...> В. по первое число (строго наказать)*» [1].

³³ Перечислим только некоторые из множества строк позднего Слуцкого, посвященных/обращенных к жене: «Жена умирала и умерла – / в последний раз на меня поглядела» («Последний взгляд» (1977), «Я был кругом виноват, а Таня мне / все же нежно сказала: – Прости!..» («Я был кругом виноват...» (1977), «Каждое утро вставал и радовался, / как ты добра, как ты хороша...» («Каждое утро вставал и радовался...» (1977), «Жить до старости, до седины / жены обязаны и должны» («Мужья со своими делами, нервами...» (1977) и мн. др.

размывается, что обязывает воспринимать эти строки со всей причастностью к авторским переживаниям.

Важно также отметить, что мотивы поэтического «молчания», жизненного опустошения и чувственного омертвения будут повторяться во многих стихотворениях Слуцкого 1977 года, например, в «Слове на камне» («Стихла эта огромная нота. / Звучанье превратилось в молчанье. <...> Я <...> просто рядом стою, / солидарно зияю / с неоглядной, / межзвездной почти / пустотой, / сам отпетый, замолкший, поблекший, пустой»).

Однако при всей формосодержательной разработке мортальных мотивов Слуцким, связанных с «ситуацией прощания с любимым родным человеком» [6, 15], сопутствующей экзистенциальным осмыслением смерти, соотносить рассмотренный текст с жанром «последнего стихотворения» было бы некорректным, поскольку ведущий жанровый маркер – мотив предчувствия смерти – в нем, по нашему мнению, ослаблен. Но обращение к нему необходимо для аналитического прочтения собственно «последнего стихотворения» в творчестве поэта, о чем пойдет речь в следующих статьях.

1. Большой толковый словарь русского языка / общ. ред. С.А. Кузнецов. URL: [https://gramota.ru/poisk?query=всынать&mode=slovari&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=всынать&mode=slovari&dicts[]=42) (дата обращения: 08.01.2024).
2. Борис Слуцкий. Стихи из тетрадей // Иерусалимский журнал. 2017. № 57–58. URL: <https://new.antho.net/wp/jj57-boris-sluczkij/> (дата обращения: 05.01.2024).
3. Бронникова Ю.О. Словообразовательные средства выражения оценки в русском языке // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. № 12–1. С. 276–279.
4. Бяльский И.А. От редактора // Иерусалимский журнал. 2017. № 57–58. URL: <https://new.antho.net/wp/jj57-igor-byalskij/> (дата обращения: 05.01.2024).
5. Горелик П.З., Елисеев Н.Л. По течению и против течения... Борис Слуцкий: жизнь и творчество. М., 2009.
6. Зырянов О.В. Феномен последнего стихотворения в формате лирической миниатюры // Феномен «последнего стихотворения»: теория и практика исследования: коллективная монография. Елец, 2022. С. 6–27.
7. Иванюк Б.П. «Последнее стихотворение»: жанрологическая заявка в формате словарной статьи // Феномен «последнего стихотворения»: теория и практика исследования: коллективная монография. Елец, 2022. С. 4–6.
8. Казак В. Лексикон русской литературы XX века: [пер. с нем.]. М., 1996.
9. Коробкова Е. Литературная сенсация. Найден утерянный архив поэта Бориса Слуцкого, автора строк «что-то физики в почете, что-то лирики в загоне» // Комсомольская правда. М. 2019. 15 мая. URL: <https://www.kp.ru/daily/26977.4/4035517/?ysclid=ltcg0m1pa502782717> (дата обращения: 05.01.2024).
10. Последнее стихотворение 100 русских поэтов XVIII–XX вв.: антология-монография / авт.-сост. Ю.В. Казарин. Екатеринбург, 2011.
11. Сапрыкина М.В. «На далекой звезде Венере...» Н. Гумилева в контексте понятия «последнего стихотворения» // Феномен «последнего стихотворения»: теория и практика исследования: коллективная монография. Елец, 2022. С. 89–98.
12. Сапрыкина М.В. «Последнее стихотворение»: жанрологический аспект // Русская литература в полилингвальном мире: вопросы аксиологии, поэтики и методики: Материалы III Международной научно-практической конференции, Москва, 25 февраля 2022 года / редкол.: Л.С. Меликсетян, А.В. Пашков, И.С. Леонов. М., 2023. С. 152–156.
13. Слуцкий Б.А. Собр. соч.: в 3 т. М., 1991. Т. 3. Стихотворения. 1972–1977 / сост. с науч. подгот. текста, коммент. Ю. Болдырева.
14. Сухарев Д. Для понимания Слуцкого нужны мягкие нравы и какой-никакой профессионализм // Борис Слуцкий: воспоминания современников / [вступ. ст., сост. П.З. Горелик]. СПб., 2005. С. 267–273.

15. Фаликов И.З. Борис Слуцкий. Майор и муза. (Главы из книги) // Дружба Народов. 2018. № 5. С. 176-201. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhiba/2018/5/boris-sluczkij-major-i-muza.html> (дата обращения: 07.01.2024).
16. Фаликов И.З. Борис Слуцкий. Майор и муза. (Главы из книги. Окончание) // Дружба Народов. 2018. № 7. С. 156-205. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhiba/2018/7/boris-sluczkij-major-i-muza-3.html> (дата обращения: 07.01.2024).

О.А. Харитонов
O.A. Kharitonov

**НЕКЛАССИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ:
СТРУКТУРНЫЕ МОДИФИКАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ
РОМАННОЙ ПРОЗЫ**

**NON-CLASSICAL NARRATIVE COMPOSITION: STRUCTURAL
MODIFICATIONS OF MODERN NOVEL PROSE**

В статье на примере современной романной прозы были рассмотрены основные изменения в композиции повествования в эпоху неклассического нарратива. Неклассическая композиция повествования рассматривается как особый способ организации романного материала; как репрезентативная форма трансформации традиционных отношений «автор - герой - читатель». В рамках исследования пунктирно определили атрибутивные признаки неклассической композиции повествования; выявили истоки становления и функциональные возможности подобной способа организации романной прозы; описаны структурные и тематические модификации неклассического нарратива.

Ключевые слова: композиция, повествование, нарратив, роман, нарратология.

Using the example of modern novelistic prose, the article examines the main changes in the composition of the narrative in the era of non-classical narrative. The non-classical composition of the narrative is considered as a special way of organizing novel material; as a representative form of transformation of the traditional author-hero-reader relationship. Within the framework of the study, the attributive features of the non-classical composition of the narrative were dotted; the origins of the formation and functionality of such a method of organizing novel prose were revealed; The structural and thematic modifications of the non-classical narrative are described in the article.

Key words: composition, narration, narrative, novel, narratology.

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-60-1-62-67

Рассмотрев проблему неклассической композиции повествования в теоретическом ключе³⁴, мы получили возможность конкретизировать определение данного понятия в виде системы внутритекстовых высказываний, или дискурсивных актов,

³⁴ Харитонов О.А. Неклассическая композиция повествования в общеэстетическом контексте // Филологос. 2021. № 2(49). С. 89–94.

персонажей, выступающих в качестве непосредственных инстанций повествования и наделенных различными точками зрения на изображенные события, а также соответствующий способ распределения и изложения повествуемых событий, фактов и ситуаций как на локальных повествовательных отрезках, так и применительно ко всему произведению в целом. Подобное членение (формальное и по субъектам речи) сигнализирует читателю о столкновении точек зрения на одно и то же событие и порождает сочетание целостных кругозоров различных субъектов высказывания. Формально неклассический нарратив может проявляться в процессе прямого или косвенного диалога писателя с читателем, когда различные версии развития сюжета уравниваются в своем значении, и каждый из них, в зависимости от точки зрения, может быть истолкован и как реальный, и как возможный.

Структура романного целого следует, таким образом, рассматривать, прежде всего, как систему «точек зрения». Повествование с различных точек зрения способствовало созданию эффекта дискретности изображаемой действительности и, в частности, человеческого образа, предполагающей дополнительную различность нарративных перспектив. Трансформируя и искажая в той или иной степени изображаемую действительность, различные точки зрения, способные при этом взаимно дополнять одна другую, позволяют читателю получить более подробное представление о событии, тем самым укрепляя реалистическую иллюзию в читателе. Ведь, сознавая вымышленность произведения, читатель все же ожидает от него правдоподобия и достоверности изображаемой действительности и в этом соответствии видит ценность произведения. Очевидно, что неклассическая композиция повествования, с одной стороны, позволяет сохранить повествование открытым, поддерживая тем самым контакт с аудиторией; с другой стороны, создает опасность «дурной бесконечности» сюжетного алогизма.

Рассмотрение повествовательной структуры романов Э.Т.А. Гофмана, В.Ф. Одоевского³⁵ подтверждает истинность выдвинутой гипотезы о том, что формирование неклассической композиции повествования происходит именно в русле романтизма, в рамках романтической парадигмы словесности, в контексте тенденции высвобождения текста от канонических повествовательных форм, когда доминирующей тенденцией становятся оригинальность и смелость разрушения стереотипов литературного письма. Эмансипация принципа субъективности выводит на первый план такие формы текстуальности, как частные человеческие документы, а именно дневники, письма, исповедальные воспоминания, путевые заметки, что послужило непосредственным условием возникновения романов, построение которых отличалось использованием приемов неклассического нарратива. В отечественной прозе черты неклассической композиции повествования как способа построения произведения прослеживаются также в первой половине XIX века, что обусловлено распространением эстетики господствующего в Европе романтизма.

Совершенно особое значение для становления неклассического нарратива имеет жанр детективного романа³⁶. Эволюция техники неклассической композиции повествования, для которой характерно наличие множества точек зрения на одно событие, не могла не затронуть детективного жанра, став, по сути, его основным атрибутивным признаком. Повествование может задавать интерпретацию одного и того

³⁵ Харитонов О.А. Неклассическая композиция повествования: к истории вопроса // *Филологос*. 2017. № 34(3). С. 92–97.

³⁶ Харитонов О.А. Функция «композиционного полифонизма» в детективном романе У. Коллинза «Лунный камень» // *Вопросы филологии*. 2008. № 4. С. 153–156.

же события, составляющего загадку детективного романа, с точки зрения разных персонажей, тем самым формируя многомерное и порой амбивалентное представление относительно содержания событийного ряда, складывающееся у читателя после прочтения всего произведения. Использование приемов неклассического нарратива в детективе позволяет лучше раскрыть характеры действующих лиц, придает повествованию большую степень таинственности, остроту сюжета, напряженный динамизм и драматизм.

Реалистическая литература XIX века достигла такого мастерства в объемном изображении многогранной действительности, что читателю романов О. Бальзака, Г. Флобера, И. Тургенева или Л. Толстого казалось, будто он знает их героев лично. Эта важная для эстетики реализма способность литературы создавать достоверные человеческие типы, творить жизнь в «формах самой жизни» порождала иллюзию совершенной объективности изображения, а иногда даже отсутствия авторского присутствия в повествовании, иллюзию, которую нередко специально создавали такие крупнейшие художники, как Флобер или Г. Мопассан. Элементы неклассической композиции повествования присутствовали в реализме в основном, как это видно на примере Л. Толстого³⁷, на локальном уровне, но широкое распространение подобный композиционный принцип получает в романе XX века, на фоне распространения того, что Э. Ауэрбах назвал «многосубъектным повествованием», вобравшим в себя опыт персональной, или нейтральной, повествовательной ситуации (Флобер), а также опыт Л. Толстого, Ф. Достоевского и А. Чехова.

Подробный анализ романов XX века, в число которых попадают «Изменение» М. Бютора, «Шум и ярость», «Авессалом, Авессалом!» У. Фолкнера, «Групповой портрет с дамой» Г. Бёлля, «Любовница французского лейтенанта» Дж. Фаулза, «Бессмертие» М. Кундеры, «Хазарский словарь» М. Павича, «Дело д'Артеза» Г. Э. Носсака, «Игра в классики» Х. Кортасара и др.³⁸, позволяет сделать целый ряд выводов, значимых с точки зрения выявления специфики практического использования техники неклассической композиции повествования в современном романе: используя неклассический нарратив как прием организации художественного материала, автор, во-первых, снимает «автоматизм восприятия», разрушая инерционную систему традиционного читательского восприятия, провоцируя обострение его активности; во-вторых, достигает, пускай и условно, эффекта вероятностной достоверности реального события; наконец, в-третьих, путем сложения субъективных точек зрения создает многомерную картину событий, благодаря чему удается достичь стереометрического эффекта изображения.

Кризис индивидуальности, концепция исчезновения автора и теоретическая аннигиляция принципа субъективности – все это повлияло в XX веке на формирование новых принципов построения фабулы, сюжета, повествования и композиции романа. Вследствие ситуации кризиса метанаррации, сопровождавшемся ситуацией «смерти автора», перед романом XX века открылся новый мир, вследствие чего писатель

³⁷ Харитонов О.А. Неклассическая композиция повествования в русской классической литературе: к истории вопроса // *Филологос*. 2022. № 4(55). С. 82–88

³⁸ Харитонов О.А. Особенности неклассической композиции повествования «школы нового романа» («антиромана») // *Филологос*. 2018. № 36(1). С. 76–81; Харитонов О.А. Основные формы неклассической композиции повествования в современной прозе (на материале романов «Улисс» Дж. Джойса и «Бессмертие» М. Кундеры) // *Филологос*. 2019. № 3(42). С. 75–81; Харитонов О.А. Особенности композиции повествования романной прозы У. Фолкнера (на материале «Шум и Ярость» и «Авессалом, Авессалом!») // *Филологос*. 2021. № 1(48). С. 81–87.

вынужден был отказаться от абсолютного доминирования точки зрения всезнающего демиурга и растворить свой голос в хоре других голосов, принадлежащих повествователю, рассказчику, персонажам. Как следствие, возникновение различных способов создания эффекта преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса, в котором отражено восприятие мира как разорванного, лишённого закономерности и упорядоченности, игра авторских масок, чередование точек зрения. Показательно, что, напротив, вездесущность и всеведение рассказчика, объективное описание извне стали восприниматься уже как некоего рода «отклонения». Все противоречия, которыми жил девятнадцатый век, но преодолевал их в системе художественной формы, теперь выходят на поверхность и рефлектируются как в процессе повествования, так и на уровне художественной организации сюжетно-композиционного единства романного целого.

Форма построения произведения в виде монтажа разрозненных точек зрения и расфокусировки в пространственном, временном и психологическом планах, на наш взгляд, наиболее оптимальна для восприятия человеческим сознанием разрозненной действительности как объёмной картины. Можно даже утверждать, что такой способ подачи информации в полной мере соответствует функционированию нашего сознания. Подобное усложненное, несколько нарочитое построение романа в конечном счете восходит к ощущению, что мир стал слишком огромным и сложным, что он переполнен значениями, слишком амбивалентными для постижения традиционными способами. Удивительно ли, что писатель, как правило, более не расположен играть роль всеведущего автора. Те, кто склонен замечать эту тенденцию современного литературного процесса, находят различные объяснения. Для одних это тенденция негативная, субъективистская, упадочная, свидетельствующая о растерянности, об утрате ориентиров. Другие связывают ее с издержками погружения в область человеческой психологии. Третьи, объясняющие подобный феномен политическими, экономическими и социальными процессами, считают, что человек стал, говоря словами Протагора, мерой всех вещей. Каждое из этих объяснений по-своему резонно.

Самоустранение автора и стремление к полисубъектному повествованию становятся свойствами прозы XX столетия³⁹. В связи с этим в последнее время в литературоведении встал вопрос о «положительной активности» позиции автора в романе, о формах его присутствия особенно там, где он не имеет прямых, субъектных форм осуществления своей позиции. Неклассическая нарратив создает сложную конструкцию романа, которая представляет собой мир человеческого сознания как взаимодействия различных сознаний, отношений, позиций, точек зрения, «языков» как целостных мировоззрений, вступающих между собой в диалог. Каждое изображаемое в произведении явление оказывается реальностью того или другого субъективного восприятия и связано с определенной точкой зрения на мир, и все эти субъекты композиционно соотнесены автором, по его воле они преломляют, освещают и оценивают друг друга, образуя в своей совокупности некое художественное единство, представляющее, в конечном счете, понимание и оценку автором человеческого бытия.

Диагностирование неклассического нарратива показало достаточно широкий диапазон его вариантов — от атрибуции в романном целом до локального проявления, факультативного присутствия. Рассмотрение точки зрения в контексте идеологической позиции позволяет также выделить следующие варианты:

³⁹ Харитонов О.А. Проблема авторской позиции в современном романе // *Филологос*. 2007. № 1-2(3). С. 332–338.

- религиозный (например, «Хазарский словарь» М. Павича, включающий в себя Красную, Зеленую и Желтую книги, соответствующие христианской, исламской и иудаистской версиям возникновения, существования и гибели хазар);
- гендерный (например, «Хазарский словарь» М. Павича, включающий как мужскую, так и женскую версию);
- возрастной (например, роман У.Фолкнера «Шум и ярость», каждая из частей которого символизирует возрастные этапы человеческой жизни: детство — глава от лица инфантильного Бенджи, юность — от лица романтично-трагического Квентина, зрелость — от лица сухого и расчетливого Джейсона);
- мнемонический (например, роман «Изменение» М. Бютора, в котором романист одновременно воссоздает десять поездок своего героя, Леона Дальмона, из Парижа в Рим и обратно) и др.

В отношении выделения структурных модификаций неклассической композиции повествования особое значение имеет противопоставление инстанций нарратора и фокализатора, планов диегезиса и мимезиса, модусов «кто говорит?» и «кто видит?», тесно взаимосвязанных, однако различающихся между собой. Принципиальное несовпадение нарратора и фокализатора демонстрирует тот факт, что при сохранении одного повествователя точка зрения может меняться. Кроме того, демаркация этих инстанций пролегает в пределах хронотопа: пространственная локализация связана с инстанцией фокализатора, а временная — с инстанцией нарратора. Анализ категории «точки зрения» и проблемы авторской позиции в отечественном и зарубежном литературоведении⁴⁰ позволил теоретически выделить модификации неклассической композиции повествования на основании противопоставления оппозиций моносубъектного / полисубъектного, моноскопического / полископического, монологического / полифонического повествования. В соответствии с распределением в романе авторской функции можно выделить эксплицитную и имплицитную модификации неклассической композиции повествования.

Стоит отметить, что полисубъектность повествования автоматически не гарантирует неклассической композиции повествования, а оппозиция моносубъектности / полисубъектности нетождественна оппозиции монологического / полифонического. Монологический автор может быть ориентирован на актуализацию подвижной точки зрения, что проявляется в использовании нескольких нарраторов на протяжении всего произведения, что не означает еще неклассической организации нарратива. Зачастую также мы имеем дело с полисубъектным повествованием, воспроизведенном в моноскопическом фокусе (Я. Линтвель), если «различные акторы каждый последовательно воспринимают разные события» [цит. по 1, 160]. Такой вариант обнаруживает контроль более фундаментальной авторской инстанции, для которой важна причинно-следственная последовательность, над воспроизведением истории различными персонажами-рассказчиками. Полисубъектное повествование, предполагающее использование нескольких нарраторов, является проявлением эксплицитной модификации неклассической композиции повествования, при условии лишь полископической смены точки зрения, которая достигает «стереометрического эффекта изображения» («Шум и ярость» У. Фолкнера, «Коллекционер» Дж. Фаулз): «переменная перспектива будет полископической, если различные акторы каждый одновременно будут воспринимать одно и то же событие» (Я. Линтвель) [цит. по 1,

⁴⁰ Харитонов О.А. Проблема «точки зрения» в отечественном и зарубежном литературоведении // Филологос. 2014. № 23(4). С. 72–77.

160]. Полисубъектность повествования, при условии смены точки зрения на одно событие, позволяет автору, таким образом, противопоставлять различные способы восприятия.

Неклассическая композиция повествования может быть реализована и в рамках моносубъектного повествования, для которого характерно привилегированное положение одного повествователя, организующего нарративное развертывание. Значимая для неклассического нарратива смена точки зрения, возникающая в результате перехода нити повествования от одного нарратора к другому, может иметь место и при сохранении одного субъекта речи, претерпевающего в таком случае расщепление, децентрацию и деперсонализацию («Изменение» М. Бютора). Имплицированная форма неклассической композиции повествования, таким образом, идентифицируется в случае моносубъектного повествования, предполагающего максимальное устранение автора в пользу драматического воспроизведения диалогов персонажей (классический случай – романы Достоевского), либо рассеивание его голоса в речи другого («Золотые плоды» Н. Саррот), тотальную дискурсивную интертекстуальность. Имплицированная разновидность неклассической композиции повествования активно проявляется в романной прозе XX века и характеризуется деперсонализацией и рассеиванием авторского голоса в повествовательной структуре произведения.

Для неклассической композиции характерна нелинейность повествовательного развертывания в отличие от классического линейного повествования, противопоставляя одному единственному варианту событий его различные версии, что, несомненно, способствует сверхнормативной активизации читателя. Проведенный анализ⁴¹ показал, что подобная альтернатива может констатироваться не только на уровне повествовательных вариантов, выраженных речью различных нарраторов, но и в отношении развития самого сюжета в виде «сюжетного полифонизма», что характерно в случае авторского допущения нескольких вариантов развития событий («Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза) или в качестве намеренного использования принципов гипертекстуальности и интерактивности («Игра в классики» Х. Кортасара, «Хазарский словарь» М. Павича, «Стань стальной крысой» Г. Гаррисона). Для определения этой модификации неклассического нарратива было использовано понятие интерактивной модификации неклассической композиции повествования.

Важно отметить, что рассмотренные структурные модификации и тематические варианты неклассической композиции повествования могут смешиваться, образуя различные конфигурации, как существующие, так и вероятностные, так как роман, по утверждению М. Бахтина, – открытый, развивающийся, «центробежный» жанр.

1. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины / под. ред. И.П. Ильина, Е.А. Цургановой. Энциклопедический справочник. М., 1996.

⁴¹ Харитонов О.А. Неклассическая парадигма художественности: интерактивный роман // *Philologos*. 2010. № 1–2(7). С. 7–15.

А.А. Чевтаев
A.A. Chevtayev

**КРИЗИС СУБЪЕКТНОГО САМОСОЗНАНИЯ
 В СТИХОТВОРЕНИИ Н.С. ГУМИЛЕВА «ДУМЫ»**

**THE CRISIS OF SUBJECTIVE SELF-AWARENESS
 IN N.S. GUMILEV'S POEM "THOUGHTS"**

В статье рассматривается поэтика стихотворения Н.С. Гумилева «Думы» в аспекте ценностного самополагания лирического субъекта. Данный текст, написанный в 1906 году и подвергавшийся многочисленным стилистическим корректировкам в 1910 году, в гумилевском творческом сознании выделяется в особую смысловую позицию и мыслится «пуантом» лирического самоопределения «я», о чем свидетельствуют включения поэтом этого стихотворения в составы первоначальной редакции книги «Жемчуга» (1910) и итоговой редакции книги «Романтические цветы» (1918). «Думы» предстают одним из первых опытов гумилевской рефлексии над антиномичностью собственной субъектной позиции в утверждаемой поэтом неоромантической реальности. Символистская устремленность лирического героя Гумилева 1900-х годов к идеальной и неоромантически рафинированной области бытия здесь подвергается критической переоценке, эксплицирующей кризис онтологического самоопределения субъектного «я». Анализ стихотворения показывает, что собственные «думы» (тягостные мысли и переживания), персонифицируемые в качестве начала, враждебного лирическому герою, и уподобляемые «темному» «двойнику», воспринимаются субъектом Гумилева как кара за созерцательное («декадентское») понимание идеала, лишённое «жизнестроительного» единства «слова» и «дела». Элегизируя видение прошлого и акцентируя момент ценностного прозрения, лирический субъект использует «балладную» жанровую стратегию репрезентации своего столкновения с «думами», призванными судить и карать его за профанные смыслы и греховные заблуждения изначальной жизненной позиции. Встреча с «думами» как объективированной вонне «мстительной» ипостасью собственного «я» в соответствии с трагической модальностью балладного жанра предполагает гибельный итог. Делается вывод, что предвидение морального исхода репрезентируемого контакта с самим собой, с одной стороны, указывает на неудовлетворенность поэтом символистским концептуальным расподоблением идеала и реальности, а с другой – утверждает идеологему движения к подлинному бытию посредством трансгрессивного перехода между жизнью и смертью. Стихотворение «Думы» эксплицирует кризисную самоактуализацию субъектного «я» в мире, которая впоследствии становится онтологической нормой сопряжения микрокосма и макрокосма в поэтике Гумилева.

Ключевые слова: Н. Гумилев, «балладная» поэтика, двойничество, лирический герой, неоромантизм, символизм, субъектная аксиология, элегизм.

The article examines the poetics of N.S. Gumilev's poem "Thoughts" in the aspect of value self-setting of a lyrical subject. This text, written in 1906 and subjected to numerous stylistic adjustments in 1910, stands out in Gumilev's creative consciousness in a special semantic position and is thought of as "a pointe" of the lyrical self-determination of "the self", as evidenced by the poet's inclusion of this poem in the original edition of the book "Pearls" (1910) and the final edition of the book "Romantic Flowers" (1918). "Thoughts" appears to be one of the first experiments of Gumilev's reflection on the antinomian nature of his own subjective position in the neo-romantic reality asserted by the poet. The symbolist aspiration of the lyrical hero Gumilev of the 1900s to the ideal and neo-romantically refined realm of being is critically re-evaluated here, explicating the crisis of the ontological self-determination of the subjective "the self". The analysis of the poem shows that one's own "thoughts" (painful thoughts and experiences), personified as a beginning hostile to the lyrical hero, and likened to a "dark" "double", are perceived by Gumilev's subject as punishment for a contemplative ("decadent") understanding of the ideal, devoid of the "life-building" unity of "word" and "deed". Elegizing the vision of the past and emphasizing the moment of value insight, the lyrical subject uses a "ballad" genre strategy of representing his encounter with "thoughts" designed to judge and punish him for profane meanings and sinful delusions of the original life position. Meeting with "thoughts" as an externally objectified "vindictive" hypostasis of one's own self, in accordance with the tragic modality of the ballad genre, presupposes a disastrous outcome. It is concluded that the foresight of the mortal outcome of the represented contact with oneself, on the one hand, indicates the poet's dissatisfaction with the symbolist conceptual assimilation of the ideal and reality, and on the other hand, asserts the ideologeme of the movement towards authentic being through a transgressive transition between life and death. The poem "Thoughts" explicates the crisis self-actualization of the subjective "the self" in the world, which subsequently becomes the ontological norm of the pairing of microcosm and macrocosm in Gumilev's poetics.

Key words: N. Gumilev, "ballad" poetics, duality, lyrical hero, neo-romanticism, symbolism, subjective axiology, elegy.

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-60-1-68-79

Символистское мировидение, отличающееся стремлением к интеллигентному спозрению инобытия и нарочитой эстетизацией взаимодействия микрокосма и макрокосма, является концептуальным ядром художественной идеологии и поэтики творчества Н.С. Гумилева 1900-х годов. Неоромантическая идеализация бытийных движений человека в универсуме, присущая гумилевской поэзии в целом, в ранний период творческого развития Гумилева явно соизмеряется с практиками русского символизма и предстает индивидуально-авторским осмыслением символистских исканий, восходящим, с одной стороны, к поэтическим опытам В.Я. Брюсова (в плане – культа пластической красоты), а с другой – к экстатической поэзии Вяч.И. Иванова (в плане – оккультно-эзотерического мифологизма). Модель мира, конструируемая поэтом в произведениях 1900-х годов, эксплицирует символистское уподобление микрокосма макрокосму и акцентирует погружение лирического субъекта «в глубины

человеческого ума и воображения» [3, 29]. Абсолютизация «я» как источника и центра онтологического постижения мироздания определяет смысловые интенции авторского сознания Гумилева в период создания его первых поэтических книг «Путь конквистадоров» (1905), «Романтические цветы» (1908) и «Жемчуга» (1910) и свидетельствует об их символистском фундаменте [5, 64]. При этом актуализация неоромантических мотивов и образов маркирует горизонты ментальных поисков гумилевского лирического субъекта, жаждущего обрести бытийный идеал посредством превозмогания телесно-физической данности мира и мифопоэтического «вживания» в архаику (мифологизированную историю) человеческого существования.

Гумилевский символизм, конечно, обладает индивидуально-авторской спецификой, которая, во-первых, свидетельствует о принципиально рефлексивной, а не эпигонской рецепции «заветов символизма», а во-вторых, показывает, что на раннем этапе творческого становления поэт стремится диалогизировать свои отношения с символистскими практиками художественного мировидения. Так, по мнению С.Л. Слободнюка, уже в ранних стихотворениях Гумилева «определилась его позиция, антагонистическая по отношению к "предкам"-символистам и в области мировосприятия, и в области мировоззрения» [21, 148]. Хотя данное суждение нам представляется чрезмерно радикальным и отнюдь небесспорным, оно согласуется с магистральным вектором развития гумилевского поэтического самосознания – стремлением вывести из символистского мирообраза собственную концепцию бытия. Думается, что Гумилев в 1900-е годы не противостоит символизму, а творчески верифицирует его сильные и слабые стороны, тем самым создавая свою окказиональную версию символистской поэтики. Индивидуализация символистских стратегий и поиск новых способов художественного соотношения реальности и идеала в гумилевской поэзии во многом определяются предельным усилением романтических интенций смыслообразования. В ранней поэзии Гумилева эксплицируется «романтическая атмосфера экстатичных душевных переживаний, рождавших прихотливые мечты, грезы, сны, вызывавших странные, запредельные видения, символизировавшие общечеловеческие идеалы или, напротив, их угасание» [14, 168]. Гумилевский неоромантизм, сосредоточенный на динамике ментальных состояний поэтического «я», с одной стороны, обуславливает построение и экспликацию нарочито рафинированной художественной действительности, уподобляемой мифологическому и сновидческому миру иллюзорных видений, а с другой – смысловую нацеленность лирического субъекта к эпицентру героических свершений в системе мироздания.

Изначальная устремленность лирического героя Гумилева к волевому освоению мира и преобразению микрокосма и макрокосма посредством онтологического поступка чаще всего понимается как реализация героической модальности «ощельнения» художественного мира поэта. Как указывает Е.Г. Раздьяконова, ключевым параметром гумилевской самоактуализации является «идея героизма», сопрягаемая с «представлением о достойно проживаемой жизни» [20, 194]. Конечно, героика является отчетливым жанрово-модальным и идеологическим маркером поэтики Гумилева, как в ранний (символистский), так и в поздний (акмеистический) периоды его творчества. При этом необходимо понимать, что гумилевское самоопределение в универсуме обнаруживает принципиальную амбивалентность и постоянные нарушения прямолинейности пути к сущности мироздания. Мифологема пути, представая основой развертывания смыслов в поэзии Гумилева и определяя сущностные основания его мифопоэтики, в 1900-е годы выдвигается поэтом на первый план в качестве сюжетной и аксиологической константы смыслообразования

[13, 121; 22, 37]. Однако, при всей концептуальной «парадигматичности» и ценностно-смысловой абсолютизации пути в гумилевской поэтике, продвижение лирического субъекта от профанных к сакральным смыслам бытия лишено линейности и сопровождается онтологическим «оглядыванием» пройденных этапов жизненной дороги. По мысли А.А. Асояна, «особенность мировосприятия Гумилева заключается <...> в том, что он чрезвычайно чуток к роковой дихотомии бытия и воспринимает ее как непреложный удел» [1, 310]. Соответственно, осознание антиномичности миропорядка и тех противоречий, в которые бытийно и ценностно помещен человек, определяет разветвленность и многомерность репрезентации пути в мифопоэтическом универсуме Гумилева.

Онтологический путь поэтического «я» в гумилевской поэзии 1900-х годов обнаруживает точки «разрыва», то есть рефлексивные попытки уяснить истоки, данность и перспективы бытийного самоопределения лирического героя. Такая авторефлексивная направленность субъектного сознания, во-первых, указывает на присущую Гумилеву проблематизацию избранных вариантов поэтической и «жизнестроительной» реализации собственного «я», а во-вторых, свидетельствует о том, что гумилевское устремление к героическому полюсу осложняется экспликацией эмоционально-психологических кризисов и ментальной катастрофичности самополагания человека в миропорядке. На пути к сакральному единению бытийных антиномий лирический герой Гумилева подвергается множеству испытаний, среди которых наиболее сложными оказываются столкновения с собственным «я».

В этом отношении особое место занимает стихотворение «Думы», написанное поэтом в 1906 году и сохраняющее свое ценностно-смысловое значение на протяжении практически всего творческого пути Гумилева. Первоначальный вариант данного текста известен по письму к В. Брюсову от 11-го ноября 1906 года, в котором он не имеет заглавия и предлагается в качестве экзерсисного примера «развития» гумилевского таланта [23, 122–123]. Заглавие «Думы» стихотворение получает при первой публикации в журнале «Весна» (1908, № 2), однако в 1910 году поэт вновь снимает это название, и только в 1918 году возвращает его окончательно. Данный поэтический текст, созданный в период интенсивного освоения Гумилевым символистских практик и явно осмысляемый в контексте русского символизма, на что указывает его представление Брюсовым «оценке» и «суду», впоследствии подвергается многочисленным стилистическим коррективам и семантическим уточнениям [11, 293–294]. Кропотливая работа поэта над текстом «Дум» свидетельствует о том, что в гумилевском творческом сознании это стихотворение выделяется в особую смысловую позицию и мыслится «пуантом» лирического самоопределения «я». На концептуальный и «трансгрессивный» характер аксиологических смыслов данного текста указывает то, что Гумилев на разных этапах творческого пути использует его в качестве маркера бытийного самоопределения «я». Первоначально стихотворение, лишенное заглавия («В мой мозг, в мой гордый мозг...»), включается в состав первого раздела «Жемчуг черный» первой редакции книги «Жемчуга» 1910 года, но впоследствии – уже как «Думы» – перемещается в состав итоговой редакции 1918 года более ранней книги стихов «Романтические цветы». Такие включения данного текста в различные авторские контексты концептуализации собственного творческого пути показывают, что стихотворение «Думы» мыслится Гумилевым одной из принципиальных вех поэтического и жизненного самоанализа, семантические проявления которого сохраняют актуальность и в символистский период движения в будущее, и в постсимволистское время рефлексии над прошлым.

Несмотря на очевидную значимость стихотворения «Думы» для понимания сущности поэтического мировидения Гумилева, поэтика и идеология данного текста остаются практически не востребованными современным «гумилеведением». Думается, что исследовательское невнимание к этому гумилевскому произведению обусловлено его нарочито диссонансным смысловым «звучанием» относительно магистральных неоромантических стратегий 1900-х годов. Ценностное «выпадение» «Дум» из концептуальной логики развития ранней поэзии Гумилева ведет к восприятию данного стихотворения в качестве ученически-символистской «периферии» его творчества. Нам же представляется, что «Думы» являются одним из первых опытов гумилевской рефлексии над антиномичностью собственной субъектной позиции в утверждаемой поэтом неоромантической реальности символистского извода.

В предлагаемой статье мы обращаемся к рассмотрению поэтики стихотворения Гумилева «Думы» в аспекте ценностного самополагания лирического субъекта. Психологический и онтологический планы восприятия лирическим героем собственного жизненного самоосуществления демонстрируют кризисное состояние его сознания, что отчетливо проблематизирует символистскую и неоромантическую целостность гумилевского поэтического мировидения. Соответственно, целью данной работы является аналитическое осмысление репрезентации кризиса лирического сознания гумилевского «я» в стихотворении «Думы». Совмещение структурно-семиотического, мифопоэтического и феноменологического методов изучения художественного текста способствует выявлению специфики актуализации Гумилевым кризисной точки творческого и бытийного самоопределения в системе символистских и неоромантических представлений о мире.

Стихотворение «Думы», несмотря на то, что оно написано молодым и еще только обретающим собственное мировидение поэтом, являет констатацию «итога». Так, на «итоговый» характер данного текста в 1925 году указывал Ю.Н. Верховский, отмечавший в своем эссеистическом осмыслении гумилевской поэзии, что в «Думах» подводится определенная черта ранним исканиям поэта и что их смысл созвучен тютчевскому пониманию диалектики порядка и хаоса [7, 517]. Цитируемые критиком формульные строки стихотворения Ф.И. Тютчева «О, бурь заснувших не буди, / Под ними Хаос шевелится!..» («О чем ты воешь, ветр ночной?..» (1836)) [25, 133], безусловно, согласуются с основным вектором смыслообразования в гумилевских «Думах», но с существенной поправкой: если тютчевское высказывание направлено «вовне», в сферу макрокосма, то у Гумилева оно, напротив, ориентировано всецело на «себя», на собственное полагание «я» в миропорядке. При этом родство гумилевского и тютчевского текстов, отмеченное Ю. Верховским, видится несомненным: так же, как Тютчев в своем «визионерском» прозрении постигает хаотическую основу природной данности бытия, Гумилев в ментальном постижении собственного «я» обнаруживает «ночное» измерение поэтической души. Именно осознание таящихся в микрокосме психологических бездн маркирует кризис субъектного самосознания в гумилевском стихотворении.

Неоромантическая модель мира, которая утверждается Гумилевым в его ранних стихотворениях (прежде всего – в книге «Путь конквистадоров»), вытесняет антиномичность бытия за пределы микрокосма. Противоречия между реальностью и идеалом тождественны конфликту субъекта и миропорядка, что воплощается в нищезанских идеологемах героя-пророка и героя-искателя, посредством которых гумилевское поэтическое сознание моделирует и цементирует мифологическую реальность (ср.: «Жаркое солнце поэта / Блещет, как звонкая сталь. / Горе не знающим света! / Горе обнявшим печаль» («Песнь Заратустры» (1905)) [11, 37]; «Как

конквистадор в панцире железном, / Я вышел в путь и весело иду» («Сонет» (1905)) [11, 81]). Эксплицируемая целостность лирического «я» и его бытийных интенций здесь предстает неоромантической константой, призванной обеспечить ментальное (символистски интеллигибельное) овладение мирозданием. Конечно, герои гумилевской ранней поэзии часто терпят крах на пути к идеалу, но он обусловлен столкновением с внеположным их «я» онтологическим началом: женственностью, красотой, смертью.

В стихотворении «Думы» лирический герой Гумилева впервые оказывается в сюжетной ситуации столкновения с самим собой, которая пробуждает в нем переоценку былых ценностей. Уже заглавие данного текста, необходимость которого долгое время ставилась поэтом под сомнение, указывает на рефлексивную сосредоточенность лирического «я» на собственном внутреннем мире. Согласно толкованию в словаре В.И. Даля, «дума» означает «мысль, мечту, заботу» [8, 558] При этом в коннотативном плане данная лексема обнаруживает пейоративную семантику: «дума» предполагает размышление о чем-то тягостном и проблематичном. Соответственно, «думы», выдвигаемые заглавием текста на первый план, тематизируют ментальный акт лирического героя как драматичную рефлексию.

В первой строфе стихотворения лирический герой эксплицирует ситуацию вторжения в его сознание чуждого начала, угрожающего его эмоционально-психологическому спокойствию и онтологическому равновесию:

Зачем они ко мне собрались, думы,
Как воры ночью в тихий мрак предместий?
Как коршуны, зловещи и угрюмы,
Зачем жестокой требовали мести? [11, 105]

«Думы», будучи мыслями-переживаниями субъектного «я», посредством акцентуируемых сравнений, во-первых, отчуждаются вовне и предстают сторонней силой, довлеющей над человеком, а во-вторых, очерчивают своеобразный хронотоп – ночное самосознание души с ее центром (лирическим «я») и периферией («тихим мраком предместий»), то есть теми сторонами микрокосма, которые скрыты от «чистого» разума. Именно в потаенных областях внутреннего мира проступают мрачные мысли, уподобляемые «ворам» и «коршунам». Семантика этих сравнений показывает, что сюжетно разворачиваемая рефлексия лирического героя создается им как погружение в «негативный» мир собственного «я». «Воры» здесь символизируют «кражу» (утрату) тех отчетливых и прямолинейных («ницшеански-заратустровых») способов овладения миром, которые культивируются гумилевским героем-«конквистадором». В свою очередь, «коршуны» предстают «орнитологическим» знаком горя и смерти, что согласуется с мифопоэтическим представлением об этих птицах как о пророках человеческой гибели [4, 129]. Отметим, что в поэтике Гумилева «коршун» всегда маркирует приближение героя к смертным границам мира и потому оказывается подлинным вестником смерти (ср.: «Так! Но кто, подобный коршуну, / Над моей душою носится, / Словно манит к року горшему, / С новой кручи в бездну броситься?» («У берега» (1909)) [11, 227]; «Что же случилось? Чьею властью / Вытопан был наш дикий сад? / Раненый коршун, темной страстью / Товарищ дивный был объят» («Товарищ» (1909)) [11, 249]). При этом, как отмечает О. Ронен, инфернально-мортальная природа «коршуна» в гумилевских «Думах» соотносится с «ночным» углублением в собственное «я», эксплицированным в поэме А.А. Григорьева «Venezia la Bella» (1857) [27, 142]. В «венетском» пространстве григорьевского

текста «коршун» предстает персонификацией тяжелых воспоминаний, ввергающих субъектное «я» в тоску и душевные терзания: «Проклятый коршун памяти глубоко / Мне в сердце когти острые вонзил. / И клювом жадным вся душа изрыта / Nell mezzo del cammin di mia vita!» [10, 373]. Однако если в поэме А. Григорьева «птичья» символика сопрягается с эмоционально-надрывным состоянием лирического героя, то у Гумилева она, напротив, встраивается в рефлексивно «вдумчивое» постижение собственного микрокосма.

Очевидно, что персонификация «дум», то есть объективация потаенных и мучительных движений души лирического субъекта, в гумилевском стихотворении восходит к поэтическим опытам старших символистов, в лирике которых мысли, чувства, мечтания, грезы, воспоминания наделяются актантами функциями и вступают в контакт с самосознанием «я». Так, в стихотворении В. Брюсова «L'ennui de vivre» (1902) именно «думы» оказываются онтологическим оппонентом лирического героя, нарушающим его душевный покой и неустанно преследующим его в земном бытии (ср.: «И думы... Сколько их, в одеждах золотых, / Заветных дум, лелеянных с любовью, / Принявших плоть и оживленных кровью!.. / Я обречен вести всю бесконечность их. / <...> Куда б я ни бежал истоптанной дорогой, / Они летят, бегут, ползут – за мной!» [6, 294]). Явно ориентируясь на образную систему своего наставника, Гумилев существенно трансформирует сюжетную реализацию явления «дум» в лирическом микрокосме: если в брюсовском тексте мысли-переживания демонстрируют процессуальный характер вхождения в субъектный мир и потому превращаются в своеобразный атрибут его существования, то в гумилевском стихотворении они мыслятся психологической аномалией и воплощают идеологему кары за прегрешения прошлого.

В этом отношении репрезентация «мстительных» «дум», уподобляемых «ворам» и «коршунам», сближается с постулированием видений-воспоминаний в поэтике К.Д. Бальмонта периода книги «Горящие здания» (1900), эксплицирующей переход от демонической замкнутости в лабиринтах души к мифопоэтическому познанию макрокосма. Именно персонифицированные мечты и грезы «прошлых дней» маркируют в бальмонтовском художественном мире столкновение с самим собой (ср.: «Зачем так памятно, немой пеленою, / Виденья юности, вы встали предо мною? / Уйдите. Мне нельзя вернуться к чистоте, / И я уже не тот, и вы уже не те. / Вы только призраки, вы горькие упреки, / Терзанья совести, просроченные сроки. / А я двойник себя, я всадник на коне, / Бесцельно едущий – куда? Кто скажет мне!» («Лесной пожар» (1899)) [2, 236]; «Лишь только там, на западе, в тумане, / Утонет свет поблекнувшего дня, / Мои мечты, как мертвые в Бретани, / Неумолимо бродят вокруг меня» («Утопленники» (1899)) [2, 260]; «Промелькнут, сверкнут, погаснут, – и на миг в душе моей / Точно зов, но зов загробный, станет память прошлых дней. / <...> И своим же восклицаньем я испуган в горький миг, – / Если кто мне отзовется, это будет мой двойник» («Страна Неволи» (1899)) [2, 246]). Как видно, воспоминания в поэзии К. Бальмонта обуславливают «раздваивание» лирического героя на себя нынешнего (страдающего и плененного прошлым) и себя прошлого (терзающего и манящего мечтательными соблазнами былого). Бальмонтовский «двойник» оказывается сотканным из переживаний, грез и видений утраченного этапа жизни, то есть предстает фантомом прежней жизни, что отнюдь не уменьшает степени его эмоционального воздействия на лирическое «я». Думается, что и в стихотворении Гумилева «Думы» актуализируется мотив двойничества как ментальное «расщепление» лирического сознания на «светлую» и «темную» ипостась «я», в котором первая подчиняется карающему воздействию второго.

Как указывает А. Ханзен-Лёве, «для диаволического самосознания» раннего русского символизма «характерно, что полярность, существующая между личностями, отождествляется с наличием полюсов внутри отдельной личности» [26, 77]. При это в актуализируемом символистами «романтическом образе "двойника" подчеркивается инакость и отчуждающее действие "другого", который внезапно появляется и преследует (как отражение в зеркале, тень, близнец), вселяя страх и панику» [26, 78]. Именно бытийная чуждость и «потусторонность» «собравшихся дум» определяет их «двойнический» статус в структуре гумилевского стихотворения и тем самым свидетельствует о ментальном кризисе, испытываемом лирическим героем. «Зловещий» и «угрюмый» характер мыслей, вторгающихся в субъектное «я», а также «мстительная» интенция их актуализации в лирическом сознании наделяют «думы» статусом демонического «двойника». При этом появление угрожающих эмоциональному спокойствию и онтологическому равновесию гумилевского героя «двойнических» «воров-коршунов» происходит в ночном измерении универсума, что усиливает экзистенциальную исключительность соприкосновения лирического субъекта с тайными силами собственной души. Как известно, в мифопоэтической традиции «ночь» «соотносится с пассивным принципом, женским и бессознательным» и при этом обозначает «смерть и черный цвет» [12, 289]. В свою очередь, проявляющиеся в ночное время суток «мрак», «тьма», «темнота» символизируют «первичный хаос», «мистическое ничто», а также «ассоциируются со злым началом и подчиненными ему силами разрушения» [12, 425–426]. Соответственно, в стихотворении Гумилева данные художественные знаки, хронотопически конкретизируя момент субъектной рефлексии и ее персонажной объективации («ночью в тихий мрак предместий»), семантизируют приближение лирического «я» к поворотному и роковому моменту самополагания в бытии. Скрытый от разума «хаос» души проступает в качестве «мстительного» «двойника» – собственных «мыслей», свидетельствующих об амбивалентности человеческого микрокосма.

Во второй строфе стихотворения сюжетно разворачивается столкновение лирического субъекта с самим собой, а точнее – его соприкосновение с прежним опытом бытия. Явление «дум» как «темной» ипостаси лирического «я» дискредитирует его романтические идеалы, которые оказываются не способными выдержать натиск действительности, воплощенной в образе персонифицированных «мыслей»:

Ушла надежда, и мечты бежали,
Глаза мои открылись от волненья,
И я читал на призрачной скрижали
Свои слова, дела и помышленья [11, 105].

Во-первых, здесь актуализируется элегическая направленность лирического высказывания: исчезновение «надежды» и «мечтаний», которые очевидно индексируют былую устремленность субъекта к освоению бытийных горизонтов, констатирует ценностный разрыв между настоящим и прошлым, обусловленный вторжением «дум» в лирический микрокосм. Это темпорально-аксиологическое расподобление субъектного «я» согласуется с жанрово-модальным инвариантом элегии, основой которого является «переживание безвозвратно уходящего времени, уносящего молодость, надежды, мечты, любовь, жизнь и разрушающего ценности и идеалы» [18, 303]. Очевидно, что лирический герой Гумилева постулирует сосредоточенность на ценностных ориентирах и бытийных чаяниях своей прежней жизни. Знак «призрачная скрижаль» одновременно обозначает и душевное состояние «я» в момент рефлексии, и его память. «Слова, дела и

помышленья», то есть мысли, поступки и стремления, проступающие в рефлексивном углублении лирического героя в собственное прошлое, с одной стороны, являются маркером его элегического созерцания прежней жизни, а с другой – предстают сущностным «ядром» кризисного столкновения с «думами» – «зловещим» и «угрюмым» «двойником». Отметим, что элегизм здесь поддерживается и на уровне ритмического «рисунка» стиха, так как семантический ореол 5-тистопного ямба, которым написаны «Думы», предполагает «элегическую тематику», сопряженную с «взволнованными» и «мятущимися» проявлениями субъектного самосознания [9, 174].

Во-вторых, в этой строфе «думы» наделяются статусом инобытийного поводыря лирического субъекта, так как их явление в его сознании, нарушающее ментальное равновесие, продуцирует вскрытие иллюзорности и ложности прежних аксиологических основ бытия. Эксплицируемый здесь мотив прозрения («Глаза мои открылись от волненья») соотносится с начальной точкой онтологического преображения лирического героя в стихотворении А.С. Пушкина «Пророк» (1926). Так же, как пушкинский «серафим» ведет человека (Поэта) к открытию сущности универсума (ср.: «Перстами легкими как сон / Моих зениц коснулся он. / Отверзлись вещи зеницы, / Как у испуганной орлицы» [19, 149]), гумилевские «думы» ведут «символиста-декадента» к познанию собственной души. Стихотворение Гумилева сближается с «Пророком» Пушкина сходством мотива прозрения, открывающего профанность (ложность и греховность) идеалов прежней жизни (романтической юности). Однако при это гораздо важнее смысловое различие пушкинского и гумилевского сюжета «откровения». Если у поэта XIX века истина бытия раскрывается посредством явления и действий подлинно иноприродной (божественной) силы («серафима») и потому закрепляется принятием героем новой «пророческой» ипостаси «я», то у Гумилева «тайну мира» открывают собственные «думы» лирического субъекта. Явленные не в «серафическом», а в «демоническом» облике «воров» и «коршунов», они ведут человеческое «я» к катастрофическому познанию бесплодности и романтической иллюзорности бытийного самоопределения. В пушкинском «Пророке» декларируется поэтический экстаз восхождения к подлинной онтологии универсума, а в «Думах» Гумилева констатируется кризис романтически-символистской идеализации миропорядка.

Даруя прозрение лирическому «я», «думы» в качестве «темной» («двойнической») ипостаси его души продуцируют воспоминания о прежних ценностях и поступках («словах, делах и помышленьях»), которые, с одной стороны, раскрывают аксиологию и мировоззрение героя в прошлом, а с другой – являют их переоценку, определяемую в качестве «мести» со стороны потаенных сторон собственного микрокосма. Третья, четвертая и пятая строфы стихотворения, представляя собой синтаксический период, сюжетно развертывают былые деяния, помыслы и состояния лирического «я», обуславливающие постулируемый момент расплаты:

За то, что я спокойными очами
Смотрел на уплывающих к победам,
За то, что я горячими губами
Касался губ, которым грех неведом,

За то, что эти руки, эти пальцы
Не знали плуга, были слишком тонки,
За то, что песни, вечные скитальцы,
Томили только, горестны и звонки, –

За все теперь настало время мести.
Обманный, нежный храм слепцы разрушат,
И думы, вору в тишине предместий,
Как нищего во тьме, меня задушат [11, 105].

Анафорическая актуализация причин «мести» со стороны объективированного ментального «двойника» («За то, что...») выстраивается в ряд символистских ценностей бытийного самополагания «я», которые онтологически прозревающим лирическим субъектом ныне полагаются в качестве ложных ценностей. Как видно, рефлексивно осмысляемое прошлое демонстрирует созерцательный характер романтический устремлений гумилевского героя: победная героиня предстает чуждым уделом, отношение с женским началом – порочным, творчество – лишенным подлинного труда, а восприятие искусства – рафинированным эстетством. Этот ряд воспоминаний о собственных бытийных ориентирах, формально элегизированный, вступает в конфликт с элегическим мировосприятием. Если традиционно в элегии «воспоминание <...> превращается в самостоятельного субъекта-призрака, раскидывается идиллическом миром детства, а порой оказывается мерилем способности быть человеком» [15, 216], то в стихотворении Гумилева, напротив, смысловой вектор погружения в былые состояния «я» нацелен на предельную профанацию памяти. Гумилевский лирический субъект осознает, что изначальные идеалы его жизненного самоосуществления далеки от идеала. По сути, в стихотворении «Думы» эксплицируется конфликтное напряжение между двумя версиями неоромантизма: эстетической мифологизацией реальности и «жизнестроительным» восхождением к бытийным идеалам. Лирический герой сознает профанный характер своих символистских устремлений к созерцательно-ментальному преобразению универсума, которые определяют поэтику его первой книги стихов «Путь конкистадоров», но еще не видит путей к действенно-созидательному единению микрокосма и макрокосма. Поэтому его соприкосновение с собственными «думами» в сюжетном разворачивании текста пуантируется трагической перспективой онтологического самоопределения.

Мотив мести, изначальной явленный в структуре стихотворения, в его финале обретает смысловое завершение: ложные ценности символистского неоромантизма («обманный, нежный храм») обрекаются гибели, причем со стороны тех, кто не сознает их смысла. «Слепцы», призванные «разрушить» рафинированную модель изначального гумилевского мира, с одной стороны, отождествляются с «думами», то есть с самим лирическим «я», а с другой – отчуждаются от него и мыслятся инобытийной силой. Соответственно, стихотворение перемещается в «балладный» регистр его художественного завершения.

Как известно, в основе сюжетного строения баллады находится переход границы между «посюсторонним» и потусторонним мирами, который совершает «персонаж из потустороннего мира, вступая в контакт с героем, принадлежащим миру "здешнему"» и «заканчивается <...> такая встреча для последнего не победой и преобразованием, а катастрофой» [17, 26]. Как видно, гумилевские «думы», будучи персонифицированными в образах «коршунов» и «воров», являют собой инобытийного персонажа, который мстительно стремится расправиться с лирическим героем стихотворения. Именно балладный горизонт смыслообразования эксплицируется в финале «Дум» Гумилева и определяет его смысловое завершение. Гумилевская поэтика демонстрирует разветвленную систему повествовательных баллад, восходящих к литературной практике XIX – начала XX веков и образующих особый тип

«акмеистической» баллады [16]. В данном же случае «балладность» утверждается нарочито анарративным способом – не как структурирование лирического дискурса, а как архитектурное воплощение конфликтной модели мира. Как показывает В.И. Тюпа, баллада в своем смыслопорождающем проявлении отнюдь не связана с нарративом и потому может проявлять себя в различных лирических дискурсах, в которых обнаруживается откровение одновременной причастности личности двум мирам: светлому и темному, живому и мертвому, повседневно покойному "миру сему" и тревожно загадочному, пугающему миру "потустороннего" бытия [24, 133]. При этом принципиально важно, что балладное двоемирие ведет к катастрофическому итогу – смерти и небытию. «Баллада» в плане субъектного самосознания являет «откровение неизбежного конца, predeterminedness исчерпанности индивидуального бытия, но одновременно – откровение его особенности, жертвенной ценности» [24, 134].

Соприкасаясь с собственными мыслями-воспоминаниями в «ночном» пограничье («предместьях») души, лирический герой оказывается в ситуации «балладного» героя, катастрофически не способного противостоять «думам», то есть авторефлексивному постижению прошлого и видению его бытийной профанности. Поэтому онтологической перспективой столкновения с прошлым и с мыслями-переживаниями, вторгающимися в субъектный микрокосм оказывается смерть («И думы, вору в тишине предместий, / Как нищего во тьме, меня задушат»). Такое предвидение морального итога личного бытия, соответствующее «балладной» логике смыслового завершения текста, с одной стороны, эксплицирует кризис лирического самосознания Гумилева уже на ранних стадиях его творческого развития, а с другой – воплощает гумилевский онтологический пессимизм. Неоромантические – символистские и акмеистические – стремления лирического «я» поэта к конвергенции микрокосма и макрокосма в их абсолютном проявлении с самого начала гумилевского творческого пути сопрягаются не только с героическим самоосуществлением, но и с трагической неразрешимостью бытийных движений человеческой личности.

Итак, поэтика стихотворения Гумилева «Думы» являет собой концептуальный опыт лирической рефлексии над антиномичностью собственной субъектной позиции в утверждаемой поэтом неоромантической реальности. Символистская устремленность лирического героя Гумилева 1900-х годов к идеальной и неоромантически рафинированной области бытия здесь подвергается критической переоценке, эксплицирующей кризис онтологического самоопределения субъектного «я». Собственные «думы», персонифицируемые в качестве враждебного лирическому герою начала (как «воры» и «коршуны») и потому уподобляемые «темному» «двойнику», воспринимаются гумилевским субъектом в качестве кары за созерцательное («декадентское») понимание бытийного идеала, лишенное «жизнестроительного» единства «слова» и «дела». Элегизируя видения прошлого и акцентируя момент ценностного прозрения, лирический субъект использует балладную жанровую стратегию репрезентации своего столкновения с «думами», призванными судить и карать его за профанные смыслы и греховные заблуждения изначальной жизненной позиции. Поэтому встреча с «думами» как объективированной вонне «мстительной» ипостасью собственного «я» предполагает гибельный для героя итог. Предвидение морального исхода репрезентируемого контакта с самим собой, с одной стороны, указывает на неудовлетворенность поэтом символистским концептуальным расподоблением идеала и реальности, а с другой – утверждает идеологему движения к подлинному бытию посредством трансгрессивного перехода между жизнью и смертью. Соответственно, стихотворение «Думы» эксплицирует кризисную самоактуализацию

субъектного «я» в мире, которая впоследствии становится онтологической нормой сопряжения микрокосма и макрокосма в поэтике Гумилева.

1. Асоян А.А. Семантика антитезы в поэтическом мире Николая Гумилева // Асоян А.А. Семантика и метафорика художественных форм. СПб., 2019. С. 307–313.
2. Бальмонт К.Н. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М., 2010.
3. Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. СПб., 2000.
4. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996.
5. Богомолов Н.А. Читатель книг // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 52–80.
6. Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. М., 1973.
7. Верховский Ю.Н. Путь поэта. О поэзии Н.С. Гумилева // Н.С. Гумилев: pro et contra. СПб., 2000. С. 505–550.
8. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1: А–З. М., 2006.
9. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строрфика. М., 2000.
10. Григорьев А.А. Собрание сочинений: В 10-ти томах. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. Переводы поэзии. СПб., 2021.
11. Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910). М., 1998.
12. Кирло Х. Словарь символов: 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. М., 2010.
13. Кихней Л.Г., Купцова М.Ю. Лирика раннего Н. Гумилева как имплицитная имиджевая стратегия // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. М.– Пенза, 2022. С. 113–124.
14. Климчукова В.Н. Поэзия Н. Гумилева: истоки и свершения. М., 2012.
15. Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории. М., 2013.
16. Куликова Е.Ю. Сюжетно-мотивные комплексы баллады акмеизма // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2021. Т. 31. № 3. С. 551–563.
17. Магомедова Д.М. Баллада // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. С. 26–27.
18. Магомедова Д.М. Элегия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. С. 303–304.
19. Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. Стихотворения. 1823–1836. М., 1959.
20. Раздьяконова Е.Г. Хронотопические особенности лирики Н. Гумилева сквозь призму конфликта // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс. Пенза, 2015. № 1(23). С. 193–199.
21. Слободнюк С.Л. Рыцарь Утренней Звезды: Миры Николая Гумилева. СПб., 2010.
22. Смелова М.В. Онтологические проблемы в творчестве Н.С. Гумилева. Тверь, 2004.
23. Степанов Е.Е. Летопись жизни Николая Гумилева на фоне его полного эпистолярного наследия. 1886–1921. Т. 1. 1886–1913. М., 2019.
24. Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013.
25. Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. Письма: в 6 т. Т. 1. Стихотворения 1813–1849. М., 2002.
26. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.
27. Ronen O. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983.

А.Н. Чумаков
A.N. Chumakov

**АРТЕФАКТНАЯ МЕТАФОРА КАК ЯЗЫКОВОЙ ИНСТРУМЕНТ
АВТОРСКОЙ СТИЛИСТИКИ М.М. ПРИШВИНА (НА ПРИМЕРЕ
МЕТАФОРИЗИРОВАННЫХ НАИМЕНОВАНИЙ ТКАНЕЙ И
ИЗДЕЛИЙ ИЗ НИХ, А ТАКЖЕ УКРАШЕНИЙ И АКСЕССУАРОВ)**

**ARTIFACT METAPHOR AS A LINGUISTIC MEAN OF M.M. PRISHVIN
AUTHOR'S STYLE (USING THE EXAMPLE OF METAPHORIZED
NAMES OF FABRICS AND PRODUCTS MADE FROM THEM, AS WELL
AS JEWELRY AND ACCESSORIES)**

В статье проанализирована такая важная часть стилистической системы М.М. Пришвина, как артефактная метафорика. Интерес к описанию и осмыслению сфер бытия и установление посредствомтропоцентричности текста их внутреннего единства, образная и стилистическая свобода становятся для Пришвина основами авторской метафоры, лексико-семантическая репрезентация которой является одним из самых ярких признаков индивидуального языка писателя. Метафорическая система художественных произведений и дневников Пришвина представляет собой единство, состоящее из пяти сегментов, разделенных на тематические группы и подгруппы. Лексико-семантическое пространство артефактного сегмента (11 тематических групп, 440 лексем) становится самым активным источником метафоризации в творчестве Пришвина, а самой многочисленной тематической группой является ТГ «Номинации тканей и изделий из них (одежды, обуви, головных уборов, предметов быта), а также украшений и аксессуаров». Природный мир и человек в творчестве Пришвина взаимосвязаны, в основе метафоризации артефактной лексики, как правило, лежит антропометричность, что обусловлено естественным стремлением автора в рамках художественного поиска опираться на сформировавшиеся стандарты восприятия. Если в узусе артефактная метафора встречается нечасто, то в пришивинской стилистике, напротив, активно метафоризируется данная лексика, развивая традиционные образные параллели и создавая авторские. Описывая красоту русской природы, Пришвин создает из лексем, наименоющих украшения, неожиданные образы с мелиоративной оценочной окраской. Для авторской стилистики характерно создание живых и даже полусказочных персонажей из мира природы через метафоризацию наименований изделий из тканей: одежды, головных уборов, предметов домашнего обихода. Писатель, который на протяжении всей жизни разрабатывал собственную онтологию и аксиологию творчества, использует для размышлений, в том числе, метафоризацию лексем, связанных тканями и трудом мастериц. Метафора в пришивинской

стилистической и идейной системе становится одним из важнейших инструментов, с помощью которого описывается и осмысливается живая и неживая природа, материальная и духовная культура, а также феномен творчества.

Ключевые слова: творчество М.М. Пришвина, авторская метафорическая система, индивидуальная стилистика, антропометричность, артефактная метафора.

The article analyzes such an important part of M.M. Prishvin's stylistic system as artifact metaphor. The interest in describing and comprehending the spheres of being and the establishment of their inner unity through the tropocentricity of the text, figurative and stylistic freedom become for Prishvin the foundations of the author's metaphor, the lexical and semantic representation of which is one of the most striking signs of the writer's individual language. The metaphorical system of Prishvin's literary work and diaries is a unity consisting of five segments divided into thematic groups and subgroups. The lexical and semantic space of the artifact segment (11 thematic groups, 440 lexemes) becomes the most active source of metaphorization in the work of M.M. Prishvin, and the most numerous thematic group is the TG "Nominations of fabrics and products made from them (clothing, shoes, hats, household items), as well as jewelry and accessories." The natural world and the little man in Prishvin's work are interconnected, the metaphorization of artifact vocabulary is usually based on anthropometricity, which is due to the author's natural desire to rely on established standards of perception within the framework of an artistic search. If the artifact metaphor is rare in the usage, then in the Prishvin's style, on the contrary, this vocabulary is actively metaphorized, developing traditional figurative analogy and creating authorial ones. Russian nature's beauty is described by Prishvin, who creates unexpected images with ameliorative evaluative coloring from the lexemes naming jewelry. The author's style is characterized by the creation of living and even semi-mysterious characters from the natural world through the metaphorization of the names of fabric products: clothing, hats, household items. The writer, who throughout his life has developed his own ontology and axiology of creativity, uses for reflection, among other things, the metaphorization of lexemes connected by fabrics and the work of masters. Metaphor in the Prishvin's stylistic and ideological system becomes one of the most important means with which to describe and comprehend living and lifeless nature, material and spiritual culture, as well as the phenomenon of creativity.

Key words: the work of M.M. Prishvin, the author's metaphorical system, individual style, anthropometricity, an artifact metaphor.

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-60-1-80-86

Творчество М.М. Пришвина справедливо признается важной частью русской литературы XX века. Корпус произведений писателя представляет собой художественно-языковой феномен, в котором на основе метафоризации осуществляется синтез всех бытийных сфер. Интерес к описанию и осмыслению сфер бытия и установление посредством тропоцентричности текста их внутреннего единства, а также тесная связь с русским фольклором и литературной традицией становятся для Пришвина основами метафорической образности, лексико-семантическая репрезентация которой является одним из самых существенных признаков идиостиля писателя.

Справедливо утверждение З.Я. Холодовой о «взаимосвязи мировоззрения и поэтики писателя, в которой отчетливо проявилась доминирующая черта художественного мышления Пришвина – синтетизм, сказавшийся в произведениях разных жанров, где синтезированы фактологическая точность, глубокий проникновенный лиризм, мифологизм, яркий поэтический стиль» [11, 55], который, на наш взгляд, во многом основывается на метафоризации.

Метафорическое пространство, созданное в прозаических и дневниковых произведениях Пришвина, мы разделяем на сегменты – части, каждая из которых отражает одну из сфер авторского восприятия и осмысления мироздания и характеризуется концептуально-тематическим единством. Сегментирование художественного мира Пришвина, безусловно, отражает традиционные сферы национальной картины мира, отличаясь тем не менее неповторимой авторской спецификой.

Общая схема описания сегмента метафорического образа мира такова:

- 1) определение концептуально-тематической отнесенности сегмента, его лексического и семантического объема и границ;
- 2) систематизация репрезентантов сегмента, их распределение по тематическим группам (подгруппам);
- 3) анализ семантики репрезентантов, их интерпретация в аспекте значимости для рассматриваемого сегмента и метафорического образа мира в целом;
- 4) анализ специфики метафорической рефлексии писателя во взаимосвязи с его художественной философией, их соотнесение с узусом, общекультурными канонами и национальной концептосферой.

Метафорическая система индивидуального языка и стиля Пришвина имеет сложный иерархический характер и представляет структуру, состоящую из пяти сегментов, разделенных на тематические группы и подгруппы. Космологический сегмент становится пространством, где, раскрывая семо-коннотативный потенциал языка, закладываются субстанциональные основы различных направлений авторской художественной философии. В пределах натуроморфного сегмента осуществляется характеристика личности человека, оценка его духовной и интеллектуальной жизни. Антропоморфная метафора позволяет писателю наделить космос и природный мир человеческими качествами, осмыслить диалектическую сущность человеческой личности и судьбы. Инструментом объединения социального и природного миров выступает социоморфная метафора, позволяющая описать экосистему по аналогии с социумом, сняв при этом напряжение противостояния между ними. Природа и человек подчинены общим законам творческого самопреобразования, самосовершенствования, раскрываемым через авторскую тропеическую систему. Метафорика артефактного сегмента позволяет увидеть весь мир как общее жилище, в котором постоянно происходит процесс творения. Мир артефактов сакрализуется, становясь источником метафорического осмысления природы, человека и общества.

Именно пространство артефактного сегмента становится самым активным источником метафорической экспансии в творчестве Пришвина и представлено следующими 11 тематическими группами (самой многочисленной из которых является ТГ 3 «Номинации тканей и изделий из них (одежды, обуви, головных уборов, предметов быта), а также украшений и аксессуаров»).

ТГ 1 – общее название артефакта, его части или совокупности артефактов (24 лексем).

ТГ 2 – номинации, обозначающие сооружение и его части (78 лексем).

ТГ 3 – номинации тканей и изделий из них (одежды, обуви, головных уборов, предметов быта), а также украшений и аксессуаров (86 лексем).

ТГ 4 – номинации пищевых продуктов и их частей, блюд, напитков, лекарств, ингредиентов (33 лексемы).

ТГ 5 – номинации, связанные с торгово-денежными отношениями (9 лексем).

ТГ 6 – номинации мебели, предметов интерьера, домашней утвари, посуды (47 лексем).

ТГ 7 – номинации веществ, изготовленных человеком; механизмов, инструментов, приспособлений, приборов, производимых ими действий, их частей и состояний (85 лексем).

ТГ 8 – номинации, связанные с сельскохозяйственной, военной и охотничьей деятельностью человека (23 лексемы).

ТГ 9 – номинации транспортных средств (8 лексем).

ТГ 10 – номинации продуктов интеллектуальной деятельности человека: системных знаков, символов, научных понятий; видов, жанров и произведений искусства; предметов для занятий искусством, наукой (44 лексемы).

ТГ 11 – номинации, связанные с богослужением, религиозными обрядами (3 лексемы).

Исследователи языковой метафоры отмечают непродуктивность лексики, номинирующей артефакты: «в узусе метафоризируется относительно небольшое количество ЛСВ-номинаций артефактов, в этом отношении язык оказывается необыкновенно консервативным» [3, 35]. Пришвин, напротив, активно использует данную лексику, развивая традиционные образные параллели и создавая авторские метафорические переносы. Следует отметить стилистическую смелость писателя в использовании номинаций, мало подвергающихся метафоризации как в узусе, так и в художественной литературе: *Оставим юности писать на своих **векселях** недостижимые идеалы [6, т. 8, 184];* *Ведь у писателя все, что каждый человек должен держать про себя, составляет главный материал, душу его дела: его «про себя» должно стать всеобщим достоянием. Чем больше писатель, тем в книге его больше этого «про себя» – **валюты** всей вещи [6, т. 5, 91];* ***Чан** истории [6, т. 8, 331];* *Весь мир – **магазин** для ответов, успевай только ставить вопросы [6, т. 2, 419];* *Звук исходит из разных источников, но **мембрана** одна, и эта **мембрана** есть родина [6, т. 7, 220];* *Ветер-звонарь заиграл на своей лесной **колокольне** [6, т. 7, 429].*

Более того, говоря об артефактной метафоре, надо отметить, что Пришвин свободно метафоризирует лексемы, появление которых связано с эпохой индустриализации, с развитием науки, техники и производства в СССР. Основной мотивационной закономерностью метафоризации номинаций современных писателю изобретений, инструментов, механизмов, приборов является перенос на основе сходства функциональных свойств компонентов метафоры для описания состояния человека или животного: *Вы тоскуете о лесе, этом **аккумуляторе** человеческих чувств, связанных с косностью [6, т. 4, 633];* *От звезды к звезде, от созвездия к созвездию я проводил свои **антенны**, и мне кажется, получал какие-то небесные вести [6, т. 4, 269];* *Сейчас входит хозяйская кошечка, и вдруг на нее Ромка (пес)... Сила его **взрыва** была так велика, что железная тяжелая двуспальная кровать, за которую он был привязан, отъехала до половины комнаты... Да огромный запас **взрывчатых веществ** таится в Ромке [6, т. 7, 22];* *Тогда, пересмотрев записанное, открываешь в нем **горючее** и сам загораешься [6, т. 8, 283];* *Жизнь духовная продвигается вперед не на **зубчик**, не на два, а сразу одним поворотом рычага на всю **зубчатку** [6, т. 8, 366];* *Для художника советское хозяйство есть просто точка опоры **экскаватора** слов,*

образов, понятий, всякого рода находок в самородках, россыпях, случайных соединениях, при всевозможном освещении [6, т. 4, 431]; *Пауки двигались в неведомый мир, стоя на воде, как мы на земле: каждый паук на своих длинных коленчатых ногах стоял на воде, как мы, спускаясь и поднимаясь, стоим в метро на лесенке эскалатора, и их несло... Все пауки... расставились... босыми ногами на своем водяном холодном эскалаторе* [6, т. 6, 339].

Остановимся более подробно на анализе метафоризации номинаций тканей и изделий из них (одежды, обуви, головных уборов, предметов быта), а также украшений и аксессуаров. Состав данной лексической группы включает 86 лексем, из которых некоторые образуют дериватные мини группы: бархат, бисер, бисеринка, бисерок, бриллиант, бусинка, бусы, веер, веревка, веревочка, воротник, вуаль, галстук, галстучек, гамак, завеса, заплата, знамя, зонтик, жемчуг, катушка, клубок, ковер, кружево, кулиса, лента, лоскутик, лоскуток, маска, мешок, мешочек, наперсток, наряд, нитка, ниточка, нить, одежда, одеяло, одеяльце, одеяние, ожерелье, оторочка, очки, парус, панталоны, перина, перстень, петелька, платочек, платьице, подстилка, подушечка, подушка, покров, покрывало, полог, пояс, простыня, ремешок, рубашечка, рубашка, рукав, саван, сарафан, скатерть, сорочка, ткань, тканье, узел, узелок, фартук, флаг, халат, холст, часы, чепчик, чулок, шапка, шапочка, шинель, ширма, шлейф, штаны, шуба, щеточка, юбка.

В творчестве Пришвина традиционно выделяют метафорическую модель «природа – это дом», где природа не отделена от человека, ее бытие и бытие человека не противостоят друг другу, а, наоборот, стремятся к объединению и взаимовлиянию. Природа описывается как здание, как организованное определенным образом пространство через метафоризацию таких знаковых для Пришвина лексем, как: дворец, этажи, окна, кладовая и др.

Непосредственно наименования тканей практически не метафоризируются, исключение составляет лексема «бархат»: *Черный бархат ила* [6, т. 5, 381]. Но писатель, который понимал природу как родной для себя дом, метафорически «оснащает» ее привычными для человека предметами быта, создающими уют, дарящими покой и отдых: *По вечерам солнце косыми лучами ложится на рожь. Тогда каждая полоска ржи как перина: это вышло оттого, что воде между полосками было хорошо стекать... В лучах заходящего солнца теперь каждая полоска-перина так пышна, так привлекательна, что самому на каждую хочется лечь и поспать* [6, т. 5, 92]; *По голубому в серых парусах корабликами проходили обрывки, дымки и всякие остатки разорванного ночного одеяла* [6, т. 7, 381]; *Начинает чуть-чуть приподниматься край серого одеяла с востока, и... не понять, как сложится утро* [6, т. 2, 441]; *Белым одеялом тумана* [6, т. 5, 107].

В основе метафоры как лингвистического и лингвофилософского феномена лежат принципы антропоцентричности и антропометричности, что обусловливается естественным для человека стремлением определять все новое по привычным ему образцам, по своему образу и подобию, опираясь на имеющийся опыт, на сформировавшиеся стандарты восприятия. «Наиболее характерные свойства метафоры, а именно: ее образность, отбор в процессе интеракции признаков, релевантных для создания гносеологического образа отображаемой ею действительности, ориентация на фактор адресата — на его способность разгадать метафору не только интеллектуально, но также оценивая обозначаемое и образ, лежащий в ее основе, эмоционально воспринимая этот образ и соотнося его со шкалой эмотивно-положительных или отрицательных реакций, детерминированных национально-культурными и вербально-образными ассоциациями, — все эти свойства несут в себе антропометричность»

[8, 193]. И для пришвинской стилистики характерно создание живых, очеловеченных и при этом полусказочных образов через метафоризацию наименований изделий из различных тканевых материалов, одежды, головных уборов: *Солнце, разгораясь, скинуло свою первую красную рубашку* [6, т. 2, 242]; *Всюду прыгали молодые деревья, сбрасывая с себя белые шапочки и белые простыни (о снеге)* [6, т. 4, 303]; *Мухомор... спустил из-под шляпки вниз вдоль ножки белые панталоны, и даже со складочками* [6, т. 7, 94]. Часто одушевление природы происходит через «одевание» растений и животных в человеческую одежду, причем автор использует преимущественно лексемы с уменьшительно-ласкательными суффиксами: *Лезла из-под земли сыроежка... уже голова ее на свету накрылась красным платочком* [6, т. 5, 364]; *Трясогузка... с передним черным галстучком, в светло-сером, отлично натянутом платьице, живая, насмешливая,* [6, т. 4, 316]; *Волны... в белых шапочках* [6, т. 1, 311]; *Повисла... на одном узеньком ремешке коры* [6, т. 5, 45]; *На елках их обычные побеги-лапки уже вышли из своих оранжевых сорочек* [6, т. 5, 329].

Общеизвестно, что природный мир и человеческая культура в творчестве Пришвина взаимосвязаны, их бытие образует неожиданные оценочно окрашенные параллели, понять и почувствовать которые можно через метафорические образы, основанные на лексемах, наименовывающих украшения: *Бархатная роса держится мелким бисером* [6, т. 5, 89]; *Мелким бисером, расстроив свой деловой треугольник, кружились на месте журавли* [6, т. 2, 249]; *Сад черный, но кое-где уже сели на яблони зеленые птички, протянулись от липы к липе зеленые ожерелья* [6, т. 8, 17]; *Целое ожерелье крупных кроваво-красных ягод* [6, т. 5, 240]; *Березовый сок... вытекая из ран, разукрасил все деревцо бриллиантами* [6, т. 8, 388]; *Никогда не забыть мне этого часу, как солнце вышло из тумана и вся орошенная паутина засверкала бриллиантами, жемчугом, и сколько тут было цветов, и какие! Там в жемчужных бусах азалия, там в каких-то алмазных чепчиках саранка и лилия ...* [6, т. 4, 67].

На протяжении всей жизни для Пришвина одной из центральных тем является тема творчества. Писатель разрабатывает собственную онтологию и аксиологию литературного творчества, используя в том числе метафоризацию лексем, связанных с изделиями из ткани и трудом мастериц. Таким образом литературная работа осмысливается как работа женская, изысканная, требующая тонкости, искусности, как, например, работа швеи, вышивальщицы: *Каким терпеливым, чисто женским трудом достается это шитье буквами на бумаге!* [6, т. 8, 185]; *Целый год прошел над поправками, и теперь весь роман мой... покрыт целиком лоскутным одеялом* [6, т. 8, 521]. (Интересно, что, с другой стороны, немало примеров, где Пришвин уподобляет труд писателя тяжелой физической работе, которая привычно воспринимается как однообразная, даже отупляющая, и противопоставляется интеллектуальной (как бы аргюи творческой) деятельности. Причем писатель, как правило, создает развернутую метафору, имплицитно содержащую указание на метафорическое ядро-субстантив (пахарь, молотобоец и др.): *Крупные русские писатели не пером пишут, а плугом пахуют по бумаге, пробивая её, вывертывая на белое черную землю* [6, т. 8, 192]; *«Кашеева цепь»... была мне не по силам... Нужно было с тех пор не пером, а молотом много поработать, чтобы пробить в камне коридор или траншею для продвижения своих героев* [6, т. 8, 543].)

В дневниковых записях Пришвин не только стремится осмыслить природу творчества, но и дает характеристики конкретным представителям современного ему искусства. Размышления об особенностях творческой манеры, стиля, развития таланта зачастую основываются на неожиданном метафорическом образе, который выступает как своеобразный искусствоведческий термин: *Вспомнилось, что два художника,*

Кустодиев и Косенков, могут быть примером выхода из болота в море: Кустодиев выходит в родном сарафане, Коненков больше национален, чем Кустодиев, но с самого начала у него нет следа сарафана [6, т. 8, 599].

Пророчески Пришвин указывал на то, что его дневники, которые он вел большую часть жизни, получат в будущем известность и признание и читателей, и литераторов, и ученых. Свои дневниковые записи писатель метафорически уподобляет обрезкам ткани, при этом авторская легкая самоирония соединяется с пафосом ожидания талантливого человека, готового заняться таким своеобразным «лоскутным шитьем»: *Со временем явится такой удивительный поэт, он все лоскутки мои соберет [6, т. 8, 325].*

Итак, метафорическая система в творчестве Пришвина представляет сложную тропоцентрическую систему отношений между формой и содержанием, преломляющуюся в различных аспектах существования текстов. Артефактная метафорика становится ярким стилистическим инструментом и позволяет писателю объединить различные сферы бытия, зачастую предлагая новые ракурсы рассматривания привычных явлений, в первую очередь природного мира. Репрезентация артефактной метафоры носит синкретический характер, объединяя конкретное и абстрактное, реальное и сказочное, рациональное и иррациональное. В творческом методе Пришвина органично сочетаются философское и эстетическое, концептуальное и языковое начала, а метафора становится одним из важнейших стилистических инструментов, с помощью которого описывается и осмысливается как всеединство живая и неживая природа, человек и социум, материальная и духовная культура.

1. Арутюнова Н.Д. *Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 5–32.*
2. Борисова Н.В. *Жизнь мифа в творчестве М.М. Пришвина. Елец, 2001.*
3. Лагута (Алешина) О.Н. *Метафорология: теоретические аспекты. Новосибирск, 2003. Ч. 1.*
4. Лакофф Дж. *Метафоры, которыми мы живем. М., 2004.*
5. Маковский М.М. *Мифопоэтические этюды. Вопросы языкознания. 2007, № 2. С. 35–56.*
6. Пришвин М.М. *Собр. соч.: в 8 т. М., 1983–1984.*
7. Святославский А.В. *Художественный текст Михаила Пришвина: лингвостилистический аспект: монография. М., 2019.*
8. Телия В.Н. *Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М., 1988. С. 183–204.*
9. *Теория метафоры. М, 1990.*
10. Харченко В.К. *Функции метафоры. Воронеж, 1992.*
11. Холодова З.Я. *Художественное мышление М.М. Пришвина: Содержание, структура, контекст. Иваново, 2000.*
12. Чумаков А.Н. *Метафорический образ мира в творчестве М.М. Пришвина. Белгород, 2008.*

О.В. Шаталова
O. V. Shatalova

**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ОБОРОТ КАК ЭЛЕМЕНТ
 РЕЧЕВОГО ПОРТРЕТА ПЕРСОНАЖА И АВТОРА
 (ПО РОМАНУ М.А. ШОЛОХОВА «ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА»)**

**COMPARATIVE TURNOVER AS AN ELEMENT OF THE SPEECH
 PORTRAIT OF THE CHARACTER AND THE AUTHOR (BASED ON
 THE NOVEL BY M.A. SHOLOKHOV "RAISED VIRGIN LAND")**

В филологической науке язык М.А. Шолохова привлекает внимание исследователей с различных позиций: от специфики функционирования диалектизмов до стилистического оформления. Актуальными аспектами современной лингвистики является изучение языковой личности писателя, описание речевого портрета автора и героев художественного произведения. Разработаны и изданы «Словарь языка Михаила Шолохова» (под ред. Е.И. Дибровой), «Фразеологический словарь М.А. Шолохова» А.И. Васильева и др. Функционально-семантический подход позволяет выявить наличие коммуникативно-прагматического потенциала у синтаксических единиц, являющихся приоритетными (частотными) в речи персонажа или автора. Цель работы – определить возможность конструкций со сравнительным оборотом в аспекте разграничения личности автора и персонажа в рамках реализации речи различных типов (прямой, косвенной). Достижение цели определялось решением конкретных задач: 1) определить спектр сравнительных оборотов, частотных в речи отдельных персонажей и в речи автора; 2) исследовать семантические особенности сравнительных оборотов в речи персонажей и в речи автора; 3) попытаться выявить закономерности использования сравнительного оборота в речи персонажей и в речи автора. Новизна предлагаемого в исследовании подхода определяется обоснованием того, что сравнительный оборот позволяет выявить специфические интеллектуальные и эмоциональные черты личности, определить границы индивидуальной картины мира, разграничить личность автора и персонажей. На основе анализа текста романа М.А. Шолохова «Поднятая целина» доказывается приоритетность сравнительных конструкций на основе использования образов природы – объектов растительного и животного мира: в речи казаков они выступают своеобразными маркерами не только их быта, но и специфического мышления. Появляясь в речи повествователя, сравнительные обороты данного типа объективируют понимание автором внутреннего состояния казака. Сравнительный оборот претерпевает лексико-семантическую трансформацию в соответствии с изменением сюжетно-ролевых позиций. В репрезентации образа автора прослеживается мобильность,

обеспечивающая многоуровневый полифонизм повествования и неоднозначность оценивания историко-политической ситуации.

Ключевые слова: языковая личность, речевой портрет, сравнительный оборот, Шолохов, автор, персонаж.

In philological science M.A. Sholokhov's language attracts the attention of researchers from various positions: from the specifics of the functioning of dialectisms to stylistic design. The actual aspects of modern linguistics are the study of the writer's linguistic personality, the description of the speech portrait of the author and the characters of the work of art. The "Dictionary of the language of Mikhail Sholokhov" (edited by E.I. Dibrova), "Phraseological Dictionary of M.A. Sholokhov" by A.I. Vasilyev and others have been developed and published. The functional-semantic approach makes it possible to identify the presence of communicative and pragmatic potential in syntactic units that are priority (frequency) in the speech of a character or author. The purpose of the work is to determine the possibilities of constructions with a comparative turnover in terms of distinguishing the personality of the author and the character within the framework of the implementation of speech of various types (direct, indirect). The achievement of the goal was determined by the solution of specific tasks: 1) to determine the range of comparative turns, frequency in the speech of individual characters and in the speech of the author; 2) to investigate the semantic features of comparative turns in the speech of characters and in the speech of the author; 3) to try to identify patterns of use of comparative turns in the speech of characters and in the speech of the author. The novelty of the approach proposed in the study is determined by the justification that comparative turnover allows you to identify specific intellectual and emotional personality traits, determine the boundaries of an individual picture of the world, distinguish the personality of the author and the characters. Based on the analysis of the text of M.A. Sholokhov's novel "The Raised Virgin Land", the priority of comparative constructions based on the use of images of nature – objects of the plant and animal world is proved: in the speech of the cossacks, they act as peculiar markers not only of their everyday life, but also of specific thinking. Appearing in the narrator's speech, comparative phrases of this type objectify the author's understanding of the inner state of the cossack. The comparative turnover undergoes a lexical and semantic transformation in accordance with the change in the plot and role positions. In the representation of the author's image, mobility is traced, providing a multi-level polyphonism of the narrative and ambiguity in assessing the historical and political situation.

Key words: linguistic personality, speech portrait, comparative turnover, Sholokhov, author, character.

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-60-1-87-93

Категория автора художественного произведения является одной из самых обсуждаемых в рамках филологических изысканий и одновременно одной из самых сложных для определения ее квалификационных параметров. Канонические подходы выявления и характеристики образа автора строятся на определении позиции автора, обозначении авторской модальности, что позволяет исследователям говорить о «чистом авторе» и авторе, «частично изображенном, показанном входящим в произведение как часть его» [4, 288], который в любом случае остается «высшей смысловой инстанцией» [16, 63]. Способы авторской репрезентации формируются на

основе типов повествования: собственно авторское повествование, несобственно-авторское повествование, несобственно-прямая речь [19, 44]. Обозначенные подходы реализуются в основном при литературоведческом и культурологическом анализе произведения: с учетом композиционных, хронотопных особенностей произведения [3], на основе характеристики отдельных тематических аспектов. Причем языковая составляющая репрезентации авторской позиции чаще всего ограничивается анализом отдельных показательных маркеров, характерных для стиля писателя [2; 10 и др.]. Однако, на наш взгляд, характеристика образа автора художественного произведения, а также широкие возможности разграничения образа автора и отдельных персонажей заключаются в интеграции принципов классического филологического анализа и способов исследования речи говорящего / пишущего, предлагаемых теорией языковой личности. Данные о вербально-семантической и лексико-фразеологической специфике организации языковой личности [14; 15 и др.] органично дополняются анализом грамматико-синтаксического построения речи говорящей личности [21; 27].

Исследование текстов писателей XIX–XX вв. позволяет обосновать с достаточной долей объективности тот факт, что репрезентация категорий автора и персонажей художественного произведения реализуется с учетом всех уровней языковой организации языковой личности. При этом состав значимых для формирования образа того или иного персонажа или для четкого обозначения авторской позиции лексических маркеров, а также грамматико-синтаксических приоритетов в речи автора и персонажей имеет значительные различия [27]. (Заметим, что скрупулезный сопоставительный анализ языковой структуры образа позволяет в некоторых случаях выявить несовпадающие позиции автора и повествователя – даже в том случае, если повествование ведется в традиционном третьеличном нарративном формате [25]). Естественно, что наиболее четко выявляются различия в языковом оформлении образов при сопоставлении прямой речи персонажей и текстов, традиционно квалифицируемых как речь автора.

Текстовый анализ романа М.А. Шолохова «Поднятая целина» проводится с применением принципа приоритетности (термин обосновывается в [26]) (частотности или доминантности в иной терминологической системе [24]), обеспечивающего достоверность и фактографическую точность исследования.

Объективность выводов о соотносительности определенных синтаксических конструкций с интеллектуальными и / или психологическими параметрами языковой личности автора и персонажа художественного произведения обеспечивается использованием принципа грамматико-синтаксической валентности, которая понимается как интенциональная способность синтаксической конструкции определенного типа (в нашем исследовании речь идет о конструкции, содержащей сравнительный оборот) вступать в семантические и грамматические отношения с конструкциями других типов, формируя гармоничный / дисгармоничный контекст, тем самым объективируя внутреннее, эмоциональное состояние говорящего лица.

Одним из наиболее обоснованных лексико-грамматических приемов и характеристики персонажей, и выявления авторской позиции [2; 5; 10] является сравнение, которое весомо представлено также в «Поднятой целине», причем активность его использования как в речи персонажей, так и в речи автора соотносима. Можно предположить, что данный прием – как наиболее характерный для народной речи, зафиксированной в произведениях фольклора, и не менее широко используемый в художественном стиле – является нейтральным показателем идиостиля Шолохова и не должен привлекаться для дифференциации персонажей. Однако рассмотрение смысловых компонентов сравнительных оборотов позволяют выявить, во-первых,

определенную качественную ориентированность сравнения в речи различных персонажей, а во-вторых, некоторую динамическую трансформацию сравнительных оборотов в речи автора в зависимости от сюжетно-фабульной ситуативности текста.

Так, природные сравнения – речевой прием, характерный для речи казаков в их повседневной естественной речи, в том числе в диалогах, характеризующих эмоционально ту или иную ситуацию: «*Остепенитесь! Что вы, как кочета сходитесь!*» [28, 27]; «*Вступить ему – это нареканий, как орешков, не оберешься*» [28, 18]. Причем даже в тех случаях, когда казаки пытаются дать оценку историко-политическим перипетиям, используют сравнения, близкие и понятные по обыденной хозяйственной деятельности: «*Вся Донская армия, как гурт овец, табунилась в Новороссийском*» [28, 81]; «*... А он [кулак] растет из года в год, как лопух, и солнце нам застит*» [28, 29]; «*А то при Советской власти люди, как свиньи у корыта, дерутся, южат, пихаются из-за этой проклятой заразы [собственности]*» [28, 33–34]. Примечательным аспектом формирования сравнительных оборотов данного типа является использование диалектизмов для обозначения объектов животного и растительного мира: *кочет* – «петух», имеет помету «*областное*» [22, 117] и др.

Сравнительные обороты данного типа позволяют читателю глубже проникнуть в атмосферу повседневного быта казачьего хутора и понять специфику мышления крестьянина, привыкшего все свои мелко-хозяйственные и духовно-личностные интересы соотносить с миром природы, со стихией, частью которой он, собственно, является.

В то же время в речи автора: в описаниях действий и характеров простых казаков от лица автора, в попытках прояснения для читателя причинно-следственных связей в их поведении, выявления мотивации, даже в формулировании авторских оценок – содержатся аналогичные сравнения: «*Были они у нее густы, как конская грива, но возле крохотных ушей по-детски беспокойно и мягко курчавились*» [28, 40]; «*И сладка показалась ему [Андрею] любовь бабы на десять лет его старшей, как лесовое яблоко-зимовка, запаленное первым заморозком...*» [28, 41]; «*Жизнь в Гремячем Логу стала на дыбы, как норовистый конь перед трудным препятствием*» [28, 76]; «*У Кондрата же свои думки. Бьется он в них, как засетившаяся рыба...*» [28, 126]. Данные сравнения не просто органично вписываются в интонацию повествования, но и формируют особенный голос автора, отражающий позицию человека, знающего и понимающего душу казака, пытающегося объяснить переживания и сомнения крестьянина, оказавшегося в очередной раз на историческом перепутье, причем не особо понимающего смысл происходящего слома жизни. И естественной становится идея дать характеристику автору как вышедшему из массы народной и сохранившему с ней глубинную, кровную связь. С подобным, давно признанным подходом нет необходимости спорить.

Однако пристальное рассмотрение языкового воплощения образов других типов героев позволяет обнаружить тенденцию мобильного семантического смещения в формировании сравнительных конструкций. Например, из общей массы хуторских казаков выделяется Яков Лукич Островнов и отношением к жизни, и речью. Он не простой казак, а человек опытный, имеющий и военный опыт, и деловую жилку. В то же время он, человек довольно начитанный, что подчеркивается неоднократно, обладает социальным чутьем, коммуникативной мобильностью (что прослеживается в сюжете на уровне его вполне успешного идейного и «карьерного» маневрирования между белоказачьим движением и новой большевистской властью). Естественно, что в речи Островнова, воспитанного в народной речевой среде, появляются сравнительные конструкции: «*...Начал я за землей ходить, как за хворой бабой...*» [28, 20]. В данном

сравнении проявляется то, что для Якова Лукича, всю жизнь работающего на земле, в тоже время близка именно социальная организация жизни.

Также и в авторских описаниях Якова Лукича Островнова появляются сравнения, свидетельствующие о своеобразном выходе мышления данного героя за пределы крестьянского мировоззрения: «...*Жизнь сияла и хрустела у него в руках, как радужная екатериновка*, [28, 97]; ...*На <...> тыквах, расписанных словно георгиевские ленты, оранжевыми и черными полосами*,... [28, 79]. И хотя понятно, что Островнов не просто крестьянин, а казак, поэтому ассоциативно воспринимает георгиевскую ленту как определенный образ, связанный с казачеством, но как раз это и показательно: во-первых, это аспект далеко не повседневной жизни казаков – получить право ношения ордена на георгиевской ленте можно только на войне, демонстрировать орден – в торжественной обстановке; во-вторых, с формальной точки зрения, никто из рядовых казаков не использует в своей речи подобные сравнения.

(Для сопоставления также можно заметить, что при описании простых казаков в речи автора встречается значительное количество диалектизмов, тогда как в характеристике действий и взглядов Островнова используются официально-деловые формулировки, формально почерпнутые из опыта военной службы Якова Лукича: «*Изумленный донельзя ... необычным разговором своего начальника, пожилого матерого офицера, славившегося, еще на германской войне, жестокостью в обращении с казаками, Яков Лукич отрицательно покачал головой*»).

Герои, представляющие идейно настроенное «крыло» общества, в своей речи часто используют формулировки официально-делового стиля и агитационно-публицистические штампы и сравнительные обороты не природно-стихийной образности.

Например, Макар Нагульнов сознательно и категорично «открестился» от крестьянско-собственнического мировоззрения, всю свою сущность посвятив борьбе за победу мировой революции: «...*Меня эта статья Сталина, как пуля, пронизала навывлет*,... [28, 195]; Никто мне не мешает. *Я зараз как вострый штык, самым жальцем направленный на борьбу с кулаком и прочим врагом коммунизма* [28, 225]. Бывший партизан Любишкин, описывая бытовую ссору с женой, также использует сравнительные обороты с военной лексикой: «*Баба-чертяка кинулась за корову. Пошла в наступ, как танка*» [28, 69].

Показательно, что и в авторских характеристиках данных героев выявляются подобные обороты: «...*Преодолевая сопротивление бывшего порывами ветра, он [Иван Найденов] быстро приближался; И даже после, когда в разговоре касались отлетевших в прошлые годов гражданской войны, чей отзвук неумираемо живет в сердцах и памяти ее участников, Кондратько с тихой гордостью говорил: ...*».

Лексический, грамматико-синтаксический и стилистический анализ текста романа Шолохова «Поднятая целина» позволяет выявить следующую тенденцию: речевой портрет автора в романе не стабилен в своей репрезентации. В зависимости от композиционно-сюжетных поворотов меняется речевой облик автора, который как бы становится на позицию того или иного героя и смотрит на окружающее глазами этого героя.

Нельзя сказать, что образ автора нивелируется полностью, поскольку есть объективные языковые и композиционно-сюжетные позиции, объективирующие отношение автора и к героям, и к происходящему. Однако довлеющий принцип «многоуровневого полифонизма» (условно обозначим выявленный прием коррекции образа автора), во-первых, позволяет острее обозначить специфичность и своеобразную правоту каждого из персонажей. Во-вторых, автор дает возможность читателю,

погружаясь в разные пласты текста, самостоятельно оценить сложность и в определенной степени безысходность ситуации, постараться понять мотивы каждого из героев, на чью судьбу и мировоззрение трагически повлияло социально-политическое изменение жизни. Возможно, в этом основной организующий стержень образа автора и коммуникативно-прагматическая установка писателя в реализации идеи романа.

Оценка языковой личности Шолохова в аспекте «многоуровневого полифонизма» позволяет внести дополнительные характеристики в ее описание, существенные для прояснения в том числе вопроса об идиостиле писателя, специфике авторского почерка, проблемы авторства как одной из активно обсуждаемых в рамках международного литературоведения.

1. «Алмазные россыпи русской речи»: языковое мастерство М.А. Шолохова: монография / Л.Б. Савенкова, Г.Ф. Гаврилова, В.М. Глухов, С.В. Коростова, Ю.С. Лычкина, Л.В. Марченко. Ростов-на-Дону, 2015.
2. Александрова Д.И. Сравнение как способ создания художественного образа в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон» // Русский язык в школе. 2005. № 3. С. 54–58.
3. Баринова В.К. Авторская ситуативность и композиционно-хронологическая структура романа «Тихий Дон» М.А. Шолохова // Современные проблемы науки и образования. 2012. № 4. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=6887> (дата обращения: 27.08.2023).
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
5. Бирюков В.Г. Художественные открытия Михаила Шолохова. М., 1980.
6. Ваганов А.В. Сравнения в художественных произведениях М.А. Шолохова: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 1991.
7. Васильев А.И. Фразеологический словарь М.А. Шолохова. Т. 1. Стерлитамак, 2015.
8. Васильев А.И. Фразеологический словарь М.А. Шолохова. Т. 2. Стерлитамак, 2019.
9. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.
10. Виноградова Д.И., Семенова Н.А. Сравнение как способ характеристики персонажей в романе М.А. Шолохова «Поднятая целина» // Русский язык в школе. 2015. № 8. С. 38–42.
11. Выдрина Н.А. Современное прочтение романа М.А. Шолохова «Поднятая целина» на уроках литературы в средней школе // Известия ЮФУ. Филологические науки. 2008. № 3. С. 151–164.
12. Гура В.В. Жизнь и творчество Шолохова. М., 1955.
13. Ермолаев Г.С. Михаил Шолохов и его творчество. СПб., 2000.
14. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002.
15. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 2003.
16. Корман Б.О. Проблема автора в художественной литературе. Устинов, 1985.
17. Муравьёва Н.М. Коллективизация и Шолохов: изображение колхозной жизни в романе «Поднятая целина»: монография. Воронеж, 2022.
18. Мяснянкина Л.И. Сравнение в идиостиле М.А. Шолохова: функционально-семантический и прагматический аспекты: дисс... канд. филол. наук. Львов, 2001.
19. Орлова Е.И. Образ автора в художественном произведении. М., 2008.
20. Пиднастая Д.Г., Дудинова Н.А. Образ автора в романе М. Шолохова «Тихий Дон» // Актуальные вопросы современной науки. Уфа, 2017. С. 124–135.
21. Сигал К.Я. Некоторые замечания о языковой личности в синтаксическом преломлении // Язык. Текст. Дискурс. Научный альманах. Вып. 15. Ставрополь, 2017. С. 52–58.
22. Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус.яз.; под ред. А.П. Евгеньевой. 3-е изд., стереотип. М., 1985–1988. Т. 2. К – О. 1986.
23. Словарь языка Михаила Шолохова / под. ред. Дибровой Е.И. М., 2005.
24. Фигуровский И.А. Развитие синтаксических доминант в советской прозе за 50 лет (1917–1967) // Фигуровский И.А. Избранные труды. Елец, 2004. С. 273–278.
25. Шаталова О.В. Диалектика бытия и языкового отображения личности автора и повествователя в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя // Пушкинские чтения–2016. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст:

- материалы XXI междунар. науч. конф. / под общ. ред. В.Н. Скворцова; отв. ред. Т.В. Мальцева. СПб., 2016. С. 337–344.
26. Шаталова О.В. Синтаксическая характеристика языковой личности: дисс... докт. филол. наук. Елец, 2012.
27. Шаталова О.В. Синтаксическая характеристика языковой личности: монография. 2-е изд., испр. и доп. Елец, 2020.
28. Шолохов М.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. Поднятая целина. М., 1986.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Белоусова Евгения Александровна – аспирант кафедры теории литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. (Москва). E-mail: belousova.evgeniya@yandex.ru

Болтовская Елена Александровна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры славянской филологии Могилёвского государственного университета, докторант кафедры русского языка Белорусского государственного университета (Беларусь). E-mail: boltovskaia@msu.by

Дубова Марина Анатольевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка и литературы Государственного социально-гуманитарного университета (Коломна). E-mail: dubovama@rambler.ru

Жилияков Сергей Викторович – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента Белгородского государственного национального исследовательского университета (Старооскольский филиал) (Старый Оскол). E-mail: szhil@list.ru

Иванюк Борис Павлович – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской филологии и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: odinal47@mail.ru

Краснобаева-Черная Жанна Владимировна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры языковой подготовки и профессиональной коммуникации Приазовского государственного технического университета (Мариуполь). E-mail: zh.krasnobaieva@gmail.com

Бороденко Людмила Николаевна – кандидат филологических наук, заведующий кафедрой языковой подготовки и профессиональной коммуникации Приазовского государственного технического университета (Мариуполь). E-mail: lusi11271@gmail.com

Сапрыкина Маргарита Владимировна – аспирант кафедры русской филологии и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: sapryckina.margarita@yandex.ru

Харитонов Олег Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской филологии и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: polifonizm@mail.ru

Чевтаев Аркадий Александрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии и русского языка как иностранного Российского государственного гидрометеорологического университета (Санкт-Петербург). E-mail: achevtaev@yandex.ru

Чумаков Алексей Николаевич – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента Белгородского государственного национального исследовательского университета (Старооскольский филиал) (Старый Оскол). E-mail: alnikchumakov@yandex.ru

Шаталова Ольга Васильевна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской филологии и журналистики Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина (Елец). E-mail: shat_o_v@mail.ru

ДЛЯ АВТОРОВ

Научный журнал «ФИЛОЛОГОС» учрежден Елецким государственным университетом имени И.А. Бунина. Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Регистрационный номер: ПИ № ФС77- 40325 от 15 июня 2010 г.).

Журнал входит в «Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук».

Журнал публикует разножанровый материал по актуальным лингвистическим и литературоведческим проблемам (статьи, публикации, рецензии, хронику научной жизни и др.). Периодичность издания – четыре номера в год (март, июнь, сентябрь, декабрь).

Всем статьям журнала присваивается цифровой идентификатор DOI

Принимаются материалы по следующим группам научных специальностей:

5.9.1 Русская литература и литература народов Российской Федерации

5.9.2 Литературы народов мира

5.9.3 Теория литературы

5.9.5 Русский язык. Языки народов России

5.9.6 Языки народов зарубежных стран

5.9.8 Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика

Требования к публикациям

1. Текст публикации присылается в готовом для печати виде электронной почтой по адресу: filologos07@mail.ru (ответственному секретарю *Харитонову Олегу Анатольевичу*).

2. К тексту публикации прилагаются отдельным файлом сведения об авторе (фамилия, имя, отчество; ученые степень и звание, должность и место работы/учебы или соискательства; домашний и служебный адреса, номера контактных телефонов, адрес электронной почты).

Требования к оформлению статей

1. Объем статьи: 20 000 – 22 000 знаков (с пробелами). Редактор – Word. Основной текст – Times New Roman 10. Постраничные примечания – Times New Roman 10. Абзац (отступ) – 1. Интервал – 1. Поля: верхнее – 2,5; нижнее – 6; левое, правое – 3,5.

2. В верхнем правом углу *полужирным курсивом* (Times New Roman 12) – *инициалы и фамилия автора* статьи на русском и английском языках; через интервал **название** – выравнивание по левому краю, **заглавными буквами, полужирным шрифтом**, Times New Roman 12 – на русском и английском языках;

через интервал аннотация на русском и английском языках (250 слов) – по ширине страницы без абзаца (отступа), Times New Roman 10, *курсив*; словосочетание «ключевые слова» и «key words» – *полужирным курсивом* без абзаца, Times New Roman 10, без интервала между ними и аннотацией, сами ключевые слова и/или словосочетания на русском и английском языках (5–6) – Times New Roman 10, *курсив*; далее через интервал – основной текст.

3. После основного текста через 1 интервал следует список литературы (Times New Roman 9, *курсив*) без обозначения «список литературы». Список литературы формируется по алфавитному принципу, нумерация порядковая.

1. Анри Корбэн. Световой человек в иранском суфизме. URL: <http://persian.sufism.ru/korben.htm> (дата обращения: 23.08.2011).

2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб., 1863–1866.

3. Пушкин А.С. Сказка о золотом петушке // А.С. Пушкин. Собр. соч.: в 10 т. М., 1968. Т. 3.

4. Смирнов В.А. Достоевский // Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX – начала XX века). Иваново, 2001. С. 112–161.

Указания на источник в тексте – [1, т. 6, 18]: первая цифра – номер источника, вторая – тома, третья – страницы; [2, 45]: первая цифра – номер источника, вторая – страницы.

Примечания:

1. Соблюдайте пунктуационное значение и графическое отличие «–» (тире) от «-» (дефиса).

2. При цитировании используйте кавычки «», кроме выделения текста (названия произведений, прямая речь и пр.) внутри уже закавыченного (« ») текста; в этих случаях ставятся " ".

3. Маркируйте обозначенное слово *курсивом*, а его значение ' ', к примеру, язык в значении 'орган тела'. Это относится и к иностранному слову и его переводу. Апостроф обозначайте так ' '.

4. Даты разграничивайте «–» (тире), к примеру, 1814–1841 гг., века – римскими цифрами (XVIII–XIX вв.).

5. При встроенном в основной авторский текст цитировании небольшого стихотворного фрагмента (до 4 стихов) строки разделяйте /, а стихи //.

Обособленная цитата стихотворного текста оформляется следующим образом:

(пробел)

О чем ты воешь, ветер ночной?

О чем так сетуешь безумно?..

Что значит странный голос твой,

То глухо жалобный, то шумно? [3, 57]

Основные этические правила сотрудничества редколлегии и авторов

Для авторов:

- авторы несут персональную ответственность за содержание материалов, точность перевода аннотации, цитирования, библиографической информации, а также за сведения о себе;
- авторы имеют право использовать материалы журнала в их последующих публикациях при условии, что будет сделана ссылка на публикацию в нашем журнале;
- автор подтверждает, что его статья публикуется впервые, а также не содержит плагиат в какой-либо форме.

Для редколлегии:

Журнал не сотрудничает с посредническими организациями и работает напрямую с авторами. В работе с ними редколлегия соблюдает принципы корпоративной этики.

Редколлегия руководствуется следующими правилами рецензирования рукописи.

Условия рецензирования рукописи

1. Соответствие представляемых в редколлегию материалов научному профилю журнала.
2. Соблюдение автором правил подачи рукописи в редколлегию и ее оформления.
3. Наличие сопроводительных документов: отзыв научного руководителя для аспирантов или консультанта для соискателей. Сопроводительные документы должны быть подписаны и заверены печатью (присылаются сканом на электронную почту).

При нарушении этих условий редколлегия имеет право отказать автору в рецензировании его рукописи.

Правила рецензирования рукописи

1. Редколлегия проводит собственное рецензирование авторской рукописи. Рецензия призвана обсудить актуальность научной проблемы, обоснованность и продуктивность методов исследования объекта, оригинальность решения проблемы и значимость полученных выводов, логику и стиль изложения. Рецензирование проводится конфиденциально для автора рукописи, носит закрытый характер.

2. По поручению главного редактора один из членов редколлегии дает письменное обоснованное заключение о рукописи с рекомендацией (или не рекомендацией) ее к печати.

3. Окончательное решение дальнейшей судьбы рукописи принимается на очередном рабочем заседании редколлегии на основе всех имеющихся о ней отзывов. О положительном или отрицательном решении редколлегии своевременно сообщается ее автору. При отрицательной рецензии автору направляется мотивированный отказ. Отклоненная рукопись автору не возвращается. Автор

имеет право на ознакомление с отзывом рецензента. Копия рецензии высылается автору по его запросу без подписи и фамилии рецензента.

4. В случае редакционного решения о доработке рукописи в соответствии со сделанными рецензентом замечаниями и пожеланиями она возвращается автору с копией рецензии на нее без указания фамилии рецензента. Главный редактор вправе вернуть автору его рукопись на доработку после ее рецензирования при условии необходимости внести в ее текст незначительные изменения. Редколлегия имеет право на собственное редактирование присланной рукописи без ущерба для ее содержания и авторского стиля. Новый вариант авторской рукописи должен быть представлен в редколлегию в полном соответствии с требованиями подачи и оформления научного материала. К тексту рукописи прилагается авторская справка с перечнем внесенных в него поправок. После доработки авторской рукописи редколлегия принимает окончательное решение о целесообразности ее публикации в научном журнале.

5. Все материалы проходят проверку на плагиат. Оригинальность принимаемых к публикации материалов должна составлять не менее 70%.

6. Копии текста статьи и сопутствующих документов с указанием фамилии, должности и места работы всех участников ее рецензирования могут быть предоставлены по запросу ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации.

Финансовая ответственность авторов

1. Авторы оплачивают редакционно-издательские услуги. Плата производится после редакционного решения о включении материалов в один из очередных выпусков журнала. С аспирантов плата за публикацию не взимается.

2. Каждый автор обязан оформить подписку «ФИЛОЛОГОС» на тот выпуск, в котором публикуется его статья. Подписной индекс журнала «ФИЛОЛОГОС» – 64991 в каталоге периодических изданий «Научно-техническая информация».

Авторские права

Авторы передают Издательству журнала – Елецкому государственному университету им. И.А. Бунина – авторские права на публикацию в печатном издании и на сетевом ресурсе в сети Интернет.

Полнотекстовые версии выпусков журнала можно найти в свободном доступе в Научной электронной библиотеке www.elibrary.ru не позднее, чем через три месяца после выхода журнала.

По всем вопросам обращаться в редакцию журнала. E-mail: filologos07@mail.ru. Адрес редакции: 399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, 1.

Более подробная информация – на сайте редакции: www.elsu.ru/filologos.

Научный журнал

ФИЛОЛОГОС

Выпуск 1 (60)

Технический редактор — Н. П. Безногих

Техническое исполнение — В. М. Гришин

Дизайн обложки — Б. П. Иванюк

Подписано в печать 20.03.2024

Дата выхода в свет 21.03.2024

Бумага 49,5 п.л. Формат А-4. Гарнитура Times.

Печать трафаретная

Тираж 1000 экз. Заказ № 16

Свободная цена

Адрес редакции и издателя:

399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, 1

E-mail: filologos07@mail.ru

Сайт редколлегии: www.elsu.ru/filologos

Подписной индекс журнала **№ 43284** в объединенном каталоге
«Пресса России»

Отпечатано с готового оригинал-макета на участке оперативной полиграфии

Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина

399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, 1

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

«Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина»

399770, Липецкая область, г. Елец, ул. Коммунаров, 28, 1