

ISSN 2949-348X

# ВЕСТНИК

*Калужского университета*



**Серия 2.  
Исследования  
по филологии.**

**2025  
№ 4**

---

---

**ВЕСТНИК  
КАЛУЖСКОГО  
УНИВЕРСИТЕТА**

**ISSN 2949-348X  
2025  
№ 4 (14)**

**Серия 2  
ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ФИЛОЛОГИИ**

Научный журнал  
Калужский государственный университет имени К. Э. Циолковского

Основан в августе 2022 г.  
г. Калуга

---

---

Журнал включён в систему Российского индекса научного цитирования (<http://elibrary.ru/>),  
дополнительное соглашение № 1 от 17.10.2023 г. к договору № 342-09/2019 от 03.09.2019 г.

---

---

---

---

**Научные статьи и доклады**

- языкознание
- литературоведение

**Научная хроника**

**Обзоры и рецензии**

***Редакционная коллегия***

**Васильев Л. Г.**, доктор филологических наук, профессор  
(главный редактор)

**Балашова Е. А.**, доктор филологических наук, доцент

**Ерёмин А. Н.**, доктор филологических наук, профессор

**Каргашин И. А.**, доктор филологических наук, доцент

**Похаленков О. Е.**, доктор филологических наук, доцент

**Салтыкова Е. А.**, кандидат филологических наук, доцент

**Терехова С. С.**, кандидат филологических наук, доцент

**Кулабухов Н. В.**, кандидат филологических наук (ответственный секретарь)

**Коненкова Н. В.** (технический редактор)

***Адрес редакции:***

248023, г. Калуга, ул. Степана Разина, д. 22/48, комн. 605

**Тел.:** (4842) 50-30-21

**E-mail:** VKU2@tksu.ru

***Учредитель:***

**Калужский государственный университет имени К.Э. Циолковского**

***Распространяется бесплатно***

© КГУ, 2025

## СОДЕРЖАНИЕ

## ЯЗЫКОЗНАНИЕ

**Батогова А. С., Салтыкова Е. А.**

Классификация онимов произведения Л. Ф. Баума «The Wonderful Wizard of Oz»..... 4

**Валл Т. А., Васильев Л. Г.**

К спектру средств убеждения в политическом дискурсе..... 9

**Парамонов Д. В.**

Образ Меркурия в гимне Горация и его отражение в переводе..... 27

**Подкопаева О. И., Петухова А. А.**

Концептуализация научного знания: метафорические модели в лингвистическом дискурсе..... 33

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

**Алексеева В. В.**

Мифологическая основа образов и символов inferнального мира в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»..... 43

**Балашова Е. А.**

Что стоит за «неправильностями» лирического текста: диалог в стихотворении Евгения Клюева..... 51

**Билецкая А. Н.**

Родом из «Шинели»..... 57

**Елистратова Е. А.**

Мифопоэтические образы в романах Ф. М. Достоевского: символика и смысловые аспекты..... 62

**Ермилова В. А.**

Отражение национального характера в образах героев романов XIX века: сопоставительный анализ произведений Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого..... 68

**Коста А. А.**

Конфликт «я» и мира: образ изгнанника и бунтаря в лирике А. И. Полежаева..... 74

**Рожкова А. В.**

Григорий Сковорода как родоначальник символизма..... 81

**Чевтаев А. А.**

Мортальные смыслы «женственности» в раннем творчестве Н. С. Гумилева (о поэтике стихотворения «Самоубийство»)..... 86

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

**Балашова Е. А.**

«Прекрасные, суровые и нежные книги»: Рецензия на коллективную монографию: «Виктор Астафьев и литература его времени» Москва: Литературный институт им. М. Горького, 2025. 427 с.)..... 99

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ..... 107**

**ЯЗЫКОЗНАНИЕ**

УДК 81

**А. С. Батогова, Е. А. Салтыкова****КЛАССИФИКАЦИЯ ОНИМОВ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Л. Ф. БАУМА  
«THE WONDERFUL WIZARD OF OZ»**

Статья посвящена анализу онимастического пространства произведения Л. Ф. Баума «The Wonderful Wizard of Oz» с точки зрения определения ведущей по частотности группы монореферентных имен собственных, введенных автором в художественный текст. Результаты исследования показывают, что больше 70% проанализированных онимов представляют собой имена живых существ и существ, воспринимаемых как живые. Яркой доминантой указанной группы имен являются мифонимы, тяготеющие к антропонимам – мифоантропонимы, что продиктовано жанровым своеобразием художественного произведения.

*Ключевые слова:* имя собственное; художественный текст; антропонимы; зоонимы; мифонимы.

**A. S. Batogova, E. A. Saltykova****CLASSIFICATION OF PROPER NAMES OF L. F. BAUM 'S  
«THE WONDERFUL WIZARD OF OZ»**

The article is devoted to the analysis of the onymastic space of L. F. Baum's «The Wonderful Wizard of Oz» from the point of view of revealing the leading frequency group of monoreferential proper names introduced by the author into a literary text. The results of the study show that more than 70% of the analyzed onyms are the names of living beings and beings perceived as living. The distinct dominant of this group of names are mythonyms, related to anthroponyms – mythoanthroponyms, which is determined by the genre originality of the chosen work of art.

*Keywords:* proper name; artistic text; anthroponyms; zoonyms; mythonyms.

Имена собственные, указывая на называемые ими объекты, выделяют их как единичные среди элементов ономастической семиотической подсистемы языка. Функционируя в пространстве художественного текста, онимы приносят в произведение дополнительную экстралингвистическую информацию, обеспечивая связь между внетекстовой и изображаемой в тексте реальностью, позволяя осуществлять мотивированную интерпретацию выбранных автором произведения атрибутов называемых объектов. Единичная денотативная соотношенность онимов определяет специфику их значения, которая в значительной степени определяется десигнативной областью сигнификата, так как функция классификации и подведения под класс не свойственна онимам.

Целью данной работы является классификация онимов, обозначающих живых существ и существ, воспринимаемых как живые, в смысловом пространстве произведения Л. Ф. Баума *The Wonderful Wizard of Oz* [2].

«Удивительный волшебник из страны Оз» (англ. *The Wonderful Wizard of Oz*) – сказочная повесть начала XX века американского писателя Лайменга Фрэнка Баума. Это его первое произведение из серии книг о волшебной стране Оз, и одно из самых известных в американской литературе.

История начинается с того, что девочка Дороти из Канзаса со своим любимым песиком Тото, попав в ураган, переносятся в волшебную страну Оз. Там ее ожидает множество приключений и испытаний, а также новые друзья: Страшила, Железный Дровосек, Трусливый Лев. Вместе они преодолевают все трудности, становятся умнее, добрее и храбрее, а маленькая девочка с собачкой благополучно возвращаются домой.

В данном произведении методом сплошной выборки было обнаружено 72 имени собственных, которые были распределены по группам, основываясь на классификации онимов А. В. Суперанской, включающей: имена живых существ и существ, воспринимаемых как живые; наименования неодушевленных предметов; имена собственные комплексных объектов [1].

Как было обозначено выше в данной работе будут рассмотрены только имена живых существ и существ, воспринимаемых как живые. Среди указанного класса онимов были выделены следующие подклассы.

1. Антропонимы. Это такие имена, как *Dorothy*; *Uncle Henry*; *Aunt Em*; *Dorothy, the Small and Meek* (всего было выделено 4 единицы, что составляет 5,5% от общего числа онимов анализируемого произведения). Поясним значение данных антропонимов. *Dorothy* – девочка-сирота, главная героиня сказки Л. Ф. Баума «Удивительный волшебник из страны Оз»; *Uncle Henry* – дядя Дороти, строгий и серьезный, трудолюбивый мужчина, фермер из Канзаса; *Aunt Em* – любимая тетя своей племянницы Дороти и верная жена своего мужа Генри.

Отличительная черта использования автором онимов в произведении – это повторение имени персонажа с последующим добавлением прилагательных, дополнительно характеризующих героя. Например, в начале писатель знакомит читателя с девочкой, называя ее просто *Dorothy*, что помогает читающему ребенку самому составить впечатление об этой юной путешественнице, а в 11-й главе эта же девочка, обращаясь к волшебнику Изумрудного города, называет себя *the Small and Meek*: «*I am Dorothy, the Small and Meek. I have come to you for help*» [2]. Тем самым подчеркивая, что она небольшая (по росту в силу возраста) и скромная девочка. А значит, с одной стороны, это позволяет нам лучше узнать *Dorothy*, сравнить то впечатление, которое о ней сложилось у нас с тем, какая она на самом деле. А с другой, автор показывает важные черты этого персонажа. К середине произведения юный читатель уже проникся к героине, и если она перед лицом более мудрого и величественного существа считает себя «маленькой и скромной», то и ребенок воспринимает эту модель поведения и переносит на взаимоотношения «мудрого-взрослого» и себя «маленького-скромного», делая вывод о том, что, если с таким почтением к старшим ведет себя любимый персонаж, значит, и он (ребенок) будет делать также. Таким образом, в применении онима с добавлением дополнительных характеристик кроется не только большее раскрытие персонажа, но и определенное этическое воздействие на читателя.

2. Зоонимы: *Toto*, *King of Beasts*, *Cowardly Lion*, *Stork*, *Wildcat*, *Mouse*, *Field Mice*, *the Queen of the Mice*, *your Majesty*, *Queen*, *The King Crow* (11 единиц, что составляет 15,3% от общего числа выделенных онимов). Поясним значение указанных зоонимов: *Toto* – любимый песик Дороти (*Dorothy*) и ее верный спутник; маленький, жизнерадостный, с черными шерстью и глазками; *Cowardly Lion* – трусливый лев, один из спутников героини в волшебной стране; добрый; большой, размером с лошадь; мечтает стать храбрым и отважным зверем; *King of Beasts* – второе имя Трусливого Льва (*Cowardly Lion*), часть широко известного выражения «лев – царь зверей» («*I may become the King of Beasts, as men call me*»); *Stork* – мать-аист, с большими перьями и длинной шеей. Бескорыстно помогла героям при переправе

через реку на пути в Изумрудный город (*City of Emeralds*); Wildcat – огромный желтый злобный зверь, дикая кошка, с уродливыми желтыми зубами и красными, словно огненными, глазами; Field Mice – уникальная раса грызунов, которые могут говорить и жить на окраине между границей Страны Манчкинов (*Land of the Munchkins*) и Изумрудным городом (*City of Emeralds*). Все мыши живут очень близко к полю смертоносных маков (*Deadly Poppy Field*) и в основном находятся под землей. Всеми ими правит Королева полевых мышей (*the Queen of the Mice*); the Queen of the Mice – Королева Полевых Мышей, симпатичная маленькая серая мышка из «Королевской семьи грызунов», которая правит тысячами полевых мышей (*Field Mice*) в волшебной стране Оз (*Land of Oz*); Mouse – Второе имя Королевы Полевых Мышей (*the Queen of the Mice*), используется при указании авторства ее слов; your Majesty – Третье имя Королевы Полевых Мышей (*the Queen of the Mice*), использовалось при обращении к ней ее поданными; Queen – Четвертое имя Королевы Полевых Мышей (*the Queen of the Mice*); The King Crow – Король ворон, птица-предводитель стаи, по приказу Злой Ведьмы (*Wicked Witch*) должен был выклевывать глаза Пугалу (*Scarecrow*), но был побежден им.

В анализируемом произведении Ф. Л. Баум использовал два варианта наименования животных:

а) перенос нарицательного наименования в класс имен собственных – *King of Beasts*, *Cowardly Lion*, *Stork*, *Wildcat*, *Mouse*, *Field Mice*, *The King Crow*, *the Queen of the Mice*.

б) создание имени на основе звуковой ассоциации. Например, *Toto* – кличка небольшой веселой черной собачки, которая путешествовала вместе с героиней сказочной повести. Данное имя образовано путем сокращения английского «*tot*», входящего в словосочетание «*tiny tot*», что значит, «малыш».

### 3. Мифонимы:

Самую частотную группу мифонимов составляют именованья волшебных людей – мифоантропонимы: *Noble Sorceress*; *the wicked Witch of the East*; *the Witch of the North*; *the Great Wizard*; *the dead Witch*; *the wicked Witch of the West*; *the Great Oz*; *The Guardian of the Gates*; *Oz, the Great and Terrible*; *The Lady*; *The Big Head*; *The King of the Winged Monkeys*; *The Great and Terrible Humbug*; *Oz, the Wonderful Wizard*; *Boq*; *Green Man*; *Soldier*; *Young Girl*; *Gayal-ette*; *Quelala*; *Glinda*; *The Princess*; *Mr. Joker*; *The Clown*; *Beast*; *the Quadlings*; *the Winkies*; *A Ball of Fire*; *A Voice*; *Oscar Zoroaster Phadrig Isaac Norman Henkle Emmannuel Ambroise Diggs* (30 единиц, что составляет 41,7% от общего числа выделенных онимов).

Приведем значения указанных мифонимов: *Noble Sorceress* – Второе имя Дороти (*Dorothy*), которым ее стали называть в волшебной стране после того, как она случайно во время путешествия избавила жителей страны от Злой Ведьмы Востока (*the Wicked Witch of the East*); *the wicked Witch of the East* – Одна из четырёх могущественных ведьм, правивших четырьмя странами волшебной страны Оз (*Land of Oz*). Она была первоначальной владелицей зачарованных Серебряных Туфель (*The Silver Shoes*), которые помогли ей завоевать Страну Манчкинов (*Land of the Munchkins*) и обратить в рабство местных жителей, называемых Манчкинами (*Munchkins*); *the wicked Witch of the West* – Злая Ведьма Запада, некоторое время была правительницей страны Винки (*Country of the Winkies*); *the Witch of the North* – Добрая Ведьма Севера, невысокая старушка с добрым лицом, бледной кожей, белыми волосами и тёмными глазами. Она носит длинную синевато-белую тунику и заострённую ведьминскую шляпу, которая подходит к её тунике. Она всегда носит с собой трость с символом севера; *the dead Witch* – Второе имя Злой Ведьмы Востока (*the wicked Witch of the East*); *The Guardian of the Gates* – Страж Ворот, очень веселый и дружелюбный человек низкого роста,



который охраняет изумрудные ворота Изумрудного города (*City of Emeralds*). Он всегда носит зеленую одежду и одежду из шелка, атласа и бархата. Страж обязан следить за тем, чтобы каждый, входящий в город, надевал зеленые очки, чтобы защитить глаза от яркости и славы города; Воq – Один из самых богатых Жевунов в Стране Жевунов (*Land of the Munchkins*). Он живет в большом особняке со своей семьей. Он устроил довольно роскошный праздник и банкет после избавления страны от Злой Ведьмы Востока (*the wicked Witch of the East*), а также предоставил убежище Дороти (*Dorothy*) и ее собаке Тото (*Toto*) в ее первую ночь в стране Оз (*Land of Oz*) во время ее путешествия в Изумрудный город в поисках великого Волшебника; Munchkins – Большинство этих людей обычно довольно низкого роста, не больше трех-четырех футов. Они жизнерадостны и довольны своей жизнью; Green Man – Человек, похожий на Жевуна (*Munchkin*). Одет во все зеленое с головы до пят, и даже его кожа была зеленоватого оттенка; Soldier – Солдат с зелеными усами, охраняющий Дворец правителя страны Оз (*the Palace of Oz, the Great and Wizard*); Gayalette – Прекрасная принцесса и могущественная колдунья. За то, что Летучие Обезьяны (*Winged Monkeys*) в шутку искупали в реке ее жениха Келалу (*Quelala*), прокляла их, заколдовав их подчиняться Золотой Шапке (*Golden Cap*); Quelala – Жених принцессы Гаелетт (*Gayalette*); Glinda (второе имя The Good Witch) – Красивая и независимая Добрая Ведьма Юга, а также официальная правительница Страны Квадлингов (*the Quadlings*); the Quadlings – Коренные жители волшебной Страны Оз (*Land of Oz*), которые все проживают в Стране Квадлингов (*Quadling Country*); the Winkies – коренные жители Страна Винки (*Winkie Country*) в волшебной Стране Оз (*Land of Oz*).

При анализе мифоантропонимов было выявлено, что автор анализируемого произведения использует вариативность онимов в контексте. Один и тот же персонаж получает разные наименования для передачи значимой контекстной информации. Так, у волшебника Оза, главного персонажа произведения, в честь которого и названа сказочная повесть, двенадцать имен, которые используются с определенной целью:

- показать уважение и почитание волшебника жителями сказочной страны, его величие и могущество (*the Great Wizard, the Great Oz, Oz, the Great and Terrible, Oz, the Wonderful Wizard*);
- описать образы, которые принимает персонаж произведения (*The Lady, The Big Head, Beast, a Voice, a Ball of Fire*);
- выразить разочарование героев в том, что Оз – притворщик, умеющий выполнять различные трюки и иллюзии, но помочь героям в исполнении их желаний не может (*The Great and Terrible Humbug*);
- придание официальности и солидности повествованию (*Oscar Zoroaster Phadrig Isaac Norman Henkle Emmanuel Ambroise Diggs*).

Меньшими по представленности являются подгруппы мифонимов, образованные именами созданных авторов существ (*Scarecrow, the Tin Woodman, The Wise Scarecrow* (3 единицы, что составило 4,16% от общего числа выделенных онимов)) и именами несуществующих животных, тяготеющие к зоонимам – мифозоонимами (*Winged Monkeys, The King of the Winged Monkeys, the Kalidahs* (3 единицы, что составило 4,16% от общего числа выделенных онимов)).

Таким образом, имена живых существ и существ, воспринимаемых как живые, представлены 51 единицей, что составляет 70,8% от общего количества анализируемых онимов. Что касается распределения онимов по подклассам имен живых существ и существ,

воспринимаемых как живые, то в результате исследования было выявлено преобладание мифонимов, что связано со сказочностью той среды, куда данные мифонимы помещены. Вторая по частотности подгруппа – антропонимы, что объясняется тем, что писатель старается убедить читателя в реальности происходящего, позволяет ему легче погрузиться в волшебный мир за счет использования знакомых читателю имен в произведении. Реже встречаются зоонимы, что является следствием характерного для детской литературы использования животных-героев. Преобладание имен собственных живых существ и существ, воспринимаемых как живые, «оживляет» историю, позволяя интерпретировать атрибутируемые персонажам-носителям имен собственные характеристики в контексте авторского замысла.

**Список литературы:**

1. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного. Москва: Наука, 1973. 366 с.
2. Baum L. F. The Wonderful Wizard of Oz. London: Arcturus, 2020. 192 p.

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ



УДК 81

**Т. А. Валл, Л. Г. Васильев****К СПЕКТРУ СРЕДСТВ УБЕЖДЕНИЯ В ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ**

Статья посвящена исследованию использования средств речевого воздействия и конкретно – метафоры в политическом дискурсе. Дается аналитический обзор отечественных диссертационных исследований по речевоздействию. Обсуждаются способы вербализации метафоры как средства убеждения в партийных дебатах по политическим вопросам в немецком парламенте.

*Ключевые слова:* политический дискурс; метафора; воздействие; целевая аудитория; убеждение.

**T. A. Vall, L. G. Vasilyev****TO A RANGE OF PERSUASIVE TECHNIQUES IN POLITICAL DISCOURSE**

The article examines the aspects of verbal influence, specifically, using metaphor in political discourse. An analytical review of Russian dissertations on verbal persuasion is given. The authors discuss the specificity of verbalization of metaphor as one of the means of persuasion in party debates on political issues in the German parliament.

*Keywords:* political discourse; metaphor; impact; target audience; persuasion.

Человек XXI века сталкивается с политическим дискурсом практически ежедневно. Новостные выпуски, публичные выступления политиков, избирательные кампании, парламентские дебаты, многочисленные телешоу, посвященные политическим темам – всё это занимает большую часть современного информационного пространства. Вполне закономерно, что политический дискурс сегодня находится не только в центре внимания общественности, но и представляет интерес для многих дисциплин, таких как политология, филология, социология и лингвистика. Интерес лингвистов к изучению политического дискурса привёл к появлению нового раздела в языкознании – политической лингвистики. Данная дисциплина, которая возникла на пересечении лингвистики и политологии, занимается изучением политической сферы коммуникации, рассмотрением средств и способов борьбы за политическую власть в процессе коммуникативного воздействия на сознание общества [21, с.6].

Основная цель политической лингвистики заключается в исследовании многообразных взаимоотношений между языком, мышлением, коммуникацией, субъектами политической деятельности и политическим состоянием общества, что создает условия для выработки оптимальных стратегий и тактик политической деятельности [19, с.8]. Изучению феномена политического дискурса посвятили свои работы многие лингвисты, как отечественные, так и зарубежные: А. П. Чудинов, А. Н. Баранов, Е. И. Шейгал, Т. ван Дейк, Р. Водак и другие. При этом единого понимания такого явления как политический дискурс нет, современные лингвисты трактуют его как в широком, так и в узком смысле.

В широком понимании политический дискурс определяется как:

- любые речевые образования, субъект, адресат или содержание которых относится к сфере политики. К дискурсу относятся газетно-публицистические тексты, ораторские

выступления, посвящённые политике, официальные тексты по политической тематике (постановления, указы, законы) [22, с.151];

- сумма речевых произведений в определенном паралингвистическом контексте – контексте политической деятельности, политических взглядов и убеждений, включая негативные ее проявления [7, с.22].

В узком смысле понятие феномена политический дискурс рассматривает Т. ван Дейк; он полагает, что политический дискурс – «это класс жанров, ограниченный социальной сферой, а именно политикой. Правительственные обсуждения, парламентские дебаты, партийные программы, речи политиков – это те жанры, которые принадлежат сфере политики. Политический дискурс – это дискурс политиков» [26, с.110]. Также ван Дейк отмечает, что «политический дискурс одновременно является формой институционального дискурса. Иначе говоря, дискурсами политиков считаются те дискурсы, которые производятся в особой институциональной окружающей обстановке, такой как заседание правительства, сессия парламента, съезд политической партии. Высказывание должно быть произнесено говорящим в его профессиональной роли политика и в институциональной обстановке» [26, с.110]. Таким образом, политический дискурс в узком смысле – вид институционального дискурса, ограниченный только политической сферой, в широком понимании – любые речевые образования, одна из составляющих которых относится к политике.

Политический дискурс, являясь особым видом коммуникации, имеет свои специфические функции. В лингвистике существует достаточно много классификаций функций политического дискурса, приведем некоторые из них. Согласно классификации австрийского лингвиста Р. Водак, к основным функциям политического дискурса относятся:

- персуазивная (убеждение), цель речи политика – агитация, убеждение аудитории в своей точке зрения;
- информативная, которая заключается в информирование аудитории о намерениях, акциях, курсе и позиции политика;
- аргументативная (каждая мысль политика должна быть четко обоснована и связана с ценностями, традициями и идеологией народа);
- персуазивно-функциональная (создание убедительной картины лучшего мироустройства);
- делимитативная (отличие от иного);
- групповыделительная (содержательное и языковое обеспечение идентичности) [3, с. 24].

Е. И. Шейгал считает, что для политического дискурса базовой функцией является инструментальная – борьба за власть, овладение властью, ее сохранение, осуществление, стабилизация или перераспределение. К частным проявлениям этой функции автор относит:

- социальный контроль (создание предпосылок для манипулирования общественным сознанием);
- легитимизация власти (объяснение и оправдание решений относительно распределения власти и общественных ресурсов);
- воспроизводство власти (укрепление приверженности системе, в частности через ритуальное использование символов);
- ориентация (через формулирование целей и проблем, формирование картины политической реальности в сознании социума) [22, с. 125].

В. А. Маслова к числу основных функций политического дискурса относит следующие:

- убеждение (формирование определённых установок и позиций, преобразующее влияние на сознание);
- влияние на массы (политический дискурс выполняет функцию влияния на общественность, которая служит его аудиторией и одновременно объектом воздействия).
- информирование аудитории о конкретных изменениях в общественно значимых процессах, явлениях, об интересных для аудитории событиях [15, с. 46].

Остановимся на исследовании проблемы убеждения в ряде отечественных диссертационных исследований нынешнего века. Эти работы почти всегда используют термин убеждение как равнозначный термину ‘речевое воздействие’ (далее – РВ). В по необходимости кратком обзоре мы коснемся лишь некоторых работ (не затрагивая диссертации последнего десятилетия – их много, и здесь нужно отдельное исследование), как общих, так и жанрово-специфичных. Ряд критических наблюдений ранее приводились нами в монографиях [3; 5], но в силу малодоступности текстов монографий мы решили некоторые пертинентные сведения изложить здесь.

Полидискурсивное исследование Э. Э. Шуберт [23] исходит из того, что воздействие на эмоции человека есть функция всей языковой системы. В организации воздействующей речи по убыванию значимости расположены:

- лингвистический аспект (речевые стратегии);
- экстралингвистическое наполнение ситуации;
- паралингвистическое оформление.
- К дискурсивным единицам РВ отнесены:
- паремии;
- устойчивые сравнения;
- дискурсивные идиомы;
- стереотипы.

Рассмотрены средства РВ в аргументативном, медицинском, художественном, поэтическом, рекламном типах дискурса.

В аргументативном принципиально открытие ‘фильтра доверия’ в когнитивном пространстве реципиента – предрасположенность его к принятию аргументации.

В медицинском дискурсе описываются особенности нейролингвистического программирования как метода суггестии, роль метафоры и паремии при рефрейминге (обнаружении положительного в отрицательном).

Для художественного дискурса важны эмоционально-оценочные и экспрессивные единицы, но основным средством РВ считается метафора.

В поэтическом описывается РВ-функция цветообозначений, содержащих скрытую авторскую модальность, пресуппозиционные, экстралингвистические сведения.

В рекламном дискурсе РВ призвано изменить когнитивное состояние адресата. Для убеждения используются следующие тактики: имплицитная подача информации, её искажение, утаивание, правильный выбор момента подачи информации, использование намеков и фальсификации.

РВ эффективно при использовании косвенной тактики и исключении императивов. Основной принцип построения косвенной тактики – предъявление некоторой загадки,

разгадав которую, адресат получит представление о содержании сообщения и поймет, почему оно строится непрямо.

Данный подход интересен освещением многофакторности РВ в проекции на разные типы дискурса.

В подходе О. А. Рубановой [18] высказывания с семантикой побуждения (далее – ВСП) считаются наиболее частотными языковыми знаками РВ. К средствам усиления семантики побуждения, содержащимся внутри ВСП, отнесены:

- (1) лексические (обращения, фамильярная лексика, наречия со значением безотлагательности действия, оценочные слова, перформативные глаголы);
- (2) фразеологические (фразеологические сравнительные обороты, устойчивые предложные сочетания, коммуникемы, прецедентные феномены);
- (3) лексико-грамматические (усилительные наречия, модальные слова, глаголы и частицы, местоимения 2-го лица в составе императивных по форме ВСП, междометия);
- (4) грамматические (морфологические: уменьшительно-ласкательные суффиксы существительных, превосходная степень прилагательных, эмфатический глагол *do* (в английском языке) и синтаксические: вводные слова, сочетания слов и предложения, придаточные предложения причины и условия);
- (5) стилистические (контраст, каламбур, гипербола, ирония, лексический повтор);
- (6) графические средства.

ВСП считаются (вслед за М. Я. Блохом) входящими в состав элементарных тематических единиц текста – диктем. По степени выражения побуждения выделено три типа диктем.

(1) Все ведущие высказывания представлены ВСП. Семантика побуждения внутри диктемы усиливается: (а) употреблением высказываний, дополняющих по смыслу ведущие высказывания диктем – адъюнктов мотивировки, развивающих тему, подготавливающих вывод, описывающих невербальное поведение говорящих; (б) сочетанием нескольких ВСП, где каждое последующее усиливает воздействие предыдущего.

(2) Помимо ведущего ВСП есть ведущие высказывания с другой коммуникативной установкой: констатирующей, вопросительной, экспрессивной. Усиление семантики побуждения осуществляется (а) с помощью второго ведущего (дополняющего) высказывания или (б) за счет последовательности высказываний разных коммуникативных типов, объединенных одной темой.

(3) Средством усиления семантики побуждения выступают ВСП в роли адъюнктов, интродуктивных или инклюзивных.

Частотным способом выражения семантики побуждения признается косвенный речевой акт. Такие акты помогают избежать коммуникативного дискомфорта при возможном отказе выполнить действие. Выделяются акты-сообщения:

- (а) о неблагоприятном состоянии дел;
- (б) о возможных благоприятных для адресата последствиях выполнения действия;
- (в) о существовании объективных или субъективных оснований для выполнения действия;
- (г) об уверенности говорящего в способности адресата выполнить действие;
- (д) о надежде говорящего, что адресат выполнит действие;
- (е) об отсутствии у адресанта желания или возможности выполнить действие самому.

Описаны контекстные средства усиления семантики побуждения – синтаксические стилистические приемы (парцелляция, параллелизм, синтаксического повтор, эллипсис,

риторический вопрос и др.). Эти средства служат эффективным способом реализации двух форм манипуляции:

продуктивной:

- комплимент,
- похвала,
- поощрение к действию,
- выражение любезного отношения к собеседнику,
- мольба,
- приятное для собеседника обещание,
- указание на благоприятные для адресата последствия выполнения действия;

(1) непродуктивной:

- интенсификаторы угрозы, упрека, иронии, оскорбления,
- указания на неблагоприятные для адресата последствия невыполнения действия или неправильность поведения адресата,
- вопрос в резкой форме.

Выявлено четыре типа перлокутивного эффекта – охотное, неохотное выполнение действия, вежливый и невежливый отказ.

Важный результат исследования видится в комплексном анализе языковых средств разных уровней, усиливающих речевое воздействие ВСП, выявляются особенности влияния окружающего ВСП контекста на усиление их семантики побуждения. Однако авторская типология косвенных речевых актов не содержит единого или модульного основания классификации и потому является во многом произвольной. То же касается 6-компонентной типологии средств усиления семантики ВСП.

В подходе Т. С. Комиссаровой [12] анализируются прагматические механизмы РВ публичного политического дискурса. РВ в политическом дискурсе считается задаваемым признаками последнего: институциональностью; варьированием; смысловой неопределенностью; иррациональностью и суггестией; театральностью.

РВ трактуется как манипулирование, целенаправленное управление, нацеленное на внедрение в сознание адресата определенных установок, мнений, отношений. РВ понимается весьма широко, например, информация трактуется как воздействие [12, с.11]

Механизмы РВ предстают как языковые приемы влияния на сознание и на принятие решений; эти приемы реализуются на лексическом, грамматическом и стилистическом уровнях языка.

Наиболее важной коммуникативной стратегией воздействия считается самопрезентация с тактиками отождествления и солидаризации.

В рамках языковых приемов РВ автор выделяет следующие.

(1) Идеологическая маркированность лексики с упоминанием (а) идеологом интеграции как парольных лозунговых слов, лексем совместности, форм непрямого императива и (б) идеологом вербальной агрессии, содержащих маркеры чуждости, знаки дистанцирования, недоверия к оппоненту, ярлыки, брызганную лексику.

(2) Эмоционально-оценочная лексика – в силу того, что субъективная модальность воздействует на адресата в силу ее экспрессивности с варьированием коннотативных эмоций от полюса позитивности до негативности. Сюда входят «высокие» слова, слова с отрицательно-оценочным значением, часто формирующие семантическое ядро предложения.

Создание эмоционально-оценочной семантики продуктивно происходит при метафоризации, осуществляемой по моделям: персонификации; механизма и инструмента; движения, задающего вектор политического развития; строительства.

Речевоздействие в речах Г. Шрёдера осуществляется с помощью риторических приемов:

- синтаксического параллелизма;
- повтора;
- бинарных конструкций;
- риторического вопроса;
- кавычек.

Оценивая подход Т. С. Комиссаровой следует отметить, что РВ трактуется традиционно, без задействования новейших достижений в области риторики и когнитивистики. Ограничение анализа только одной стратегией (иные не упомянуты) не дает возможности говорить об исчерпывающем характере описания.

Диссертация К. Е. Калинина [10] посвящена перцептивному аспекту коммуникативного акта убеждения – способам языкового обеспечения соответствующей стратегии оратора.

На основе концепции коммуникативного акта Р. О. Якобсона предпринимается попытка построения коммуникативно-ориентированной системы стратегий. При этом в компонент ‘код’ автор включает как лингвистические, так и паралингвистические средства. Компонент ‘сообщение’ также знаменует отступление от классической традиции: в него включаются невербальные знаки так, что одно или несколько сообщений составляют текст (в т. ч. и публичное выступление). В компоненте ‘контакт’ автором акцентируется психологическая связь между коммуникантами. В компоненте ‘контекст’ различаются внешний (ситуативный) контекст и внутренний (фоновые знания, убеждения, настрой коммуникантов, состояние предмета общения на момент контакта). В компоненте адресат автор отвергает иллокутивную трактовку и отказывается от концепции речевых стратегий подчинения, что задает основу принимаемого на вооружение адресат-ориентированного подхода к рассмотрению интеракций.

Принимая классическое разделение убедительности на рациональное и эмоциональное, автор утверждает, что рациональное осознание сообщения возможно лишь по окончании его полного восприятия, а эмоции представляют собой практически мгновенные реакции на поступающие сигналы; следовательно, высказывание воздействует на эмоции адресата квантами, по мере его произнесения. Таким образом, воздействие на эмоциональную сферу адресата при восприятии им сообщения (и формирование эмоционального отношения) осуществляется раньше, чем на рациональную.

К. Е. Калинин разграничивает убеждение и манипуляцию. Он считает, что при убеждении интенции оратора понятны аудитории, а при манипуляции они скрыты. Убеждение отграничивается от информирования тем, что в последнем не значима эмоциональная составляющая. Тем самым логосный аспект убеждения выводится автором за пределы рассмотрения. Для убеждения важной считается формальная составляющая произносимой речи, что настраивает аудиторию в оценочном плане как на предмет выступления, так и на личность оратора.

Акцентирование лингвистической составляющей диссертации К. Е. Калинина видится в его трактовке удачного выступления В. В. Путина 04.07.2007 в Гватемале на сессии

Международного олимпийского комитета. Автор полагает, что основу убедительности составили не содержательные составляющие речи, а этосные характеристики выступающего и, что более важно, формальный аспект – выбор президентом России кода (английский и французский языки).

Оценивая рассмотренную концепцию, следует отметить оригинальность подхода, связанного с акцентированием части составляющих классическую схему коммуникативного акта Р. О. Якобсона и попытку продемонстрировать примарность составляющей код. Вполне адекватно оценены стратегии и тактики в анализируемых автором языковых примерах.

Диссертация Т. М. Голубевой [8] посвящена исследованию одного из аспектов речевого воздействия – стратегий языковой манипуляции; она выполнена в парадигме когнитологии и социального-конструктивистского подхода к языку. Принципиальным для работы является принятие теории релевантности Д. Шпербера и Д. Уилсон, спроецированное на концепцию эффективности общения П. Грайса. Такая парадигма позволяет автору обозначить свои теоретические позиции, заключающиеся в следующем.

В основе осуществления языковой манипуляции лежит общечеловеческая тенденция мышления к поиску релевантности (которое можно возвести к еще более общему социально-биологическому принципу гомеостаза как условия нормального функционирования живых организмов) у реципиента; это позволяет продуценту создать стимул, генерирующий у него создание (а у реципиента – воссоздание) определенных контекстуальных допущений и принятие реципиентом необходимого продуценту умозаключения.

Говорящий намеренно актуализирует определенные пропозиции, которые задают ситуацию когнитивного диссонанса, характеризующегося столкновением в сознании реципиента противоречивых когнитивных элементов (знаний, мнений, установок) относительно предмета сообщения.

Наличие диссонанса порождает стремление устранить его, частично или полностью. Выход из ситуации диссонанса связан реципиентом с осознанием нерелевантности параметров сообщаемой ситуации и стремлением упорядочить эти параметры сообразно собственным ценностям, социальным представлениям и предпочтениям.

Это осуществляется посредством изменения одного из элементов: принятия пропозиции говорящего или пересмотра свойств релевантного параметра.

Особенностью манипуляции в американском предвыборном дискурсе Т. М. Голубева считает дискредитацию кандидата посредством критики его/ее личности, а не политической позиции. Это осуществляется с помощью формирования дискурсивно детерминированных семантических связей синонимического и антонимического характера с лексемами *undemocratic*, *anti-American*, *bad VS. democratic*, *American*, *good*.

Под языковой манипуляцией Т. М. Голубева понимает «вид скрытого речевого воздействия, совершаемого в интересах манипулятора и направленного на внедрение в модель мира реципиента новых знаний, мнений, отношений и/или модифицирование уже существующих посредством различного рода стратегий» [8, с. 8]. Высказывания создают определенные ожидания, направляющие реципиента к пониманию значения говорящего.

В силу того, что при понимании высказываний люди склонны выбирать наиболее релевантные стимулы, ритор может создать фасцинирующий стимул, задающий ассоциативные ряды и воссоздающий определенные контекстуальные допущения, которые подтолкнут адресата к выводу необходимого умозаключения.



Опорой для выбора интерпретации и инференции служит как непосредственный контекст сообщения, так и когнитивная среда, включающая в себя составляющие картины мира адресата – знания и предположения, которые он может мысленно сделать и принять как истинные. Манипуляция осуществляется посредством: (а) придания релевантности вещам, которые сами по себе не релевантны; (б) удержания действительно релевантной информации.

Когнитивная сущность манипуляции видится автору и в том, что она затрагивает механизмы обработки информации в оперативной и долговременной памяти и механизмы познания, обуславливающие формирование социальных представлений и социокультурного знания.

Важным для диссертанта является интенциональный параметр инициации дискурса – для придания ему манипулятивного характера у говорящего должны быть намерения манифестировать определенные пропозиции, с которыми адресат должен согласиться, и которые были бы отвергнуты в обычных условиях обработки информации в силу их несовместимости с картиной мира адресата. Поэтому такие пропозиции актуализируются посредством скрытых стратегий, имеющих целью заблокировать проверку сообщаемой информации на правдоподобие, вероятность и приемлемость.

Манипулятивное речевоздействие («контекстуальное принуждение») обуславливается факторами:

(а) отсутствия у адресата необходимых знаний, позволяющих предоставить контраргументы против ложных, предвзятых суждений;

(б) наличия фундаментальных норм, ценностей и идеологии, которые сложно опровергнуть или проигнорировать;

(в) инициации сильных эмоций и нанесения психологических травм, делающих реципиента особенно уязвимым для воздействия;

(г) этоса говорящего.

Располагаясь в интервале аполитичности и агональности, манипулятивный дискурс манифестирует макростратегию позитивного представления своих (в т.ч. усилением положительных характеристик и приглушением негативных смыслов в отношении себя) и негативного представления чужих (например, акцентирования отрицательных черт и принижением достоинств соперника).

Т. М. Голубева описывает общие и специфические стратегии манипулирования в американском предвыборном дискурсе. К общим (характерным для политического дискурса в целом) отнесены:

(а) создание неясности (посредством абстрактных понятий и книжной лексики),

(б) пресуппознирование,

(в) метафоризация,

(г) мифологизация

(д) приемы ошибочной аргументации (в рамках последних описаны преимущественно *ad populum*, *ad verecundiam*, *ad numeram*, *ad nauseam*, *reductio ad Hitlerum* – последний следует вывести за рамки классической традиции).

К специфическим стратегиям причисляются АО *ad hominem*, гендерное позиционирование и присвоение инвективных ярлыков.

Оценивая рассмотренную концепцию, следует сказать, что она представляется целостной и продуманной; ее сила состоит в применении принципов когнитологии и социального

конструктивизма к анализу речевоздействующего дискурса и выявлении перлокутивного эффекта манипуляции.

Исследование М. А. Лисихиной [14] посвящено изучению макро-речевого акта (далее – МРА) дискредитации. Достижением работы можно считать:

- (а) изучение динамики ситуации общения от момента первичного выражения коммуникантом интенции до проявления перлокутивного эффекта;
- (б) значимость ролевого статуса коммуникантов при асимметричных отношениях;
- (в) возможность усиления перлокутивного эффекта дискредитации путём привлечения наблюдателей;
- (г) влияние кооперативных или конфронтационных интенций на выбор коммуникантами формы интеракции и языковых средств.

Для этого подхода характерен аксиологический крен: дискредитация базируется на понятии оценки, сопутствующей любой деятельности. Компонентами оценки считаются ее субъект, объект, характер и основание.

По признаку субъекта выделяются эксплицитный и имплицитный, индивидуальный и коллективный типы, подчеркивается важность его статусно-ролевого признака. По признаку объекта различаются собственно объект дискредитации и адресат: они могут и совпадать, и различаться. По признаку характера описаны интеллектуальные, эмоциональные, этические, утилитарные, нормативные и телеологические оценки. Основание оценки составляют доводы, сопряженные с мотивировкой.

Дискредитация как конфронтационная стратегия подразделяется на прямую и косвенную, и в целом – на четыре типа МРА.

Типичные цепочки МРА в прямой дискредитации по принципу ‘выигрыш любой ценой’ – комбинации ассертивных речевых актов с иллокуциями: ‘оскорбление’ и ‘угроза’; ‘обвинение’ с директивами; ‘оскорбление’ и ‘описание ситуации’ с директивами.

Типичные языковые средства здесь – отрицательные оценочные номинации. Выделены ликоущемляющие семантические группы: антисоциальный характер деятельности; негативная оценка поведения / черт характера; дискриминирующая по территориальному / национальному признаку, половой принадлежности; зооморфизмы; медицинская терминология; инвективы со значением отходов жизнедеятельности; оскорбительные формы обращения.

Для МРА прямой дискредитации по правилам ‘честной игры’ характерны ассертивы с базисной иллокуцией ‘информирование’ и негативной характеристикой другого лица, сочетания ассертивов с иллокуциями ‘обвинение’ и ‘аргументация’ при возможной их комбинации с директивами. Они манифестированы общеупотребительной или разговорной негативной эмоционально-оценочной лексикой.

Косвенная дискредитация используется для предупреждения разрыва речевого контакта (что нарушало бы принципы Кооперации (по Х.П. Грайсу) и Вежливости (по Дж. Личу).

МРА косвенная дискредитация с учётом «лица» партнёра реализуется ассертивами (но с опущенной модусной частью и с базисными иллокуциями ‘совет / правило’ и ‘намёк’), а также экспрессивами с базисной иллокуцией ‘вопрос’. В реализации макроакта используются стилистические средства ирония, гипербола, метафора и аллюзия.

МРА косвенная дискредитация посредством манипуляции реализуется комбинацией: ассертивов с иллокуциями ‘информирование’, ‘похвала’ / ‘комплимент’, ‘совет’ и

‘аргументация’; экспрессивов с базисной иллокуцией ‘вопрос’. Возможно использование косвенной оценки, стилистических средств, сокрытие истинных намерений посредством слов с положительной коннотацией.

Описаны манифестации пяти принципиальных функций дискредитации:

- (1) снижения социальной / личной значимости оппонента;
- (2) повышения собственной значимости;
- (3) катарсиса;
- (4) регулятивной;
- (5) манипулятивной (с провокативными стратегиями).

Оценивая изложенный подход, отметим его целостность и проработанность, обоснованность претензий на объяснительную силу.

Проблемы РВ в рецептивно-продуктивной речевой деятельности рассматриваются в подходе Ю. А. Дидык [9]. Манипуляция концептуализируется в рамках единой исследовательской модели с учетом иерархии языковых ярусов, социально-статусных черт персонажей и т.д. К языковым предпосылкам манипулирования отнесены:

- полисемия;
- заимствованный, научный характер языковых единиц;
- способность выражать имплицитное значение в речи;
- способность функционировать в несобственном (непрямом) значении.

Речевая манипуляция определяется традиционно. К способам манипулирования, вслед за С. Кара-Мурзой, отнесены:

- смешение информации и мнения;
- неконкретное обозначение субъекта;
- давление на эмоции;
- сенсационность и срочность;
- дробление;
- тоталитаризм решения;
- некогерентность высказывания;
- непонятные слова;
- повторение;
- прикрытие авторитетом;
- внушение;
- упрощение;
- утверждение;
- активизация стереотипов.

На уровне мышления единицей манипуляции считается мысль, на уровне языка – предложение, на уровне речи – высказывание, на уровне общения – акт общения (две и более реплики).

На языковом уровне средства манипуляции выделяются на всех уровнях.

На фонетическом ярусе это:

- стилеобразующие варианты фонем;
- аллитерация и ассонанс;
- ремарки;

- паузация.

На морфологическом ярусе присутствуют:

- категория наклонения;
- местоимения (неоднозначно интерпретируемые в речи манипулятора);
- частицы;
- междометия.

На лексическом ярусе манипулятивна эмоционально окрашенная лексика.

На синтаксическом ярусе манипулятивный потенциал может реализовываться как намеренное построение предложений с несоответствием их структурного и семантического значений:

- употребление в несобственно прямом значении;
- недостаток компонентов в высказывании (односоставные и неполные предложения);
- избыток (сложные и осложненные конструкции) компонентов в высказывании;
- синтаксический параллелизм.

Семасиологический ярус представлен тропами и фигурами речи – метафорами, гиперболами, сравнениями. Речевая манипуляция (видимо, вариант компонента ‘performance’ (если ярусность принять за ‘competence’, по Н. Хомскому) проявляется в создании зоны языкового напряжения.

На уровне общения в числе манипулятивных приёмов установлены:

- 1) намеренное отрицание ситуаций и возможностей адресата, изначально необходимых манипулятору для достижения цели;
- 2) оправдание аморальных поступков преследованием высокой цели;
- 3) интенсификация РВ путем повторов высказываний;
- 4) угрозы разорвать с манипулируемым отношения;
- 5) упоминание о желаемом действии вскользь, но с расчетом на повышенное внимание со стороны адресата

В целом, подход Ю. А. Дидык дает любопытную разработку стратумного подхода к РВ.

В диссертации Э. Э. Паремушашвили [17]. РВ рассматривается как непрямая речевая агрессия. Тем самым работа связана с анализом имплицатур дискурса, которые применительно к предмету диссертации представляют следующую совокупность:

[НЕ-ПРЯМОЙ РЕЧЕВОЙ АКТ + НАЛИЧИЕ ПОДЛЕЖАЩИХ ЭКСПЛИКАЦИИ СМЫСЛОВЫХ ЛАКУН + НЕПРЕДСКАЗУЕМОСТЬ РЕАКЦИИ (ПРОТИВОСТОЯНИЕ ИЛИ ДОМИНИРОВАНИЕ) + НАМЕРЕННОСТЬ ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВ (РВ НА ПОВЕДЕНИЕ, НА ЭМОЦИИ И НА ИНФОРМАЦИОННОЕ ПОЛЕ СОБЕСЕДНИКА)].

Агрессивные косвенные речевые акты – это ирония и намеки; их выделение основано на принципах, кладущихся автором в основу классификационного подхода – ситуации общения, цели общения, интенции говорящего, реакции слушающего. Такой подход дает существенно более широкий спектр косвенных речевых актов (ср. выделяемые автором в дополнение к исследуемым:

- скрытую насмешку;
- умолчание;
- метафору;
- нарочитое непонимание;

- пародию;
- иносказание;
- имплицитный прессинг).

Однако автор полагает, что анализ лишь двух разновидностей таких актов уже достаточен для выявления существенных общих когнитивных механизмов иносказания. Такая посылка, однако, в работе не доказывается.

Акты иронии и намека дешифруются путем экспланаторных процедур (учитывающих как лингвистические, так и экстралингвистические факторы), чему в основном и посвящено исследование. К таким процедурам отнесены:

- комментирование;
- парафразирование,
- упрощение;
- сценарно-фреймовый анализ.

Экспланаторные процедуры позволяют установить прямые агрессивные речевые действия.

Косвенные акты агрессии обслуживают стратегию доминирования, включенную в сценарии агонального общения, и воздействуют на информационную, эмотивную и поведенческую сферы сознания. Именно поэтому автор относит их к речевой агрессии – ведь они активируют отрицательное психологическое состояние (ср. выявляемые экспланаторными процедурами для намека следующие прямые агрессивные акты:

- упрек;
- порицание;
- обвинение;
- грубое требование;
- пренебрежение;
- насмешку;
- оскорбление;
- угрозу и т.п.).

Рассмотренный подход подкупает скрупулезностью анализа и интересными результатами.

В подходе М. В. Крыловой [13] описывается религиозный дискурс с позиций стратегий РВ. Сам протестантский дискурс рассматривается как регулятив ценностей и социального порядка. Коммуникативная стратегия трактуется как совокупность лингвистических и экстралингвистических действий, ориентированное на оптимальное решение коммуникативных условий и задач в меняющихся условиях общения.

Выделены следующие общие стратегии РВ и их функции:

(А) презентационные (расширение информационного присутствия и смысловое изменение коммуникативного пространства);

(Б) манипулятивные (контроль жизнедеятельности со стороны Бога и апелляция к его авторитету);

(В) конвенциональные (увещевание, предупреждение, аргументация для удерживания единоверцев в строгих рамках);

(Г) интегративные (сплочение единоверцев или приобщение к вере и укрепление ее);

(Д) алиенационные (защита веры, осуждения иноверия и безверия);

(Е) агональные (борьба с искушением безверия, нравственное самосовершенствование, самосохранение веры).

Средства реализации стратегий подразделяются на невербальные и вербальные. К невербальным относятся курсив, цветовое оформление, размер, жесты, религиозный поклон. В вербальные включены три группы: семантико-экспрессивные (лексика); лингвостилистические (тропы и фигуры); риторические (обращение к логосу, этосу и пафосу, топосы).

Работа М. В. Крыловой написана на должном научном уровне, однако сомнение вызывает разделение лингвостилистических и риторических средств. Известно, что языковая стилистика возникла как раз из риторики, и все проблемы, помещенные авторами в лингвостилистику как раз и изучаются в риторике; сведение риторики к чисто методологическому плану представляется неправомерным.

Можно в свете вышесказанного считать, что функция убеждения (как в процессуальном, так и в результирующем отношениях) является одной из ключевых в политическом дискурсе. Ведь главная цель данного дискурса – борьба за власть, и через убеждение политики пытаются завоевать симпатии и поддержку избирателей, сформировать общественное мнение по важным вопросам, а также представить свою точку зрения как наиболее правильную, обоснованную и отвечающую интересам общества. Согласно Т. ван Дейку «убеждение – это процесс, в результате которого люди могут изменить свою точку зрения в ходе дискурса. Иначе говоря, в контексте политических выступлений это означает, что убеждение – это способность воздействовать на аудиторию таким образом, чтобы они могли изменить свои взгляды на определенные идеи и принять мысли выступающего» [26, с. 204].

Для убеждения целевой аудитории политики помимо различных приёмов, таких как аргументация, апелляция к эмоциям, обращение к авторитету и прочие, используют широкий арсенал стилистических средств, которые не просто украшают речь, но и делают её более впечатляющей и убедительной для адресата.

Многие лингвисты указывают на то, что одним из самых популярных стилистических средств, к которому прибегают политики, является метафора. Причины такой популярности метафоры у политиков лингвисты видят в том, что посредством метафоры передача информации осуществляется в краткой и доступной для адресата форме, сложные политические реалии и ситуации становятся более понятными для участников коммуникации, а также метафора способна сглаживать опасные политические высказывания, затрагивающие спорные политические проблемы [11, с. 134].

Первым, кто определил, что такое метафора, был, видимо, Аристотель. Он считал, что метафора – перенесение значения слова (а) из рода в вид, (б) из вида в род, (в) из вида в вид или (г) по аналогии» [1, с. 19]. Он также отмечал, что «создавать хорошие метафоры – значит, подмечать сходство» [1, с. 20]. Очевидно, что такое определение излишне широко, ибо включает в себя эксклудизирующие, инклузирующие, парциализирующие и сопоставительные операции; впрочем, такая сравнительно широкая интерпретация становится понятной, если вспомнить о разработке философом оснований категоризации.

В современной лингвистике единого подхода к определению метафоры нет, каждый лингвист выдвигает свою дефиницию этого тропа. Согласно Н. Д. Арутюновой, метафора – это «троп или механизм речи, состоящий в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений, для характеристики или наименования объекта, входящего в другой класс, либо для наименования другого класса объектов, аналогичного данному в каком-либо отношении» [2, с.5]. В. П. Москвин предлагал широкое и узкое понимание метафоры.

Согласно широкому пониманию «все фигуры речи рассматриваются как метафоры». Метафора в узком понимании – «разновидность переносного значения, основанного на сходстве образной основы, при условии наличия общего признака между прямым и переносным значением слова» [16, с.166]. Таким образом, исходя из приведенных определений, метафора предполагает перенос значения с одного предмета на другой на основе сходства.

Говоря о метафоре в политическом дискурсе, необходимо указать те функции, которые здесь выполняет данный троп. И. М. Кобозева выделяет такие функции метафоры как эвристическая, то есть познавательная, и аргументативная, которая состоит в способности «быть средством убеждения в правильности выдвигаемых тезисов и постулатов» [11, с. 134]. Также она отмечает, что метафора «создает у партнеров по коммуникации общую платформу, опираясь на которую, субъект речи может более успешно вносить в сознание адресата необщепринятые мнения» [Там же]. При этом подчеркивается, что эстетическая и активизационная функции возникают в политических текстах «в качестве побочного эффекта» [11, с. 135].

Несколько иной взгляд на функции предлагает А. П. Чудинов. Согласно его классификации к числу основных функций метафоры в политическом дискурсе относятся следующие: когнитивная, коммуникативная, прагматическая и эстетическая, каждая из которых может иметь те или иные разновидности (варианты) [20, с. 13]. Когнитивная функция обеспечивает лучшее понимание сложных социальных и политических событий. Коммуникативная функция способствует передаче информации в доступной для реципиента форме. Прагматическая функция метафоры заключается в воздействии на адресата, в изменении его политических взглядов и побуждении к определенным действиям. Эстетическая функция метафоры проявляется в придании речи яркости и экспрессивности.

Итак, для настоящего исследования выбран акцент на прагматической функции метафоры. На примере партийных дебатов в бундестаге проанализируем, как немецкие парламентарии используют метафоры в своих речах для убеждения целевой аудитории.

Во время дебатов в Бундестаге одним из обсуждаемых вопросов был вопрос о дальнейшей судьбе Северного потока. Депутат от партии СДПГ, Ральф Штегнер, высказываясь по поводу возможности восстановления газопровода, сказал следующее:

«Das ist so. Ansonsten lohnt sich zu Nord Stream kein Satz. *Nord Stream ist tot.* – Это так. В противном случае о Северном потоке больше не стоит и говорить. Северный поток мертв» [24].

Прилагательное «мёртвый» по отношению к Северному потоку в данном контексте используется не в своём прямом значении – неживой, умерший, а в переносном, мертвый – значит, не функционирует, находится в нерабочем состоянии. При помощи метафоры «мёртвый» автор указывает не только на полное прекращение функционирования газопровода, но и доносит до реципиента мысль, что сама перспектива его дальнейшего использования в нынешних геополитических условиях невозможна, а значит, любые разговоры о судьбе Северного потока бессмысленны.

Представитель партии «Зелёных» высказывается про Северный поток следующим образом:

«Jetzt hat die Europäische Union einen Vorschlag vorgelegt, wie Europa aus russischem Gas und Öl aussteigen kann. Damit dieser Vorschlag eine Mehrheit gewinnt, muss sich die Bundesregierung mit aller Kraft dafür einsetzen, dass dieser *Zombiepipeline* endlich das Gas abgedreht wird. Unterstützen Sie uns und lassen Sie uns Nord Stream 2 *beerdigen!*» – Сейчас Евросоюз



выдвинул предложение касательно того, как Европа может обойтись без российского газа и нефти. Чтобы это предложение получило поддержку большинства, Федеральное правительство должно приложить все усилия, чтобы этот **зомби-трубопровод** был выключен. Поддержите нас и давайте, наконец, **похороним** Северный поток 2» [24].

Зомби в мифологии африканских народов – это оживший мертвец, который, подчиняясь чужой воле, способен нанести вред живым существам и даже убить. Называя трубопровод Северный поток зомби-трубопроводом, депутат пытается убедить аудиторию в том, что трубопровод не просто бесполезен, но и несёт вред. Используя глагол «похоронить», автор высказывания тем самым призывает к решительным действиям по прекращению работы газопровода. Лексемы «зомби» и «похоронить» внушают адресатам негативное впечатление от работы Северного потока 2 и подчеркивают нежизнеспособность этого проекта.

Следующий вопрос касался активов российского Центробанка. Выступая в поддержку использования замороженных российских активов на помощь Украине, немецкий политик, представляющий партию СДПГ, говорит следующее:

«Die **hasenfüßige** Politik muss ein Ende haben. Russlands Vermögen muss der Ukraine beim Wiederaufbau helfen. – Пора, наконец, положить конец этой **трусливой политике**. Российские активы должны быть использованы для восстановления Украины» [24].

Прилагательное *hasenfüßig* дословно переводится с немецкого языка как «с заячьими ногами», «имеющий заячьи ноги», но в переносном смысле употребляется в значении «трусливый». Заяц из-за своей пугливости и склонности убежать в случае опасности стал символом трусости и нерешительности. Зайцем называют трусливого, робкого человека. Поэтому использование прилагательного *hasenfüßig* в качестве метафоры характеризует проводимую немецкими властями политику как трусливую, нерешительную и уступчивую, и призывает как можно скорее принять решение по замороженным российским активам.

Иную точку зрения по российским активам высказал представитель партии АдГ:

«Dieser moralischen Pflicht kommen Sie schon lange nicht mehr nach – im Gegenteil: Sie wollen jetzt sogar rechtsstaatliche Prinzipien **über Bord werfen** und russisches Staatsvermögen einfach so enteignen, völlig willkürlich». – «Вы давно уже не следуете этим моральным принципам, напротив, Вы хотите **выбросить за борт** даже принципы правового государства и вот так запросто, по собственному усмотрению, изъять имущество, принадлежащее России» [24].

Фраза «выбросить за борт» в метафорическом смысле значит «избавиться от чего-то ненужного, обременительного, того, что мешает или тянет вниз. Следовательно, ненужными оказываются принципы правового государства. Автор, используя данную фразу в переносном значении, критикует такую позицию своих коллег по бундестагу и пытается убедить аудиторию в том, что подобные действия в отношении российской собственности аморальны, недопустимы и нарушают принципы, принятые в правовом государстве.

Следующие примеры мы взяли из протокола дебатов, посвященных одной из самых острых проблем Германии – проблеме миграционного кризиса. Данные дебаты состоялись после совершения двух терактов в немецких городах Магдебурге и Ашаффенбурге, где в результате погибли пятеро взрослых и двое детей, многие люди получили ранения, а исполнителями были граждане с миграционной историей. Депутат Штефан Брандтнер о совершенном теракте сказал следующее:

– «Der Magdeburg Attentäter hat ein Dutzend Mal öffentlich angekündigt, dass er Deutsche umbringen wird. Es sind zu viele. Tausende solcher **Zeitbomben** laufen herum. Man hat zu viele

*reingelassen und will da nicht ran.» – «Преступник из Магдебурга неоднократно заявлял во всеуслышание, что он будет убивать немцев. И таких сегодня слишком много. Тысячи таких бомб замедленного действия ходят среди нас. Слишком многих впустили в страну и не хотят теперь их трогать» [25].*

Метафора «бомба замедленного действия» немецким политиком используется в адрес мигрантов. Когда мы слышим фразу «бомба замедленного действия», мы представляем часовой механизм с взрывным устройством, который может сработать в любой момент. Таким образом, говоря о мигрантах как о бомбах замедленного действия, парламентарий внушает аудитории следующие идеи: во-первых, сегодняшняя миграционная политика, проводимая в Германии, представляет серьёзную опасность, как для граждан, так и для страны в целом. Во-вторых, миграционный кризис неизбежно приведет к катастрофе, последствия которой окажутся пагубными для государства. Поэтому, если уже сегодня правительство Германии и парламент не примут решительных мер по ужесточению миграционной политики, то завтра может быть поздно.

Вот отрывок из речи другого немецкого парламентария, в котором применяемая метафора служит для усиления негативной характеристики в отношении находящихся в Германии мигрантов:

– *«Da schickst du deinen kleinen zweijährigen Jungen morgens in die Kita und siehst ihn nicht lebend wieder, weil ein **Monster**, das nicht mehr hätte in Deutschland sein dürfen, dieses kleine Leben ausgelöscht hat».* – *«Утром ты отправляешь своего двухлетнего малыша в детский сад и больше его не увидишь живым, потому что **чудовище**, которое не должно было находиться в Германии, отняло его маленькую жизнь» [25].*

Лексема «чудовище» символизирует темную сторону человеческой природы и акцентирует внимание на таких отрицательных качествах как бесчеловечность, жестокость, агрессивность, а также внушает адресату страх, возмущение, гнев в отношении лица, совершившего теракт, и сочувствие к его жертвам. Следовательно, политик так же, как и его коллега, подводит аудиторию к идее, что миграционная политика требует немедленных и решительных мер со стороны властей.

Анализ приведенных высказываний немецких политиков в ходе дебатов позволяет прийти к выводу, что для процесса убеждения оппонентов в правильности или, наоборот, недопустимости определенных действий или идей, метафора играет важную роль и является достаточно сильным и эффективным средством. Она не просто придаёт выразительность речам выступающих политиков, но и, внушая аудитории определенные чувства, в данном случае – негативные, формирует нужное оратору отношение к конкретному вопросу, побуждает к действиям, таким как, например, принятие решительных мер. В заключении можно сказать, что убеждающий потенциал метафоры в политическом дискурсе достаточно высок.

#### Список литературы:

1. Аристотель Поэтика. Риторика. М.: Азбука, 2015. 320 с.
2. Арутюнова Н. Д. Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. 512 с.
3. Васильев Л. Г. Проблема речевого воздействия: отечественные и зарубежные подходы проблема / Монография. Калуга: Калужский гос. ун-т, 2016. 152 с..
4. Васильев Л. Г. Речевое воздействие как междисциплинарная и языковедческая проблема / Монография. Калуга: Калужский гос. ун-т, 2011. 100 с.

5. Васильев Л. Г., Мищук О. Н. Аргументирующее речевое воздействие и самопрезентация в американском президентском дискурсе / Монография. Калуга, Тула: Тульский полиграфист, 2015. 152 с.
6. Водак Р. Язык. Дискурс. Политика: Учеб.-метод. пособие. Волгоград: 1997. 138 с.
7. Герасименко Н. А. Информация и фасцинация в политическом дискурсе / Н. А. Герасименко // Политический дискурс в России. 1998. С. 22–24.
8. Голубева Т. М. Языковая манипуляция в предвыборном дискурсе (на материале американского варианта английского языка): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2009. 22 с.
9. Дидык Ю. А. Речевая манипуляция в оригинальном и переводном тексте (на материале пьеса Б. Шоу): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2010. 21 с.
10. Калинин К. Е. Коммуникативные стратегии убеждения в англоязычном политическом дискурсе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2009. 20 с.
11. Кобозева И. М. Семантические проблемы анализа политической метафоры // Вестник Московского университета. Сер. 9, Филология. 2001. № 6. С. 132–149
12. Комиссарова Т. С. Механизмы речевого воздействия и их реализация в политическом дискурсе (на материале речей Г. Шрёдера): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2008. 22 с.
13. Крылова М. В. Стратегии речевого воздействия в дискурсе англоязычного протестантизма: Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград: Волгоградский гос. ун-т, 2013. 214 с.
14. Лисихина М. А. Прагмалингвистическое исследование явления дискредитации в американской речевой культуре: Автореф. дис. ... кандидата филол. наук. Иркутск, 2009. 19 с.
15. Маслова В. А. Политический дискурс: языковые игры или игры в слова? // Политическая лингвистика. Вып. 1 (24). Екатеринбург, 2008. С. 43–48
16. Москвин В. П. Русская метафора: параметры классификации // Филологические науки. 2000. Вып. 2. С. 66–74.
17. Паремюшвили Э. Э. Речевая агрессия в не прямой коммуникации: Дис. ... канд. филол. наук. М.: Гос. ин-т русского языка им. А.С. Пушкина, 2013. 170 с.
18. Рубанова О. А. Средства выражения речевого воздействия при выражении значения побуждения: на материале английского и русского языков: Дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д: Ростовский гос. пед. ун-т, 2006. 184 с.
19. Чудинов А. П. Политическая лингвистика: учеб. Пособие. М: Флинта: Наука, 2006. 256 с.
20. Чудинов А. П. Очерки по современной политической метафорологии. Монография. Екатеринбург: Урал гос. пед. ун-т, 2013. 176 с.
21. Чудинов А. П. Современная политическая коммуникация. Учеб. пособие. Екатеринбург: Урал гос. пед. ун-т, 2009. 292 с.
22. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса. Волгоград: Перемена, 2000. 368 с.
23. Шуберт Э. Э. Дискурсные единицы, уровни, приемы и принципы речевого воздействия в когнитивном аспекте: Автореф. дис. ... кандидата филол. наук. Краснодар, 2006. 22 с.
24. Deutscher Bundestag. URL: <https://dserver.bundestag.de/btp/21/21013.pdf> (дата обращения: 22.6.2025 г.)

25. Deutscher Bundestag. URL: <https://dserver.bundestag.de/btp/20/20211.pdf> (дата обращения: 22.6.2025)
26. Dijk T.A. van Discourse as Structure and Process, Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction. London: SAGE Publication, 1997. 324 p.

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

УДК 81'25

**Д. В. Парамонов****ОБРАЗ МЕРКУРИЯ В ГИМНЕ ГОРАЦИЯ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ПЕРЕВОДЕ**

В статье анализируются особенности отражения в переводе содержания стихотворного произведения на материале «Гимна Меркурию» Квинта Горация Флакка. Образ Меркурия рассматривается с лингвокультурологической точки зрения в исходном тексте и в двух вариантах перевода. Результаты исследования демонстрируют влияние индивидуального стиля переводчика на передачу информации подлинника.

*Ключевые слова:* художественный перевод; индивидуальный стиль переводчика; поэзия; содержание стихотворного произведения.

**D. V. Paramonov****THE IMAGE OF MERCURY IN HORACE'S HYMN  
AND ITS REFLECTION IN TRANSLATION**

The article analyzes the features of reflection in translation of the content of a poetry using Quintus Horatius Flaccus's "Hymn to Mercury." The image of Mercury is examined from a cultural linguistics perspective in the source text and in two translations. The results of the study demonstrate the influence of the translator's individual style on the transmission of information from the original.

*Keywords:* literary translation; individual style of the translator; poetry; content of a poetic work;

Образы богов в античной поэзии играют особую роль. В стихотворениях древнегреческих и римских авторов боги и их образы выполняют несколько функций. Материалом исследования в данной статье выступает гимн Квинта Горация Флакка к Меркурию. Это произведение является частью наследия золотого века древнеримской поэзии. В этот период обращение образам богов в литературных произведениях является не просто художественным приемом, но и непосредственно религиозным актом, поскольку пантеон римских богов был основой для многих сторон гражданской жизни [6, с. 12]. Однако образы богов в литературе выполняли и другие функции: художественные, дидактические, выступали в качестве отсылок. Упоминание имени того или иного божества привносит в произведение целый комплекс смыслов, связанных с его образом, и смыслы эти легко считывались большинством носителей культуры, породившей это произведение. Однако и в наши дни образы древнегреческих и связанных с ними древнеримских богов играют заметную роль в современной, в том числе и в массовой, культуре. Современные представления же сформированы на богатейшем материале произведений античной литературы. Особое место среди памятников литературы, посвященных богам, занимают гимны или оды. Эти произведения строились по определенной структуре, и создавались с религиозными целями, что делает эти тексты важным источником, позволяющим пролить свет на то, какие представления об образе того или иного божества существовали в обществе древнего Рима. Для иноязычного читателя гимны открывают возможность вступить в диалог культур, прикоснуться к религиозным представлениям давно ушедшей эпохи, однако получить адекватное представление об этом аспекте можно лишь при условии адекватного перевода исходного текста стихотворения. В данной работе

рассматривается произведение Горация «Гимн Меркурию» через призму лингвокультурного анализа. Посредством сопоставления двух вариантов его перевода (классического, выполненного Н.С. Гинцбургом и более современного, выполненного Рахель Торпусман) с оригиналом демонстрируется вариативность отражения информации исходного произведения. Отметим, что данная работа выполнена в рамках дескриптивного подхода и не предполагает оценки качества перевода или степени его адекватности. Для уточнения семантики латинской лексики используется словарь Дворецкого И. Х. [4].

Особый интерес в диалоге культур исходного и переводного текста представляет культурно маркированная лексика. В данном произведении культурно маркированную лексику можно разделить на две группы. Первая представлена именами мифологических персонажей, вторая – явлениями и предметами материального мира, специфичными для эпохи создания произведения. Отражение и тех, и других в переводе крайне важно для передачи в переводе национального и культурного колорита оригинала, то есть эстетической информации.

Таблица 1 – Первая строфа

Horatius	Пер. Н. С. Гинцбурга	Пер. Р. Торпусман
Mercuri, facunde nepos Atlantidis, qui feros cultus hominum recentum uoce formasti catus et decorae more palaestrae,	Вещий внук Атланта, Меркурий! Мудро Ты смягчил людей первобытных нравы Тем, что дал им речь и благой обычай Ввел состязаний.	О Атланта внук, ловкий и искусный, Укротивший нрав наших диких предков Тем, что дал им речь и законы мирных Соревнований,

Рассмотрим первую строфу (табл. 1). Первая строфа произведения Горация посвящена происхождению и наиболее известным деяниям Меркурия. Согласно римской мифологической традиции, Меркурий был рожден от дочери титана Атланта – Майи, о чем упоминается в «Метаморфозах» Овидия (*Met. II. 686*) [5], и Юпитера. Согласно же «Сатирам» Горация:

*Люди вначале, когда, как стада бессловесных животных,  
Пресмыкались они по земле – то за темные норы  
То за горсть желудей – кулаками, ногтями дрались» (Sat. I. 3. 100–103) [3].*

Заслуга же Меркурия в том, что эти недостатки древних людей он исправил, даровав им речь и научив занятиям спортом в палестрах. В варианте перевода Н.С. Гинцбурга, как и у Р. Торпусман содержание первой строфы передано адекватно, однако заметны некоторые нюансы. Так, в переводе Р. Торпусман опущено обращение *Mercuri* и исходное *mos* («обычай») представлено как «законы», что привносит дополнительную информацию и делает данный вариант перевода более конкретным по сравнению с оригиналом. То же можно сказать про отражение исходного *facunde* двумя лексическими единицами – «ловкий» и «искусный». В варианте перевода Н. С. Гинцбурга также присутствует прибавочная информация. Меркурий назван «вещим» – в оригинале данный эпитет отсутствует. Люди названы «первобытными», что также является прибавочной информацией, однако такая конкретизация оправдана контекстом. В первой строфе встречается и культурно маркированная лексика –

это имена Меркурия и Атланта и слово *palaestrae*. В переводе Н.С. Гинцбурга сохранены оба имени, а в переводе Р. Торпусман – только имя Атланта. Слово *palaestrae* (палестра, гимнасий) в обоих вариантах перевода отражена с повышением степени абстракции: «состязания» у Н. С. Гинцбурга и «соревнования» у Р. Торпусман. Однако оригинал подразумевает, что Меркурий не просто научил людей спортивным соревнованиям и привил им соответствующую традицию, а сделал это в весьма конкретной форме.

Таблица 2 – Вторая строфа

Horatius	Пер. Н. С. Гинцбурга	Пер. Р. Торпусман
te canam, magni Iouis et de- orum nuntium curvaeque lyrae parentem, callidum quicquid placuit iocoso condere furto	Вестник всех богов, я тебя прослаблю Песней. Ты творец криво- рогой лиры, Мастер в шутку все своро- вать и спрятать, Что бы ни вздумал	Воспою тебя, озорник Мер- курий, Вестник всех богов и созда- тель лиры, Мастер воровства, что умеет спрятать Всё что угодно

Во второй строфе (табл. 2) Гораций раскрывает три аспекта образа Меркурия. Во-первых, Меркурий назван посланником (*nuntium*) Юпитера и прочих богов. Во-вторых, упоминается мифологический сюжет, взятый из Гомеровых гимнов, где содержится сюжет об изготовлении Гермесом лиры из черепахи (Ном. III) [2]. И в-третьих, автор, подводя к сюжету о похищении стада Аполлона, пишет, что Меркурий способен похитить и скрыть все, что пожелает, но делает это лишь с целью озорства, в шутку (*iocoso*). Оба выбранных для анализа варианта перевода адекватно отражают информацию оригинала. При этом в обоих вариантах опущено упоминание Юпитера, что, впрочем, компенсируется тем, что в выбранных для анализа вариантах перевода упомянуто, что Меркурий – посланник *всех богов*. Тем не менее, особенности индивидуального стиля переводчика находят проявление в деталях. Так в переводе Н. С. Гинцбурга конкретизируется исходное *canam* – прослаблю песней. В варианте перевода Р. Торпусман опущен эпитет лиры (*curvae*), и не упоминается что, Меркурий похищает, что пожелает, в шутку, однако, сам Меркурий получает эпитет *озорник*, что компенсирует опущение части информации. Примечательна трансформация исходного прилагательного *callidum* (изобретательный, хитрый, искусный) – в обоих вариантах перевода – *мастер*, что, несмотря на грамматическую трансформацию, является адекватным. В целом вторая строфа в двух вариантах перевода очень близка к оригиналу.

Таблица 3 – Третья строфа

Horatius	Пер. Н. С. Гинцбурга	Пер. Р. Торпусман
Te, boues olim nisi reddid- isses per dolum amotas, puerum minaci uoce dum terret, uiduus pharetra risit Apollo.	Ты малюткой раз Аполлона стадо Ловко скрыл, угнав. "Не от- дашь коль..." – грозно Тот страдал, – и вдруг рас- смеялся: видит – Нет и колчана.	В детстве ты угнал стадо Аполлона; Тот расвирипел: «Если не вернешь их...» – Но, увидев, что и колчан украден, Бог рассмеялся!



Третья строфа (табл. 3) посвящена сюжету из гомеровского гимна Гермесу о похищении стада Аполлона. Оригинальный сюжет повествует о том, как Гермес (Меркурий) хитростью (*per dolum*) похитил стадо Аполлона из озорства, а затем, ссылаясь на свой младенческий возраст, отрицал похищение. Кроме того, младенец Гермес похитил колчан со стрелами Аполлона, что не позволило хозяину стада покарать вора сразу. Такой сюжет представляет Меркурия как трикстера, что в тексте данной строфы вербализируется посредством следующей лексики: *per dolum, risit, minaci*. В обоих вариантах перевода опущено, что похищение произошло с помощью обмана. В переводе Н.С. Гинцбурга присутствует генерализация – «ловко», в переводе Р. Торпусман эта информация полностью опущена. Угрозы Аполлона брату переданы адекватно, однако степень угрозы отличается: в переводе Р. Торпусман эмоциональная окраска ярче и степень угрозы («рассвирепел») выше, чем в переводе Н. С. Гинцбурга и в оригинале Горация. *Risit* же передано адекватно и одинаково в обоих вариантах перевода. Отметим также, что в обоих вариантах перевода исходное *boves* («быки», «волы») – отражено как «стадо». Еще одна заметная особенность переводов – отражение исходного *puerum*. Перевод Н. С. Гинцбурга («малюткой») точнее по смыслу, но по букве – это трансформация конкретизации. Культурно маркированная лексика (имя Аполлона и колчан) в двух вариантах перевода отражена адекватно.

Таблица 4 – Четвертая строфа

Horatius	Пер. Н. С. Гинцбурга	Пер. Р. Торпусман
Quin et Atridas duce te superbos Ilio diues Priamus relictio Thessalosque ignis et iniqua Troiae castra fefellit.	Ты Приама вел незаметно ночью: Выкуп ценный нес он за тело сына, В вражий стан идя меж ог- ней дозорных Мимо Атридов.	Это ты провел старого При- ама Незамеченным мимо Мене- лая, Средь ночных костров, сквозь враждебный Трое Греческий лагерь

Обратимся к четвертой строфе (табл. 4). Четвертая строфа гимна Горация посвящена еще одному сюжету – на этот раз из «Илиады» Гомера. Здесь повествуется о том, как Меркурий помог царю Трои Приаму пройти через греческий лагерь к Ахиллесу, чтобы тот смог выкупить тело поверженного Ахиллесом своего сына Гектора. Эта часть гимна насыщена культурно маркированной лексикой. Во-первых, Гораций называет *Атридами* греков, отсылая к династии, из которой происходил царь Микен Агамемнон, приведший греков под стены Трои. Такое название сохраняется только в переводе Н.С. Гинцбурга, в переводе Р. Торпусман лагерь просто назван греческим, что делает данный вариант перевода более абстрактным, так как не все греки имеют отношение к Микенам и потомкам Атрея, однако в «Илиаде» Гомера под стенами Трои были представители самых разных греческих народов, что делает такую замену адекватной, кроме того, в переводе Р. Торпусман, упомянут Менелай, чье имя в тексте Горация отсутствует, что контекстуально отсылает к роду Атридов, к которому Менелай принадлежал. Еще одна единица культурно маркированной лексики – *Thessalos*, отсылка к Ахиллесу, происходившему из Фессалии, в обоих вариантах перевода опущена. Троя в этой строфе упомянута дважды – *Ilio relictio* и *iniqua Troiae* («покинув Илион» и «враждебный Трое»), В переводе Н. С. Гинцбурга оба упоминания Трои опущены, в переводе Р. Торпусман опущено только упоминание Трои под названием «Илион». С одной стороны, такая трансформация текста при переводе не затрагивает пласт фактуальной

информации, так как из контекста следует, что Приам мог пойти через греческий лагерь к Ахиллесу только из Трои и греки были для Трои врагами. С другой стороны, Гораций не просто так подчеркивает помощь Меркурия именно царю Трои. В период принципата, Октавиан Август, согласно сложившейся традиции, возводил свою родословную именно к троянцам, что нашло отражение в Энеиде (Aen. VI. 785–795) [1], где Эней в подземном мире видит своих потомков, среди которых есть и Август. Опускание в переводе таких деталей приводит к утрате этих смыслов. В переводе Р. Торпусман Приам назван старым, в то время как в оригинале *diues Priamus* – то есть «богатый». В этом случае вариант перевода Н. С. Гинцбурга ближе к оригиналу, так как в данном случае Гораций, употребляя эпитет *diues*, делает отсылку к богатым дарам, которые Приам нес Ахиллесу в качестве выкупа за тело сына.

Таблица 5 – Пятая строфа

Tu pias laetis animas reponis sedibus uirgaque leuem co- erces aurea turbam, superis deorum gratus et imis	В край блаженный ты бес- порочных души Вводишь; ты жезлом золо- тым смиряешь Сонм бесплотный – мил и богам небесным, Мил и подземным.	Это ты ведешь праведные души В светлый край, а сброд го- нишь в подземелье Золотым жезлом; и богам любезен В царствах обоих.
--	---	--

Последняя строфа (табл. 5) гимна Горация посвящена еще одному аспекту, ассоциированному с Меркурием в древнеримской традиции – сопровождение мертвых в загробный мир. Эта строфа насыщена метафорами, что осложняет процесс перевода. С другой стороны, в этой строфе сравнительно мало единиц культурно маркированной лексики. В оригинале в пятой строфе есть противопоставление благородных душ (*pias animas*), чей путь после смерти лежит в места полные радости, благодатные (*laetis sedibus*) и бестелесную толпу (*leuem turbam*), которую Меркурий держит в повиновении при помощи Кадуцея, золотого жезла (*virga aurea*), неизменного атрибута этого божества. Связь Меркурия с подземным миром делает его желанным гостем (*gratus*) среди богов верхнего (*superis*) и нижнего (*imis*) миров. Таким образом эта строфа построена на двух противопоставлениях, отражающих двойственную и противоречивую природу Меркурия. В той или иной степени эти противопоставления сохраняются в обоих вариантах перевода, однако, степень их выраженности различна. Так, в варианте перевода Н. С. Гинцбурга противопоставление душ достойных Элизия и недостойных не столь контрастно, так как в отличие от оригинального *turbam*, имеющего негативную коннотацию, вариант «сонм бесплотный» – имеет нейтральную окраску. Вторая же оппозиция здесь выражена близко к оригиналу, но более конкретна – «небесные» боги и «подземные». В варианте перевода Р. Торпусман напротив, первое противопоставление выражено ближе к оригиналу и имеет большую эмоциональную окраску, нежели вариант Н. С. Гинцбурга – «праведные души» и «сброд». С другой стороны, второе противопоставление менее акцентировано и не вербализируется, а лишь подразумевается – «в царствах обоих». Элизий – часть загробного мира, царство вечной весны, своего рода аналог рая, описанный, в частности, у Гесиода, в оригинале *laetis sedibus* в обоих вариантах перевода отражен адекватно, но по-разному. Если вариант Н. С. Гинцбурга – «блаженный край»,

ближе к оригиналу *laetis*, то вариант перевода Р. Торпусман – «светлый край» – скорее метафора, что отражает суть описываемого места по духу.

Таким образом, оба варианта перевода гимна Меркурию адекватно отражают содержание оригинала. Вариант Р. Торпусман в следствие описанных выше переводческих трансформаций следует признать более вольным и абстрактным. Вариативность переводов определяется субъективностью понимания подлинника автором перевода, что в конечном итоге формирует индивидуальный стиль переводчика.

**Список литературы:**

1. Вергилий. Энеида. М.: Лабиринт, 2001
2. Гомер. Гомеровы гимны. М.: Издательство Московского университета, 1988
3. Гораций Квинт Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М.: Художественная литература, 1970.
4. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. М.: Русский язык, 1976.
5. Публий Овидий Назон. Метаморфозы. М.: Эксмо-пресс, 2000
6. Штаерман Е. М. Социальные основы религии древнего Рима. М.: Наука, 1987.

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

УДК 81'37

**О. И. Подкопаева, А. А. Петухова****КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ НАУЧНОГО ЗНАНИЯ:  
МЕТАФОРИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ В ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ**

Статья осуществляет лингвокогнитивный анализ механизмов метафорической концептуализации в специальном научном дискурсе на материале оригинала и перевода монографии Т. ван Дейка. В фокусе исследования – идентификация, классификация и сопоставительный анализ онтологических и структурных метафорических моделей, формирующих терминологический аппарат лингвистики. Установлено, что доминирующие модели («агент», «объект», «процесс» и др.) характеризуются высокой межъязыковой стабильностью, что предопределяет стратегию семантико-структурного калькирования при переводе как основную. Работа демонстрирует ключевую роль когнитивной метафоры в структурировании научного знания.

*Ключевые слова:* когнитивная метафора; научный дискурс; метафорическая модель; лингвистический дискурс; структурная метафора.

**O. I. Podkopayeva, A. A. Petukhova****CONCEPTUALISING SCIENTIFIC KNOWLEDGE:  
METAPHORICAL MODELS IN LINGUISTIC DISCOURSE**

Employing a linguocognitive approach, this study investigates metaphorical conceptualization in specialized scientific discourse through a parallel analysis of T. van Dijk's monograph and its translation. Central to the research is the identification, classification, and contrastive examination of ontological and structural metaphorical models that constitute linguistic terminology. The analysis concludes that the predominant models exhibit significant cross-linguistic stability, thereby favoring semantic-structural calquing as the principal translation method. The research highlights the foundational role of cognitive metaphor in the architecture of scientific thought.

*Keywords:* cognitive metaphor; scientific discourse; metaphorical model; linguistic discourse; structural metaphor.

Когнитивная метафора, будучи ключевым механизмом концептуализации и осмысления абстрактных понятий, играет особую роль в научном дискурсе. Она не только служит инструментом популяризации, но и формирует саму ткань научного мышления, структурируя сложные теории через знакомые когнитивные модели. Особенно ярко это проявляется в лингвистике, где метафоризация часто лежит в основе формирования собственно терминологического аппарата. Однако, несмотря на значительное число работ, посвящённых концептуальной метафоре в художественном или публицистическом дискурсе, её функционирование в специальных научных текстах, а особенно аспекты межъязыковой передачи, остаются областью, требующей более детального изучения.

Особый интерес для анализа когнитивных метафор в научно-лингвистическом дискурсе с позиций лингвистики и теории перевода представляет фундаментальная монография Тёна ван Дейка «Discourse and Power» (2008) [2] и её русскоязычный перевод, выполненный в 2013 году [1]. Выбор данного источника не случаен: будучи работой одного из ведущих представителей критического дискурс-анализа, она демонстрирует высокую концентрацию

абстрактных понятий, репрезентированных через метафорические модели, что делает её репрезентативным объектом для изучения.

Одной из наиболее продуктивных и широко распространенных в научном познании является метафорическая модель «ЖИВОЕ СУЩЕСТВО». В рамках этой модели абстрактные понятия, явления, категории и даже целые дисциплины наделяются атрибутами, присущими одушевленному агенту: способностью действовать, вступать в отношения, влиять, доминировать или существовать в определенной среде. В лингвистическом дискурсе такая антропоморфная и зооморфная проекция выполняет важную эвристическую функцию, позволяя представить сложные, зачастую неосознаваемые процессы (такие как дискурс, язык, анализ) в виде активных, динамичных и взаимодействующих сущностей.

(1) *One of the crucial tasks of Critical Discourse Analysis (CDA) is to account for the **relationships** between discourse and social power.*

В данном контексте лингвистический термин *discourse* и социологический термин *social power* репрезентированы через когнитивную метафору, заключённую в лексеме *relationships*. Эта метафора, реализующая модель «живое существо», приписывает данным абстрактным понятиям атрибуты одушевлённых агентов, способных к взаимосвязи. С лингвистической точки зрения метафора выражена абстрактным существительным во множественном числе.

(2) *Similar patterns of access **exist** also in business corporations, for broad meetings or in boss employee interaction.*

Метафоризация в примере (2) реализуется на материале общенаучного термина *patterns of access*. Когнитивная метафора, заключённая в глаголе *exist*, активирует модель «живое существо», что позволяет репрезентировать абстрактный термин как нечто, обладающее самостоятельным существованием. Способом языкового воплощения данной метафоры служит непереходный глагол.

(3) *Since most «ethnic» policies, however, are national and federal, minorities are more or less effectively excluded from more **influential** text and talk about their own position.*

Концептуализация лингвистических терминов *text and talk* в примере (3) осуществляется через когнитивную метафору, заключённую в прилагательном *influential*. Использование данной метафоры, относящейся к модели «живое существо», позволяет интерпретировать *text and talk* как активные сущности, обладающие способностью к влиянию. Способом языковой реализации этой метафоры является отглагольное прилагательное.

(4) *One strategy of such **dominant** discourse is to persuasively define the ethnic status quo as «natural», «just», «inevitable» or even as «democratic»...*

В данном примере присутствует лингвистический термин *discourse*. В слове *dominant* содержится когнитивная метафора, которая позиционирует данный лингвистический термин как живое существо, более сильное, успешное и влиятельное, чем другие существа. Языковое выражение метафоры – отглагольное качественное прилагательное.

(5) *Beyond the **control** of content or style, thus, speakers may also control audiences.*

Объектом анализа в примере (5) выступает лингвистический термин *style*. Его метафорическая интерпретация обеспечивается существительным *control*, которое имплицитно моделирует «живое существо» и, соответственно, позиционирует понятие *style* как агента с подпадающим под контроль и ограничению поведением. Данная когнитивная метафора получает формальное воплощение в виде абстрактного существительного, образованного конверсией от глагола.

(6) *Our analyses of thousands of reports in the press in Britain and the Netherlands (van Dijk, 1991) largely confirm the common-sense interpretations of the readers: a topical analysis shows that crime, cultural differences, violence ('riots'), social welfare and problematic immigration are among the major recurrent topics of ethnic affairs reporting.*

В приведенном примере лингвистический термин *topical analysis* подвергается метафорической репрезентации. Ядром этой репрезентации служит когнитивная метафора, лексически реализованная переходным глаголом *shows*. Данная метафора имплицитно апеллирует к модели «живое существо», в результате чего понятие *topical analysis* приобретает семантические черты агента-демонстратора: ему приписывается способность самостоятельно совершать акты показа, указания или визуализации данных. Грамматическая форма переходного глагола является здесь существенным средством, маркирующим наличие у термина прямого объекта воздействия и усиливающим идею его активной, а не пассивной, роли в коммуникативном процессе.

Метафорическая модель «ДИСКРЕТНЫЙ ФИЗИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ» служит иной, но не менее важной когнитивной цели. Она объективирует абстрактные сущности, представляя их как статичные, ограниченные в пространстве и обладающие четкими границами предметы. Эта модель позволяет мысленно «материализовать» сложные процессы и категории, чтобы их можно было аналитически расчленять на составляющие, рассматривать с разных сторон, измерять, систематизировать и манипулировать ими.

(1) *CDA is not so much a direction, school, or specialization next to the many other approaches in discursive studies.*

Анализ примера позволяет выявить, как когнитивная метафора формирует эпистемологический образ лингвистической дисциплины. Термин *discursive studies* осмысливается через модель «физический объект» посредством лексемы *approaches*. Эта концептуализация имплицитно структурирует научное знание как систему, обладающую объемом и устойчивой формой, что позволяет исследователю занимать по отношению к ней различные позиции (методологические «подходы») для ее всестороннего изучения. Грамматическая форма метафоры – абстрактное отглагольное существительное во множественном числе – семантически значима: она актуализирует не единичность, а спектр возможных способов восприятия и анализа, представляя сам процесс научного познания как серию пространственных манипуляций с овеществленным объектом исследования.

(2) *Empirical data that form the **backdrop** of this discussion are derived from our extensive research project on discourse and racism, carried out at the University of Amsterdam since 1980.*

В данном случае (2) общенаучный термин *discussion* подвергается метафорической объективации посредством сложного существительного *backdrop*. Эта когнитивная метафора проецирует на абстрактный процесс дискуссии структуру материального объекта, обладающего пространственной глубиной и композицией – подобно театральному заднику или фону картины. Такая концептуализация позволяет мысленно расчленить единое понятие на составляющие планы (передний и задний), выделяя в нем основные и второстепенные элементы, центральные темы и контекст. Таким образом, выбор лексемы *backdrop* не просто овеществляет *discussion*, но и вводит идею его иерархической структуры и визуальной репрезентации.

(3) *That is, virtually all levels and **dimensions** of text and talk may have obligatory, optional or preferential access for different participants, for example, as a function of their institutional or social power.*

В анализируемом контексте когнитивная метафора, лексически выраженная словом *dimensions*, служит инструментом концептуального преобразования. Она редуцирует сложные, процессуальные феномены *text and talk* до статуса статичных физических объектов, обладающих четкой пространственной организацией. Эта метафорическая операция позволяет мысленно «расчлениить» единые лингвистические категории на дискретные, поддающиеся определению составляющие – условные «параметры» или «измерения». Форма множественного числа у существительного *dimensions* является ключевой для данной модели: она визуализирует идею о том, что *text and talk* не являются монолитными сущностями, а представляют собой сложные конструкции, одновременное существование которых определяется целым набором различных, но сопряженных характеристик (формальных, семантических, прагматических), каждая из которых может стать отдельным объектом научного рассмотрения.

(4) *It is this **personal** interpretation of the news, this mental model of events, which is the basis of specific personal action of individuals.*

В примере (4) лингвистический термин *interpretation* подвергается метафорической объективации через атрибутивное прилагательное *personal*. Данная когнитивная метафора, основанная на модели «физический объект». Это концептуальное смещение приписывает *interpretation* характеристики материального владения: он принадлежит конкретному индивиду, который получает над ним исключительные права контроля, распоряжения и использования по своему усмотрению. Таким образом, метафора не только овеществляет когнитивный акт, но и семантически маркирует его как сугубо индивидуальный, субъективный и «приватизированный» продукт.

(5) *Sometimes «discourse» is used in a more generic sense to denote a type of discourse, a **collection** of discourses, or a class of discourse genres, for instance, when we speak of «medical discourse», «political discourse», or indeed of «racist discourse».*

В примере 5 использован лингвистический термин *discourses*. Употребление когнитивной метафоры, заключенной в слове *collection*, позиционирует термин *discourses* как физические объекты, которые можно сгруппировать из-за того, что они представляют определенный интерес для человека. Когнитивная метафора, заключенная в слова *collection* выражена абстрактным именем существительным.

Метафорическая модель «ПРОЦЕСС» акцентирует динамическую, временную и изменчивую природу сложных понятий. Эта модель концептуализирует абстрактные категории не как фиксированные сущности, а как разворачивающиеся во времени действия, события или последовательности стадий, которыми можно управлять, которые можно изучать, планировать или отслеживать. Такая метафоризация смещает фокус с «что это есть» на «как это происходит, развивается и может быть направлено».

(1) *That is, both the «ordinary» white citizens as well as the white elites need to protect their social self-image, and at the same time they have to **manage** the interpretation and the practices in an increasingly variegated social and cultural world.*

В примере (1) лингвистический термин *interpretation* подвергается метафорической концептуализации посредством глагола *manage*. Данная когнитивная метафора активизирует модель «процесс», представляя интерпретацию не как спонтанный или стихийный акт, а как упорядоченную, направляемую деятельность. В рамках этой модели *interpretation* осмысливается как нечто, поддающееся внешнему контролю, руководству и регулированию, подобно управляемому проекту или операционному потоку. Способом языковой реализации этой



метафоры выступает переходный глагол, чья грамматическая структура (*to manage something*) семантически подчеркивает наличие активного субъекта-управляющего и самого процесса как прямого объекта воздействия.

(2) *It is therefore an important task of CDA to also **study** the precise cognitive structures and strategies involved in these processes affecting the social cognitions of groups.*

В примере (2) присутствуют лингвистические термины *cognitive structures* и *cognitive strategies*. В слове *study* содержится когнитивная метафора, которая позиционирует лингвистические термины *cognitive structures and strategies* как процесс, который проходит различные этапы развития, и поэтому его необходимо изучать на каком-то определенном этапе. В плане языкового выражения, метафора является переходным глаголом.

(3) ***Planning** of discourse access already begins with taking the initiative, the preparation or the **planning** of a communicative event.*

Анализируемый контекст содержит лингвистический термин *discourse access*, который подвергается метафорической репрезентации. Когнитивная метафора, лексически реализованная как *planning* (отглагольное существительное), проецирует на этот термин модель «процесс». В рамках данной модели доступ к дискурсу осмысливается как целенаправленная, поэтапная деятельность, требующая стратегического проектирования и организации своих шагов. Метафора *planning* имплицитно вводит критерии предвидения и структурирования, переводя абстрактное понятие доступа в плоскость управляемого операционного процесса.

(4) *CDA has also counterparts in «critical» **developments** in social linguistics, psychology and the social sciences some already dating back to the early 1970s.*

В примере номер (4) присутствуют сразу несколько терминов из различных областей науки: социолингвистический термин *social linguistics*, психологический термин *psychology* и общенаучный термин *social sciences*. Когнитивная метафора, выраженная словом *developments*, определяет вышеуказанные общенаучные и частнонаучные термины как непрекращающийся процесс развития содержания данных понятий. Говоря о способе языкового выражения, когнитивная метафора, обозначенная словом *developments*, выражена существительным.

Следующая рассматриваемая модель, «СПОСОБ ДОСТИЖЕНИЯ ЦЕЛИ», смещает фокус с природы или динамики понятия на его функциональную, инструментальную предназначенность в рамках научного дискурса.

(1) *Planning of discourse access already begins with taking the initiative, the **preparation** or the planning of a communicative event.*

В примере номер (1) обратим особое внимание на лингвистический термин *communicative event*, к которой относится когнитивная метафора, выраженная словом *preparation*. Употребление этой когнитивной метафоры позиционирует лингвистический термин *communicative event* как способ достижения главной цели, которой является успешно состоявшаяся коммуникация. Для ее достижения нужно предварительно подготовиться. Языковой способ выражения метафоры – отглагольное существительное.

(2) *That is, most power elites are themselves white, and their power implies preferential access to the **means** of mass communication, political decision-making discourse, the discourses of the bureaucracy and the legal system.*

В вышеприведенном примере присутствуют одновременно три лингвистических термина *political decision-making discourse, the discourses of the bureaucracy* и *the discourse of the legal system*. Когнитивная метафора, которая заключается в слове *means* позиционирует все

эти термины как способ достижения конкретной цели, в данном случае это способ получения доступа к власти. Языковое выражение когнитивной метафоры – существительное.

(3) *Rather similar remarks may be made about patterns of access do **educational and scholarly** discourse.*

В примере (3) мы встречаемся с лингвистическим термином *discourse*. В словах *educational* и *scholarly* содержатся когнитивные метафоры, которые определяют лингвистический термин *discourse* как способ получения каких-либо знаний или какой-либо новой информации. Когнитивная метафора в обоих случаях выражена прилагательными, синтаксическая связь здесь атрибутивная, что характерно для английского языка.

(4) *Ethnic conflict may also be manifested in different speech styles that **lead** to misunderstanding and stereotyping.*

В данном примере присутствует лингвистический термин *speech styles*. Когнитивная метафора выражена глаголом *lead*. Такое употребление метафоры определяет лингвистический термин *speech styles* как способ достижения успешной коммуникации, но он может привести к недопониманию и стереотипному мышлению.

(5) *These findings are also relevant in counselling or admission interviews, in which professionals act as gatekeepers of institutions and may exert relevant group power on the differential conversational **treatment** of minority clients or candidates.*

В примере (5) присутствует лингвистический термин *conversational*. К нему относится когнитивная метафора, выраженная в слове *treatment*. Употребление данной когнитивной метафоры позиционирует лингвистический термин *conversational* как способ достижения взаимопонимания определенной манерой поведения. Когнитивная метафора в языке выражается существительным, а сам термин – прилагательным, связь между этими двумя словами атрибутивная.

Метафорическая модель «МАТЕРИЯ, СУБСТАНЦИЯ, ВЕЩЕСТВО» репрезентирует абстрактные категории как пассивную, но обладающую физическими свойствами массу, которую можно накапливать, смешивать или извлекать из источников.

(1) *It is also in this sense that manipulation is a discursive practice that **involves** both cognitive and social dimensions.*

В примере (1) присутствует лингвистический термин *discursive practice*, а когнитивная метафора, выраженная словом *involves*, относится к этому термину. Метафора *involves* позиционирует лингвистический термин *discursive practice* как определенную субстанцию, которая охватывает определенный спектр вещей. С точки зрения способа языкового выражения, когнитивная метафора *involves* выражена глаголом.

(2) *Although in some specific cases, direct forms of influence indeed do exist, especially when there are no other information **sources** and when no counter-information is available or relevant, we should see the power of news media discourse in more structural terms.*

В данном примере выделяется общенаучный термин *information* и когнитивная метафора, заключенная в слове *sources*. Эта когнитивная метафора определяет общенаучный термин *information* как вещество, которое находится в постоянном движении и которое способно снабдить человека чем-то необходимым. Способ языкового выражения метафоры *sources* – существительное.

(3) *These different types of analysis (observation, description, etc.) may **combine and overlap** in many ways, so that an investigation may focus on the semantics of narrative, the rhetoric of political discourse, the pragmatics of conversation, or the semiotics of style.*

В примере (3) мы сталкиваемся сразу с несколькими общенаучными терминами: *analysis, observation, description*. Концептуальная метафора заключена в словах *combine* и *overlap*. Эта метафора позволяет говорить о том, что общенаучные термины *analysis, observation, description* позиционируются в данном предложении как вещество, которое можно смешать с другими веществами, в результате чего образуется однородная масса, единое целое.

Когнитивная метафора «РЕЗУЛЬТАТ ВОЗДЕЙСТВИЯ» концептуализирует абстрактные явления как продукты каузации, то есть как нечто, имеющее причину и возникающее под влиянием внешних сил, правил или определённых условий.

(1) *Rather, parliamentary debates share with other **formal** genres a number of characteristics of style and interaction, such as speaker and turn control by a Chair, time allocation for turns, a **formal** lexicon, elaborate syntax and they use structures of augmentation and persuasion characteristic of debates.*

В данном контексте метафорическая модель «результат воздействия» реализуется через атрибутивное прилагательное *formal*, относящееся к лингвистическим терминам *genres* и *lexicon*. Эта когнитивная метафора осуществляет концептуальный сдвиг: из сущностей, данных априори, жанр и лексикон превращаются в артефакты, порожденные внешним каузативным влиянием – соблюдением нормативных предписаний, методических принципов и социальных договоренностей. Следовательно, их сущность и форма осмысляются как производные от регулирующего воздействия дискурсивных практик и институционального порядка.

(2) ***Global** discourse meaning: selecting and emphasizing positive topics (like aid and tolerance) for us, and negative ones (such as crime, deviance, or violence) for them...*

В примере (2) присутствует лингвистический термин *discourse meaning*. Научная метафора, которая содержится в слове *global* определяет данный лингвистический термин как значение, которое сложилось в результате определенной зависимости и воздействия со стороны различных видов дискурса, каждый из которых обладает своими особенностями, что сказывается на общем значении. Когнитивная метафора в слове *global* выражена именем прилагательным.

(3) *This is an interesting specific case of the functions of linguistic accommodation and **conflict** in interethnic communication.*

В вышеприведенном примере присутствует лингвистический термин *communication*. Концептуальная метафора, выраженная в существительном *conflict* позиционирует этот лингвистический термин как общение, которое зависит от отношений внутри определенной социальной группы, то есть конкретно от того, какие отношения внутри нее, дружественные или конфликтные.

(4) *These same power groups also control the various modes of distribution, especially of mass media discourse, and therefore also partly control the modes of influence of **public** text and talk.*

В примере номер (4) присутствует когнитивная метафора, выраженная в слове *public*. Эта когнитивная метафора относится к двум лингвистическим терминам *text* и *talk*. Научная метафора *public* позволяет говорить о том, что содержание и способ организации лингвистических терминов *text* и *talk* зависят от людей, которые имеют определенное влияние, а *text* и *talk* оказываются результатом этого влияния.

**Структурные метафоры** можно разделить в зависимости от типа структуры, абстрактной и физической. Физическая структура, в отличие от абстрактной, обладает определенным способом выражения, то есть наглядностью. Чтобы определить, к какой из этих типов структур относится когнитивная метафора, необходимо понять, какую структуру подразумевает та или иная метафорическая модель.

**Структурные метафоры с физической структурой** опираются на наиболее материальные и осязаемые прообразы, представляя абстрактные понятия как зримые конструкции с фундаментом, каркасом, составными частями и чёткими границами.

(1) *In this book, I try to contribute to this debate about the **foundations** of CDS by developing theoretical notions and applying these to concrete examples of critical analysis.*

В примере номер (1) следует обратить особое внимание на лингвистический термин CDS (*Critical Discourse Studies*). Научная метафора заключена в слове *foundations*. Такая когнитивная метафора позволяет определить лингвистический термин CDS как физическую конструкцию, похожую на постройку, которая опирается на основу, фундамент, он ее поддерживает, без этой основы такая конструкция существовать не может. Научная метафора, заключенная в слове *foundations*, выражена существительным.

(2) *For instance, certain syntactic **structures** of sentences are obligatory (such as articles preceding nouns in English, independent of the social situation of discourse, and hence will not directly vary as a function of the power of the speaker.*

В примере (1) присутствует лингвистический термин *syntactic*. Использование когнитивной метафоры, содержащейся в слове *structures* позволяет позиционировать синтаксис как корпус, модель составных частей, с помощью нее можно увидеть, как они функционируют по отдельности и как они взаимодействуют, а также, как они организованы в единое целое. Когнитивная метафора в этом предложении выражена существительным.

(3) *Thus, for each social domain, profession, organization or situation, we may sketch a discursive and communicative **schema** of conditions and strategies of access for the various social groups...*

В вышеуказанном примере два термина, относящихся к области лингвистики: *discursive* и *communicative*. Научная метафора выражена в существительном *schema*. Эта метафора позиционирует лингвистические термины *discursive* и *communicative* как наглядное изображение, по которому можно проследить особенности и составные части данных лингвистических терминов.

(4) *... note also that all variation and control is limited by the overall sociocultural **constraints** of the legal context and the speech situation.*

В вышеприведенном примере используется лингвистические термины *context* и *speech situation*. К этим терминам относится когнитивная метафора, заключенная в слове *constraints*. Данная метафора определяет приведенные лингвистические термины как части структуры, конструкции, дальнейшее распространение которой можно чем-то ограничить в масштабе. Когнитивная метафора в примере (4) выражена существительным.

(5) *Within the **framework** of a critical analysis of discourses, this study of the reproduction of power and dominance through discourse is a primary objective.*

В примере (5) присутствует лингвистический термин *critical analysis* и когнитивная метафора в слове *framework*. Когнитивная метафора *framework* определяет лингвистический термин *critical analysis* как физическую модель, которая стоит на каркасе, на основе,

эта структура поддерживает ее и придает ей определенную форму. Концептуальная метафора *framework* выражена существительным.

(6) *That is, the media elites have exclusive and active access to, and control over, a large part of this text, and such is also their responsibility in manipulating the minds of the readers...*

В данном предложении использован лингвистический термин *text* и когнитивная метафора, выраженная словом *part*. Эта научная метафора позволяет говорить о том, что лингвистический термин *text* – это структура, состоящая из множества частей, объединенных в единое целое, каждую из этих частей можно отделить от остальных и отдельно рассмотреть ее свойства. Когнитивная метафора выражена именем существительным.

В противоположность метафорам с физической структурой, **структурные метафоры с абстрактной структурой** организуют понятия через более сложные и неосязаемые системы организации, такие как циклы, уровни, жанры или режимы, подчеркивая их внутреннюю логику, иерархичность и динамику.

(1) *Similar theoretical and empirical problems characterize the definition of powerful groups or organizations; in other words, the very origin of the cycle of the discursive reproduction of power.*

В примере (1) встречается когнитивная метафора *cycle*, которая относится в частнонаучному, а именно лингвистическому термину *discursive reproduction*. Вышеупомянутая научная метафора позиционирует лингвистический термин *discursive reproduction* как как абстрактную структуру, которая включает в себя набор определенных циклов, которые она должна пройти прежде, чем образовать полноценную структуру дискурса. Рассмотренная когнитивная метафора в предложении (1) выражена именем существительным.

(2) *Besides the direct access of the newsmakers to the style (size, lexicalization, etc.) of the headlines and the style of the rest of the article, we also witnessed some degrees of access of a prominent politician, that of the Home Secretary, whose picture is reproduced...*

В данном примере использован общенаучный термин *access*. Когнитивная метафора заключена в слове *degrees*. Она позиционирует общенаучный термин *access* как абстрактную структуру, которая разделяется на определенные уровни, каждый последующий уровень по рангу стоит выше предыдущего. Когнитивная метафора, заключенная в слове *degrees*, выражена существительным.

(3) *Who has access to the various forms or genres of discourse or to the means of its reproduction?*

В примере (3) присутствует лингвистический термин *discourse* и когнитивная метафора, выраженная существительным *genres*. Эта когнитивная метафора определяет лингвистический термин *discourse* как как абстрактную структуру жанров, которые выделяются в дискурсе, все они несмотря на свои различия, обладают определенными общими характеристиками, связывающими их в единую структуру.

(4) *The crucial form of access consists of the dimensions of speech and talk itself: which mode of communication may/must be used (spoken, written), which language may/must be used by whom...*

В примере (4) следует обратить особое внимание на лингвистический термин *communication* и когнитивную метафору, которая относится к нему, она выражена в слове *mode*. Когнитивная метафора *mode* позиционирует лингвистический термин *communication* как как структуру, которая состоит из таких элементов, как режимы, которые приводят эту структуру в действие, в результате чего появляется процесс коммуникации. Что касается

способа языкового выражения, научная метафора в данном предложении выражена существительным.

Когнитивные метафоры выполняют ключевую концептуализирующую функцию в научном дискурсе, структурируя сложные лингвистические понятия через ограниченный набор базовых моделей, таких как «живое существо», «физический объект» и «процесс». Выявленные метафорические модели обладают высокой степенью межъязыковой стабильности, что предопределяет доминирование стратегии прямого соответствия при их переводе на русский язык.

**Список литературы:**

1. Дейк Т. А. ван. Дискурс и власть: репрезентация доминирования в языке и коммуникации / Т. А. ван Дейк. М.: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2013. 340 с.
2. Van Dijk T. A. Discourse and Power. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. 308 с.

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

УДК 82

**В. В. Алексеева****МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ОБРАЗОВ И СИМВОЛОВ  
ИНФЕРНАЛЬНОГО МИРА В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА  
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

Статья посвящена исследованию романа Михаила Афанасьевича Булгакова «Мастер и Маргарита» с точки зрения его мифологического фундамента, проявляющегося через образы и символы потустороннего мира. Каждый элемент художественного текста, вплоть до мелких деталей и второстепенных черт героев, а в особенности Воланда и его свиты, несет в себе глубокие символические значения. Например, необычно окрашенные глаза Воланда соотносятся с образом Одина из германо-скандинавской мифологии, а талисманы и украшения подчеркивают принадлежность персонажей к потустороннему миру. Подробно исследуются фигуры Азazelло, Бегемота, Абадонны и Геллы, чьи образы имеют корни в различных мифологических традициях. В статье рассматривается символика огня. В ходе анализа выявлено, что огонь подчёркивает атмосферу риска и тревоги, ассоциируя его с испытанием судьбой и возмездием за грехи. Детали обстановки и характеры героев служат иллюстрацией центральных философских идей произведения, включая конфликт добра и зла, человеческую судьбу и личную ответственность за совершаемые деяния.

*Ключевые слова:* «Мастер и Маргарита»; Воланд; свита; германо-скандинавская мифология; мифопоэтика; символ; образ.

**V. V. Alekseeva****THE MYTHOLOGICAL BASIS OF THE IMAGES AND SYMBOLS  
OF THE INFERNAL WORLD IN Mikhail BULGAKOV'S NOVEL  
«THE MASTER AND MARGARITA»**

The article is devoted to the study of Mikhail Afanasyevich Bulgakov's novel «The Master and Margarita» from the point of view of its mythological foundation, manifested through images and symbols of the other world. Every element of the literary text, down to the small details and minor features of the characters, and especially Woland and his entourage, carries deep symbolic meanings. For example, Woland's unusually colored eyes correspond to the image of Odin from German-Scandinavian mythology, and talismans and jewelry emphasize the characters' belonging to the other world. The figures of Azazel, Behemoth, Abaddon and Hella, whose images have roots in various mythological traditions, are studied in detail. The article discusses the symbolism of fire. The analysis revealed that the fire emphasizes an atmosphere of risk and anxiety, associating it with the ordeal of fate and retribution for sins. The details of the setting and the characters of the characters serve to illustrate the central philosophical ideas of the work, including the conflict of good and evil, human fate and personal responsibility for the actions committed.

*Keywords:* «The Master and Margarita»; Woland; retinue; German-Scandinavian mythology; mythopoeics; symbol; image.

Специфика поэтической символики произведений Михаила Булгакова традиционно основана на мифологии образов и символов inferнального мира. При детальном изучении текста выявлена важнейшая особенность: мельчайшие детали, казалось бы, второстепенные компоненты образов персонажей, включая Воланда и его окружение, наполнены глубокими символическими смыслами. Эти смыслы обусловлены творческой переработкой писателем мифологических сюжетных линий, традиционных литературных мотивов и универсальных культурных символов, проявляющихся в художественном мире булгаковских произведений.

Многочисленные работы специалистов по творчеству Булгакова часто демонстрируют диаметрально противоположные точки зрения относительно философии и художественного замысла писателя, также разнятся оценки смысловых аспектов и роли героев. Подобная ситуация безусловно объясняется особенностями самого романа. Широкое применение символов, обращение к обширному культурному наследию – мифологии, истории, литературе, слияние разных художественных направлений и культурных пластов создают предпосылки для множественности трактовок и подчёркивают бесконечность процесса изучения данного произведения.

Для постижения внутренней сути романа исследователи вполне естественно искали источники, способные пролить свет на его содержание. Сегодня специалисты отмечают огромное количество аналогий и сопоставлений. Вопрос понимания образа в романе «Мастер и Маргарита» тесно связан с жанровой принадлежностью этой книги. Многие ученые, такие как Б. М. Гаспарова, И. Белобровцева, С. Кульяс, В. В. Агеносова, Л. И. Сазонова, М. А. Робинсон, указывали на мифологический характер произведения.

Роман «Мастер» и Маргарита» существенно опирается на мифологию, которая становится основой образов и символов, что глубоко влияет на построение сюжета. Использование автором мифологических мотивов насыщает произведение новыми смыслами и трактовками практически на каждой стадии развития событий. Михаил Булгаков намеренно применяет древние риторические приёмы, превращая каждое произнесённое слово в источник скрытых подтекстов. В результате метафорическое слово создаёт многогранное произведение, порождающее местами то, что литературоведы называют центральной тайной романа «Мастер и Маргарита».

Л. И. Сазонова справедливо заметила: «Присутствие мифа и сопровождающих его архаичных структур и сюжетов оказывает влияние на структуру романа так, что практически каждая сцена приобретает многослойный смысл, обнаруживая скрытые подтексты. Язык Михаила Булгакова словно возрождает древние научные принципы, где слово воспринимается не только буквально, но и становится точкой пересечения множества косвенных значений» [8, с. 779].

Большинство фигур и сюжетных линий заключают глубокие мифопоэтические смыслы. Е. Б. Скороспелова подчеркнула, что булгаковский мир возникает благодаря объединению фантастического начала, мистико-философской глубины, сатиры и мифа, что придаёт роману многозначительность [10, с. 276]. Рассмотрим подробнее мифологические элементы, присутствующие в изображении потустороннего мира, изучив сложный и многогранный образ Воланда – персонажа потустороннего мира.

Есть много версий относительно прообраза Воланда и его роли в композиции романа М. А. Булгакова. Злые силы воплощены множеством образов, поскольку издавна считалось, что существа из иного мира способны принимать различные формы. Воланд впервые



предстаёт перед читателями на Патриарших прудах в образе солидного иностранца – человеческого обличья, хотя жители Москвы воспринимают его совершенно по-разному.

Сюжетная линия Воланда и его окружения строится на основе фантастической эстетики. Известно, что особенно ярко мистические элементы фантастического проявляются в произведениях Средних веков и эпохи Возрождения, часто обращающихся к христианским апокрифическим представлениям о демонах, а также в литературе романтизма и модернизма – тому служат примером творчество Федора Сологуба и Андрея Белого.

Михаил Булгаков, вдохновляясь опытом предыдущих эпох, оригинально переосмысливает традиционные сюжеты мировой литературы о сделке человека с дьяволом и испытании соблазнами, глубоко раскрывая художественный образ инфернальной сферы.

Иван Бездомный, будучи невежей, и образованный Берлиоз не увидели во внешности Воланда никаких черт потустороннего существа, что вполне закономерно: он казался обыкновенным иностранцем своего времени, ничем особенным не выделялся среди писателей, да и появление его на Патриарших прудах обошлось без всяческих мистификаций. Совсем иначе повёл себя мастер, мгновенно распознавший дьявола: «Глаза-то разные, и брови тоже разные!» [2, с. 82]. Его дальнейшая отсылка к театральному образу Мефистофеля кажется малополезной, ведь сходства с ним практически нет, кроме формы бровей. Угадывается нечто общее и с иными героями: хромота напоминает Люцифера, на груди красуется скарабей, ассоциирующийся с древнеегипетским миром умерших.

Появление в Москве представителя сил тьмы было заранее обозначено благодаря присутствию символов и образов уже в самой начальной строчке романа: «В час жаркого... заката... на Патриарших прудах...» [2, с. 4]. Прежде всего, закат символизирует угасание дневного света и наступление ночи – времени власти мрака и потусторонних существ, ведь именно ночью, согласно поверьям, активизируются тёмные силы. Впоследствии Воланд будет прямо именоваться князем тьмы. Далее атмосфера жары постепенно усиливается до состояния палящего зноя, вызывая сходства с адским огнём и преисподней, таким образом предвещая появление героя-злодея. Наконец, место первого появления сверхъестественных персонажей также выбрано не случайно. Патриаршие пруды символизируют стоячие воды, традиционно ассоциируемые в народной культуре с местами обитания разной нечисти: русалок и водяных («в тихом омуте черти водятся»), а ранее эти пруды вообще носили название Козьего болота, намекая на козлиные ноги дьявола в фольклорных представлениях [5, с. 198].

Демоническая природа Воланда проявляется через портрет, который наполнен яркими символическими деталями. Необычные глаза Воланда сразу бросаются в глаза читателю – один был зеленым, а другой – черным. Проводим параллель и находим героя в германоскандинавской мифологии Верховного бога Вальхаллы – Одина (герм. Водан), повелителя царства мертвых воинов, который был одноглаз. Свой левый глаз он отдал владельцу подземного источника Мимиру в обмен на всеведение. Такая художественная деталь способна пролить свет на странную особенность облика Воланда.

Глаз Одина, отданный Мимиру, не был потерян безвозвратно, а остался с царем Вальхаллы в мистической связи. Мимир хранил его на дне подземного источника, через него происходил круговорот мудрости и магической силы от Мимира к Одину и обратно. «Пустота и чернота» левого глаза Воланда – особенная, «вроде как узкое игольное ухо, как выход в бездонный колодец всякой тьмы и теней» [2, с. 162]. «Бездонный колодец» ассоциируется с подземным источником Мимира. Пустая чернота – свидетельство того, что глаз

существует странным образом. Булгаков сравнивает его с «выходом». Спрятанное Мимиром око Одина не только осуществляет круговорот меда мудрости из глубин подземелья, но и позволяет повелителю Вальхаллы видеть все сокрытые тайны. Как и Воланд, Один часто меняет обличья, отсюда одно из его имен – Гримнир («скрывающийся под маской»). Выступая в Варьете, Воланд надевает на себя черную полумаску. Эта деталь помогает раскрыть символику его «инкогнито» в Ершалаиме: на реальной сцене сатана появляется с глазами, скрытыми от публики, но частично его лицо все же можно угадать [4, с. 46].

Зеленый цвет способен нести в себе противоречивые значения: с одной стороны, он символизирует вечное обновление и жизненную силу природы, а с другой – ассоциируется с болезнями, разложением, смертностью и даже воплощениями зла (в некоторых случаях Сатана предстает именно зеленокожим). По ассоциации зелёный цвет нередко связывают со змеей и драконом, поскольку оба образа присутствуют в произведениях Булгакова применительно к образу Воланда [13, с. 430]. Стоит отметить, что греческое слово «дракон» изначально означало страшное чудовище с острым взглядом змеи [12, с. 267]. Таким образом, использование зелёного оттенка в описании внешности Воланда подчеркивает мысль автора о постоянстве и бессмертии зла, аналогично самой природе мира.

Темно-зеленый глаз Воланда сверкает золотыми искрами, поскольку Сатана является хозяином скрытых земных сокровищ. Когда эти богатства попадают к человеку, они превращаются либо в нечто иллюзорное (как произошло в театре Варьете), либо становятся причиной серьезных неприятностей и горя. Стоит отметить, что в германской мифологии бог Один обладает магическим несметным богатством, источником которого служит его кольцо Драупнир, способное бесконечно воспроизводить золото [10, с. 29].

История с глазом Одина известна не только узкому кругу специалистов по древним религиям и мифологиям, но и широкому кругу почитателей творчества Рихарда Вагнера. Переложение Вагнером исландских мифов послужило драматургической канвой для «Кольца Нибелунга», где рассказывается история Одина. Михаил Булгаков прекрасно знал Вагнера и говорил, что обожает хорошую музыку, так как она способствует творчеству [6, с. 68].

Демоническую природу героя и его принадлежность к потустороннему миру Михаил Афанасьевич подчеркивает множеством мелких подробностей, окружающих созданный им образ буквально со всех сторон. Среди атрибутов, усиливающих зрительный образ Князя Тьмы, выделяется висевший на шее Воланда талисман: «жук, вырезанный из тёмного камня, подвешенный на золотую цепь и украшенный таинственными знаками на своей спинки» [2, с. 6].

Исследователь И. Ф. Бэлза видит в изображённом на груди Воланда жуке отсылку к древнеегипетскому богу Осирису, властелину западных врат загробного мира, судье умерших и хозяину подземелья [3, с. 129]. Этот элемент выглядит весьма символично, поскольку согласно мифологическим представлениям, насекомые традиционно связаны именно с нижними слоями мироздания и обитателями иного мира. Надписи на спине жука могли бы означать какое-нибудь мрачное заклятие или фрагмент из старинной книги колдовства; ранее уже отмечалось, что визит Воланда в Москву мотивирован желанием прочитать подлинники древних манускриптов чёрного мага Гербера Аврилакского: «Я единственный специалист в мире» [2, с. 5].

В романе «Мастер и Маргарита» не только образ Воланда восходит к inferнальному началу. Особое место в произведении отводится его свите. Изучая образы главных

соратников Князя Тьмы, исследователи также отметили мифологические отсылки. Рассмотрим подробнее свиту.

Образ Азazelло может восходить к образу Тора из скандинавской мифологии. В Вальхалле (небесных чертогах Одина) рыжеволосый бог войны Тор суров, могуч и вспыльчив, будто бы копия Азazelло. Именно он обеспечивает богов пищей. И Азazelь постоянно чем-нибудь занимается, чаще приготовлением пищи: когда буфетчик находит его, тот как раз стоит у плиты. Пиршества – неотъемлемая черта как средневековых романов, так и древнегерманской мифологии [9, с. 11].

Это зрелище прекрасно соответствует духу Вальхаллы, ведь там не было принято пить вино, предпочитали мёд и пиво из чаш. Так, в «Песне об Атти» («Старшая Эдда») упоминается просторный зал с каменным очагом посреди скамеек и вкуснейшим пивом, которым угощается свита бургундского короля. Внешностью он напоминает огненно-рыжих волшебных существ, ведомых одноглазым силачом Балором. Один глаз, рыжие волосы и задиристый нрав роднят его одновременно с Тором и Балором. Вероятно, именно от последнего Азazelло досталось бельмо (ведь глаз Балора был потерян в бою). Во многих культурах огненные волосы считались признаком нечистой силы. Большинство рыжих древних богов связано с войной [1, с. 342].

Яркий персонаж в свите Воланда – Бегемот. Происхождение этого образа восходит к разным версиям. Проведем параллели с германо-скандинавской мифологией. В скандинавской мифологии существует прототип образа, объясняющий, отчего именно Воланд избрал Бегемота своим лучшим шутком среди всех существующих: речь идет о древнем трикстере Локи, боге огня и постоянном спутнике верховного божества Одина. Образ Локи сочетает контрастные качества: ловкость, лукавство, вероломство, остроумие, постоянное стремление к веселью и розыгрышам.

С помощью своей изобретательности и уловок Локи предстает непревзойденным добытчиком сокровищ и ценностей (подобно случаю, когда Бегемот похитил осетрину, халат и картину в горящем ресторане «Грибоедов»). Озорство и проделки Локи вдохновляли многие народные предания и сказания. Возможно, немецкое представление о Локи, как о боге пламени, подсказало Михаилу Булгакову сцены пожаров, виновником которых стал демон-шутник Бегемот. Его искрометный юмор и озорство прекрасно передают характерные черты древнего героя-легенды – веселого и одновременно коварного Локи [9, с. 98].

Еще один соратник Воланда, образ, уходящий корнями в мифологию, с которым читатель знакомится уже в конце романа, – Абадонна. Это демоническое существо, олицетворяющее войну. Слово буквально означает «разрушение, гибель». Согласно Откровению Иоанна Богослова, Абадонна является именем правителя падших духов преисподней. Это значение закрепилось также в религиозных произведениях Средневековья и Нового времени. Сам термин происходит от еврейского имени Аваддон, которым называли ангела из библейской Книги Откровения. Упоминание данного имени встречается в ветхозаветных книгах Иова, Притчей Соломоновых и псалмах Давида, однако там оно обозначало не личность, а саму область потустороннего мира – мрачное царство теней, загробное обиталище мертвых душ. Аваддон редко используется отдельно в тексте Библии, чаще всего он стоит рядом со словами «смерть» и «преисподняя», усиливая образ конца бытия [14, с. 79].

У Булгакова, демонический персонаж Абадонна обладает магическим взглядом, способным убивать мгновенно, отчего постоянно носит темные очки. Именно такой страшный эффект его взгляда проявляется, когда герой романа ненадолго снимает солнцезащитные

линзы. Маргарита просит на мгновение снять очки, на что Воланд отвечает категорически. Без очков взор Абадонны становится смертельным оружием, как видно на примере гибели персонажа-предателя барона Майгеля.

Исследователи неоднократно отмечали связь образа булгаковского героя с древнейшим мифологическим образом Аваддона – Ангелом Апокалипсиса, вестником смерти [11, с. 189]. Но, помимо этой связи, Абадонна похож на легендарное чудовище Василиска, обладающего способностью умерщвлять одним лишь взглядом. Точно так же, как дракон воплощает абстрактное зло, василиск грозит непосредственно повседневному человеку своими смертоносными глазами [12, с. 361].

Образ Геллы в произведениях Булгакова, хотя и является второстепенным, остаётся одним из наиболее таинственных. Несмотря на многочисленные исследования её происхождения, многие вопросы до сих пор остаются открытыми. Кем же именно была эта женщина: вампиром, колдуньей или кем-то иным? Откуда взялся рубец на её шее, почему она его не скрывала? Почему она отсутствует среди персонажей финального полёта?

Большинство литературоведов (Ирина Белобровцева, Светлана Кулиус, Борис Соколов, Григорий Лесскис, Карина Атарова) склонны считать, что Гелла воплощает образ вампира. Однако сам Борис Соколов подчёркивал некоторое сходство героини с образом ведьмы. Татьяна Поздняева утверждает, что имя своё булгаковская героиня позаимствовала у древнегреческого мифа – погибшей в морской пучине дочери богини облаков Нефелы. Отсюда появляются характерные зелёные, почти рыбы глаза у булгаковской демоницы. Иван Урюпин предполагает, что облик Геллы близок к облику русалки. Но одновременно Татьяна Поздняева, Алексей Абрашкин и Галина Макарова указывают ещё на одну возможную параллель – Хель, правительницу преисподней в германо-скандинавских преданиях. Это мнение вызывает сомнения: масштабы образов обеих героинь совершенно несопоставимы, да и внешний вид резко отличается. В итоге, Татьяна Поздняева утверждает, что Гелла символизирует стихию природных начал, именно поэтому она не сопровождает Воланда и остальных участников полётов, предпочитая иной путь – обратно, вглубь земных недр [7, с. 303].

Обратимся к художественной детали, которая в романе помогает раскрыть демоническую природу героев и их принадлежность к миру темных сил. Образ Воланда и его свиты тесно переплетается с образом огня, который является постоянным атрибутом властелина тьмы. Ослепительно яркие взоры, сопровождающие ситуационные описания персонажа, символизируют проявление зла и испытание судьбы окружающих героев. Вспышки пламени в глазах Воланда зачастую указывают на агрессивные намерения и решающее воздействие на судьбу человека (так, финал Берлиоза наступает именно после появления зеленого блеска). Огонь традиционно ассоциируется с потусторонним миром (например, пекло, геенна огненная), следовательно, сияние в очах Воланда воспринимается читателями как отсвет преисподней, пробивающийся сквозь земную оболочку [11, с. 234].

Огонь неизменно сопровождает Воланда и распространяется на образы его окружения: ярко-красный Азazelло, рыжеволосая ведьма Гелла с фосфорическим взглядом, кот Бегемот с искрами, мерцающими в кошачьих зрачках, ослепительные глаза всей свиты. Эта художественная деталь становится неизменным элементом декора и материальной среды, окружающего пространства Воланда. Вспомним огромный камин, упомянутый накануне бала: несмотря на теплый весенний день, там пылали поленья, рядом уютно грелся чёрный кот, а

Азazelло готовил шашлык прямо на острие шпаги, сбрасывая капли жира в пламя... [2, с. 199].

В разгар бала из этого самого камина выходит бесконечная череда гостей, повсюду сияют многочисленные огни, кружащаяся над паркетом Маргарита замечает сквозь стекло пола страшные печи внизу, мрачные подвальные помещения, где светятся загадочные лампы, девушки подают шипящее мясо, приготовленное на горячих углях, и даже саламандра-фокусник спокойно выдерживает испытание огнем. После завершения праздника именно у камина проходит пиршество героев.

Среди предметов обстановки приёмной Воланда буфетчик Соколов видит траурный плащ, отороченный яркой алой тканью, чей цвет символически ассоциируется с адским пламенем, предупреждая гостя о грозящей беде. Разрушительная роль огня ярко проявляется вследствие действий приспешников Воланда: дома Грибоедова, квартира №50, магазин Торгсина и комната строителя объаты пожарами. Значение образа огня подчеркнуто самим демоном Азazelло, восклицаящим: «— ...огонь! — прокричал он. — Огонь, который всё начал и которым всё заканчивается!» [2, с. 204].

Таким образом, важнейшей особенностью романа М. А. Булгакова, является тот факт, что не только образы, но и мельчайшие детали, например, описание внешности, обстановка помещений, бытовые предметы, цветовая гамма, размеры, качество вещей и другие атрибуты, наполнены глубокими символическими смыслами. Они обусловлены творческой переработкой писателем мифологических сюжетных линий, традиционных литературных мотивов и универсальных культурных символов, проявляющихся в художественном мире булгаковских произведений. И в этом кроется поэтическая специфика его произведений.

#### **Список литературы:**

1. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: Художественная литература, 1975.
2. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. М.-Санкт-Петербург: Азбука, 2021.
3. Бэлза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст: Литературно-теоретические исследования / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М: Наука, 1978.
4. Коломийцев В. Кольцо Нибелунга. Петроград: Издательство Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов, 1922.
5. Лескис Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (Манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1979. Т. 38. № 1.
6. Неизданный Булгаков: тексты и материалы / под ред. Эллендеа Проффер. Анн Арбор: Ардис, сор. 1977.
7. Поздняева Т. В. Воланд и Маргарита. Санкт-Петербург: Амфора, 2007.
8. Сазонова Л. И. Миф о дьяволе в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 1996.
9. Светланов Ю. Скандинавские сказания о богах и героях. М.: Детская литература, 2001.
10. Скорospelова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»): учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2003.
11. Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М.: Локид; Миф, 2000.

12. Тресиддер Дж. Словарь символов [пер. с англ. С. Палько]. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999.
13. Энциклопедия символов, знаков, эмблем [авт.-сост. В. Андреева и др.]. М: АСТ; СПб: Мидгард, 2007.
14. Яблоков Е. А. Михаил Булгаков и славянская мифология // Славяноведение, 1994. № 4.

ГБОУ СОШ № 182, Санкт-Петербург, РФ

УДК 82

**Е. А. Балашова****ЧТО СТОИТ ЗА «НЕПРАВИТЕЛЬНОСТЯМИ» ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА:  
ДИАЛОГ В СТИХОТВОРЕНИИ ЕВГЕНИЯ КЛЮЕВА**

Был диалог между героями, о чем сейчас кто-то из них вспоминает? Или диалог проигрывается как вариант лирической ситуации в сознании только одного участника события? Как ситуативное отрицание обернулось «неправильностями» орфографии? На эти вопросы отвечает автор статьи, анализируя грамматические ресурсы лирического текста Евгения Клюева

*Ключевые слова:* современная поэзия; Е. Клюев; орфография; графика стиха.

**Е. А. Balashova****WHAT'S BEHIND THE «INCORRECTNESSES» OF LYRICAL TEXT:  
DIALOGUE IN EVGENY KLYUEV'S POEM**

The article, using the example of a poem by E. Klyuyev, shows how the designation of expression is associated with orthography. The conceptualization of negation in a poetic text is not limited to grammatical resources, it can give negation a text-forming role.

*Keywords:* modern poetry; E. Klyuyev; orthography; verse graphics.

За последнее время в лингвистике появилось большое количество работ с попыткой осмысления современной орфографии, с наблюдениями над ее стилистическими функциями, ее «неправильностью», над особенностями орфографической игры в социальных сетях, в нейминге, Интернет-переписке, в заголовках СМИ, в ЖЖ, конечно же – в современной поэзии. Анализ материала, сделанный многими учеными [1], показывает, что слова, написанные с нарушением орфографических норм, психологически и социально востребованы.

Предметом анализа будет стихотворение поэта Евгения Клюева (1954 – 2025). Центр его образности составляют окказионализмы, сделанные по одной схеме – с помощью присоединения к слову (в т.ч. фонетическому слову) частицы «не». Стихотворение интересно как с точки зрения лингвистики, так и точки зрения литературоведа, работающего с графикой стиха, а именно с несоответствием написания и прочтения. На слух стихотворение не отличается от других стихотворений с повторами, но, если его изучаешь визуально, обнаруживается одна большая орфографическая «ошибка». И «ошибку» делает не кто другой, как филолог Клюев.

Отрицание событий, ситуаций, персонажей, признаков дается в приведенном ниже тексте Е. Клюева с таким перечислением подробностей, что «становится настойчивым утверждением всего этого независимо от противоречивой прагматики высказывания» [2, с. 79]:

Значит, этого не было вовсе – не правда ли?

Небродили невмарте неварке несвами,  
несмотрели невнебо, незвёзды непадали,  
неменялись немыслями и несловами.  
Небежали недни, нечужая неженщина

небыла неблизи...

Тут одни небылицы.

Незвенел немороз, невиднелась нетрещина  
неотсердца нексердцу – неволь нестолицы.  
Ненесли нетоску непустыми неведрами,  
непугались непрошлого – и, конечно,  
невдвоём невладели небесными недрами,  
как недавно: нечаянно, немо и нежно...  
[3, с. 37].

В поэзии есть примеры, когда главное в отношениях заключалось как раз в «не». Это и 14 отрицаний цветаевского «Мне нравится, что Вы больны не мной» (кстати, с выпирающим «не» одной строки в сильной позиции текста в анжамбемане):

Что имя нежное мое, мой нежный, *не*  
Упоминаете ни днем ни ночью – *все*....

Это и отрицания Г. Сапгира:

Невесна Нетепло Негород Неветер  
Немашина Непрохожий Негазета Нечитаю  
Непришел Необнял Негубы Неженщина  
Не люблю – и на чувстве этом не настаиваю [7, с. 589].

И в поэтике Е. Клюева культивируются повторы, в том числе повторы префиксов, не обязательно с «не». Приведем несколько примеров:

Вы, простите, *обознались* –  
*обозлились, обознались*,  
Ваш неправилен анализ,  
не запоминать меня!  
(Сохранить как черновик) [4, с. 12].

Или несколько повторов сразу (здесь 3 цепочки) в пределах одной строфы:

И все, что ты *недописал, недочитал, недомечтал*,  
и все, что ты *задумал*, но – остановился, *задержался*,  
считай, *дописано* давно, *дочитано, домечтено*  
и никогда не будет сно...  
(«Ведь я не знал, что все прошло, и мне казалось, что не все...»)  
[5, с. 94].

Е. Клюев не оставляет работу с «не», которое по-прежнему мыслится как особое слово с особым положением в строке:



Я Вас беспокою, а надо бы – *не*...  
(«Я все забываю, что Вас уже нет...») [5, с. 21].

И – спустя десятилетие после «Небродили невпарке...» – вроде бы, та же, но уже осторожная попытка союза «не» со словами:

Я заработал право на не-знание,  
на не-решенье, на не-отношенье  
и на не-пониманье сразу всех...  
(«Нет-нет, я ни за что не отвечаю...») [5, с. 15].

В работе И. И. Ковтуновой о композиционных повторах в структуре стиха [6, с. 149] рассматриваются два типа повторов: лексические (повторяется слово, корень, основа) и грамматические (повторы суффиксов и префиксов). Анализируя богатые примеры этих повторов, автор делится наблюдениями над тем, что в поэзии могут существовать сложные комбинации повторов, когда в пределах одного стихотворения можно встретить и грамматические, и лексические повторы. Отталкиваясь от этого комментария, отметим и еще один вариант сочетания этих двух повторов: в случае со стихотворением Е. Клюева происходит *слияние* лексического и грамматического повтора. В силу специфики повторяемого здесь слова лексический повтор и есть грамматический: слово «не», возникающее в нашем сознании при озвучивании текста, одновременно и префикс (если мы визуально представляем текст). Слияясь, оба этих повтора множат функции их использования: к смысловой, экспрессивной нагрузке, усиливающей семантику формы, добавляется ритмообразующая. С добавлением «не» слова затребовали цезуру, строка стала звучать тягуче, длинно, расплывчато.

К 34 повторам «не» в статусе частицы-приставки добавляются 2 частицы в начале стихотворения, и они отделены пробелом, одна приставка и 6 слов, которые без «не» не употребляются. При этом слово «небылицы» предвосхищает появление в дальнейшем слов «сращений»: небесными, недрами, нечаянно, немо, нежно. Но если следовать этой логике, то в архитектонике стихотворения нас должно озадачить отмежевание первой строки. Чего следует ожидать при декларативном выделении слова с отдельным написанием с «не» первой строки?

Прочтем текст с отбрасыванием частицы «не», сосредоточившись на «обратной» ситуации:

Значит, это было – правда.

Бродили в марте в парке с вами,  
смотрели в небо, звёзды падали,  
менялись мыслями и словами.  
бежали дни, чужая женщина  
была вблизи...

Тут одна была.

звенел мороз, виднелась трещина

от сердца к сердцу – вдоль столицы.  
несли тоску пустыми ведрами,  
пугались прошлого – и, конечно,  
вдвоём владели небесными недрами,  
как давно: нечаянно, немо и нежно...

В окружении слов, декламирующих «счастливую» ситуацию, неожиданно слово «чужая». Вообще это слово единственное в стихотворении, написание которого может быть как с «не», так и без него, ему позволено существовать в двух написаниях: не чужая, нечужая. Отсюда возможность нескольких прочтений. Или: «ты была уже тогда чужой, я не замечал». Или: «какая-то вблизи находящаяся женщина – чужая – мешала счастью с любимой». Или: автор запутался, играя в приставки, и слово здесь не встало в общий ряд отрицаний – случайно, по «недосмотру».

Архитектоника стихотворения весьма необычна, стихотворение выглядит как «строчка – строфа – строчка – строфа». В такой схеме возрастает значимость отдельных строк между строфами. Обратимся к каждой из них.

*Значит, этого не было вовсе – не правда ли?*

История закончена, но тема не исчерпана, она пролонгируется репликой в каком-то мысленном диалоге, или продолжении спора, или озвучении просьбы.

«Понимать это поэтическое высказывание можно по-разному: 1) всего, что обозначается словами без отрицания, не было, а жаль; 2) всё, что обозначается словами без отрицания, было, и разве можно это забыть или отрицать? 3) лучше считать бывшее небывшим» [2, с. 80].

«Этого не было, а жаль» – если принять во внимание такое прочтение, значит посчитать женщину эфемерной, видением, фантазией. С воспоминанием о ней не надо было бы так «бороться». В урывках прошлого герой пытается найти доказательства того, что его любовь не была наваждением, сном. Фраза «нести тоску пустыми ведрами» аллюзивно напоминает о существовании поговорки, предвещающей несчастье: «встретить женщину с пустыми ведрами». В данном случае тоска, помещенная в пустые ведра, принимает гиперболизированное значение. Все это работает на создание реальной ситуации.

Нам представляются убедительными вторая и третья интерпретации. Они, на наш взгляд, отражают позиции двух участников диалога. С одной стороны – третья интерпретация – это позиция женщины. Ее слова отсутствуют, но есть сигнал прагматической исчерпанности ее отношений (просит забыть по формуле: «это было давно и неправда»), считает бывшее небывшим. Герой реагирует на это фразой «Значит, этого не было вовсе – не правда ли?». Слово «вовсе», добавленное к «не», стимулирует функцию уверенного отрицания (обратим внимание, однако, что нет усиления отрицания с «ни»). И появляется оно в самом начале, в первой строке. Мы имеем дело с «опущенным» для читателя диалогом, и только часть этого диалога приоткрыта – благодаря вот этой реплике. «Значит» итожит просьбу невидимого собеседника, как, например, в «Сожженном письме» А. С. Пушкина, ставшем ответной репликой на просьбу сжечь письмо.

Второй участник диалога – мужчина – скорбит по утраченной любви и пытается угадать то же чувство в женщине, рассказать о нем по-новому – с повтором отрицательного форманта (неужели можно отречься от того, что было?). Надо стереть, а не хочется; проигрывается ситуация: а что если действительно забуду, сотру из памяти? И как ответ на

невозможность этого – появление слов, которые без «не» не употребляются. Не имеющее продолжения в реальности, но переживаемое чувство навсегда срослось с человеком.

*Не*, как видим, становится маркером рефлексии над ситуацией расставания. Повтор отрицания, звучащего как заклинание, возможно, и не сглаживает одиночество, тоску по несостоявшемуся счастью, но и не дает прозвучать истошному крику – в итоге оно ведет к возможности принять утрату.

Считается, что коммуникативное событие ограничено во времени и в пространстве. Лирика открывает путь к неограниченному речевому взаимодействию. Та временная локализация, которая отсылает нас к прошлому героя, то есть к конкретной ситуации из его жизни (это было у меня), одновременно становится и циклической локализацией (периодически так может быть в жизни каждого). Тогда возникает вопрос: для кого написано это стихотворение? Для единственной, чтобы знала о несогласии забыть их историю, или для третьих лиц, чтобы те могли соизмерить собственное несчастье с чужим? Коммуникативный посыл этого стихотворения позволяет понять, как лирика уходит от субъективности.

*Тут одни небылицы.*

Эта фраза стоит между двумя строфами. Первая больше описывает события, вторая – эмоции, ощущения. Первая строфа сосредоточена на конкретных образах (небо, парк, звезды, женщина), а вторая – на абстрактных (тоска, сердце, прошлое). Где искать небылицы? И стоит ли разводить внешнее и внутреннее, если далее содержание двух строф автор объединит? Определенное время и определенное пространство (март; парк, столица) находятся в одном поле с неопределенным временем и неопределенным пространством (прошлое; небесные недра). Абсолютно все реалии отрицаются, как в жанре небылицы, в основе сюжета которой лежит изображение нарочито искаженной действительности.

Слово «небылицы» звучит мягче, чем «неправда», но вряд ли оно оттеняет первую реплику. Оно может относиться к той самой, за пределами текста произнесенной фразе, которую герой не осмеливается назвать «чушью», употребляет «небылицы» в качестве эвфемизма к словам женщины как участника диалога.

В небылицах часто меняют местами значения поставленных рядом слов (например, вместо «озеро всколебалось, утка улетела» говорится: «утка всколебалась, озеро улетело» [пример см.: 8, с. 93]. Здесь «перевертыш» смягчен, но суть отрицания все равно понятна: оно переворачивает действительность.

Однако слово «небылицы» в той позиции, когда оно поставлено между строфами и мы не знаем, к какой из них его отнести, может относиться и к самому говорящему! Нелепо, что я отрицаю, соглашаясь на правила игры второго участника диалога. И тогда намечается связь между этими репликами (реплика героя на реплику женщины) в бесстрофном пространстве.

Заканчивается стихотворение *нежно*. Потому что после всех отрицаний оно пишется слитно. Потому что и люди после всех отрицаний становятся частью друг друга – *немо, нечаянно*.

### Список литературы:

1. Азарова Н. М. Язык философии и язык поэзии – движение навстречу. М.: Логос / Гнозис, 2010. 496 с.; Букчина Б. З. Орфографические варианты // Литературная норма и вариантность. М.: Наука, 1981. С. 215–233; Булохов В. Я. Экспрессивные орфографические написания // Русский язык в школе, 2013. № 1. С. 77–81; Голев Н. Д.

- Антиномии русской орфографии. М.: УРСС, 2004. 158 с.; Гусейнов Г. Ч. Введение в эрратическую семантику (на материале «Живого Журнала») // *Integrum: точные методы и гуманитарные науки*. М.: Летний сад, 2006. С. 383–405; Еськова Н. А. Об орфографии впервые публикуемых и перепечатываемых текстов (в порядке постановки вопроса) // *Русский язык в научном освещении*, 2009. № 2. С. 316–317; Зубова Л. В. Потенциальная семантическая дифференциация вариантов слова // *Вариативность в языке и коммуникации*. М.: РГГУ, 2012. С. 101–124; Зубова Л. В. Поэтическая орфография в конце XX века // *Текст. Интертекст. Культура*. Сборник докладов международной научной конференции (Москва, 4–7 апреля 2001 года). М.: Азбуковник, 2001. С. 367–381; Зубова Л. В. Орфографическая стилистика // *Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова*. Выпуск 13. Культура русской речи / Отв. ред. выпуска А. Д. Шмелев. М., 2017. С. 407–416; Кронгауз М. Русский язык на грани нервного срыва. 3D. М.: Астрель: CORPUS, 2012. 217 с.; Кронгауз М. Самоучитель Олбанского. М.: АСТ: CORPUS, 2013. 416 с.; Кудрявцев Ю. М., Уткин Ю. В. Целесообразность изучения девиаций в высшем профессиональном образовании (на примере эрратографии) // *Мир образования – образование в мире*, 2011. № 4. С. 161–165; Кузьмина С. М. Об умягчении нравов русской орфографии (к проблеме вариативности написаний) // *Жизнь языка: Сб. ст. к 80-летию М. В. Панова*. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 406–411; Суховой Д. Новые функции заглавных букв в поэтическом тексте (На материале антологии «Девять измерений») // *Русская филология* 18. Тарту, 2007. С. 149–153; Уткин Ю. В. Об эрратографии как орфографическом стилевом средстве // *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*, 2009. № 2. С. 203–205; Уткин Ю. В. Эрратография: аспекты изучения // *Вестник Челябинского государственного университета*, 2011. № 37 (252). Филология. Искусствоведение. Вып. 61. С. 136–139; Эпштейн М. Отрицание как утверждение. Интегральная модель написания «не» с глаголами и другими частями речи // *Эпштейн М. Дар слова. Проективный лексикон русского языка*. 4 марта 2013г. <http://subscribe.ru/archive/linguistics.lexicon/201303/04101003.html> и др.
2. Зубова Л. В. Отрицание-неотрицание // *Подарок Наталии Азаровой: Сборник статей к юбилею Н. М. Азаровой / Под ред. О. В. Соколовой, С. Ю. Бочавер*. М.: Культурная революция, 2017. С. 79–81.
  3. Ключев Е. В. Зелёная земля. М.: Время, 2008. 720 с. (Поэтическая библиотека)
  4. Ключев Е. В. Музыка на Титанике. М.: Время, 2014. 320 с. (Поэтическая библиотека).
  5. Ключев Е. В. Песни невозврата. М.: Время, 2018. 224 с. (Поэтическая библиотека).
  6. Ковтунова И. И. Два типа композиционных повторов в структуре стиха // *Семантика и прагматика языковых единиц: К 45-летию научной и педагогической деятельности О. П. Ермаковой*. Калуга: КГПУ им. К. Э. Циолковского, 2004. 340 с. С. 149–161.
  7. Сапгир Г. Складень. М.: Время, 2008. 928 с. (Поэтическая библиотека). Благодарим за пример Л. В. Зубову!
  8. Синявский А. Д. Иван-дурак: очерк русской народной веры. М.: Аграф, 2001.

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского, Калуга, РФ

УДК 82

**А. Н. Билецкая**  
**РОДОМ ИЗ «ШИНЕЛИ»**

В статье приведен сравнительный анализ повести Н. В. Гоголя «Шинель» и рассказов В. М. Андреева «Пальто» и Рюноске Акутагавы «Бататовая каша», в ходе которого выявляется, что эти рассказы являются продолжением гоголевских традиций и мотивов. Проводится параллель, используемая в системе образов, сюжета, авторского замысла и художественных приемов.

*Ключевые слова:* Гоголь; Андреев; Акутагава; шинель; пальто; бататовая каша; Башмачкин; Калязин; гои; безразличие.

**A. N. Biletskaya**  
**ORIGINALLY FROM «THE OVERCOAT»**

The article provides a comparative analysis of Nikolai Gogol's story «The Overcoat» and the short stories «The Coat» by Vladimir Andreev and «The Potato Porridge» by Ryunosuke Akutagawa, revealing that these stories are a continuation of Gogol's traditions and motifs. The article draws parallels in the system of images, plot, author's intention, and artistic techniques.

*Keywords:* Gogol; Andreev; Akutagawa; overcoat; coat; yam porridge; Bashmachkin, Kal-yazin; goy; indifference.

Сакраментальная фраза «Все мы вышли из «Шинели» Гоголя говорит о неоспоримой значимости творчества этого писателя и о глубоком влиянии его на литературу последующих столетий. Появление нового типа героя, так называемого «маленького человека», нашло широкий отклик у отечественных и европейских писателей, а также затронуло и восточную литературу. Следует заметить, что и появление «маленького человека» с его историей, а также сама манера исполнения художественного текста, художественные приемы, используемые Гоголем, были подхвачены и реализованы в произведениях различных писателей. Обратимся к некоторым из них. Рассмотрим рассказ В. М. Андреева «Пальто», вошедший в антологию «Расколдованный круг», и притчу японского писателя Реноске Акутагава «Бататовая каша».

Оба эти произведения были написаны уже в 20 веке. Первое из них относится к 1924 году, а второе к 1916 году, тогда как «Шинель» Гоголь написал еще в 1841 году. Несмотря на разные эпохи, внимательный читатель легко узнает гоголевскую идею, сюжет, персонажа, художественные приемы Гоголя в произведениях Андреева и Акутагавы. Рассказ «Пальто» В. М. Андреева в первой части повествования полностью повторяет «Шинель» Н.В. Гоголя. Мы без усилий угадываем в Калязине Адриане Петровиче хорошо известного нам Башмачкина Акакия Акакиевича. Сюжетная линия, связанная с лишением пальто Калязина, не может не навеять гоголевскую «Шинель»: «С Калязина, Адриана Петровича, грабители пальто сняли. Вечером, на улице. Пригрозили револьверами». ...» [2, с. 1].

То же ограбление и у Гоголя: у него затуманило в глазах и забило в груди. «А ведь шинель-то моя!» – сказал один из них громовым голосом, схвативши его за воротник. Акакий Акакиевич хотел было уже закричать «караул», как другой приставил ему к самому рту кулак величиною в чиновничью голову, примолвив: «А вот только крикни!» Акакий

Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уж больше не чувствовал. Чрез несколько минут он опомнился и поднялся на ноги, но уж никого не было. Он чувствовал, что в поле холодно и шинели нет, стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать до концов площади» ...» [4, с. 14].

Место действия тоже совпадает. События в двух произведениях происходят в Петербурге. В обоих произведениях грабёж происходит в холодное время года, когда герои особенно остро нуждаются в теплой верхней одежде. Это усиливает их бедственное, и без того отчаянное положение. И Калязин, и Башмачкин живут в нищете, поэтому заново купить вещь, бесцеремонно и нагло отобранную у них, им не представляется возможным: «Положение безвыходное. Как достать пальто – не придумаешь. Денег не было. И ничего такого, чтобы на деньги перевести, тоже. И без работы. Жил так, кое-чем, случайным заработком, перепискою» ...» [2, с. 1]. Это о Калязине.

«С тех пор оставили его навсегда переписывать. Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало» [3, с. 4]. Это уже описание Башмачкина. Оба героя служат переписчиками, выполняют нехитрую монотонную работу, которая не требует никаких особых знаний и умений. Жизнь каждого из них скучна и безрадостна. Андреев вносит изменения в сюжетную линию, говоря о том, что у его героя было пальто изначально, но его украли. Башмачкин же путем лишений и изнурений приобретает вожделенную шинель, но его так же грабят на ночных улицах Петербурга. Он копил на нее более года, во всем себе отказывая. Жил впроголодь, на всем экономя. И что в итоге? Шинель так же варварски забрали грабители. Исход один. Калязин, оставив надежду найти свое пальто, пытается заработать на него и даже ограбить невинного. Но ему не удастся ни то, ни другое. Не способен он что-то сделать серьезное. Не способен на поступок. Башмачкин же, напротив, не представляющий уже возможным вновь накопить на шинель, тщетно пытается ее найти, обращаясь к вышестоящим. Но также эти робкие попытки ни к чему не приводят. Напротив, Башмачкин погибает. Гоголь, показывая бессмысленность жизни своего героя, отнимает ее у него.

Интересно и то, что и пальто, и шинель новые. Они только недавно приобретены. Уж неизвестно, как пальто досталось Калязину, поскольку само повествование начинается уже с его отсутствия. Андреев не посвящает читателя в историю приобретения пальто. Появление шинели у Башмачкина Гоголь напротив описывает подробно и детально. Она досталась ему «кровью и потом», и потому так тяжела и болезненна была ее потеря. В любом случае, эти несчастные лишились единственно ценной и дорогой вещи в их личном имуществе, и теперь они не только вынуждены замерзать в условиях наступивших холодов, но и выглядеть изгоями, не имеющими права хоть чуть приблизиться в своем положении к окружающим.

Так Калязин рассуждает о потере пальто: «Но не только холод пугал... Главное же: один в целом городе, в столице северной (именно северной), – один, в рубашке одной! Центр внимания! Все смотрят. Невозможно!» ...» [2, с. 1].

Получается, что гложет его еще и мысль о непохожести на других, отличии от толпы, где все одеты по погоде. Да и Акакий Акакиевич вначале повести, мечтающий о шинели только из практических соображений, постепенно начинает осознавать прелести своего положения после пошивки шинели: «Впрочем, ему потом сделалось приятно, когда вспомнил, что он будет иметь чрез то случай пройтись даже и ввечеру в новой шинели. Этот весь день был для Акакия Акакиевича точно самый большой торжественный праздник. Он возвратился домой в самом счастливом расположении духа, скинул шинель и повесил ее бережно

на стене, налюбовавшись еще раз сукном и подкладкой, и потом нарочно вытащил, для сравнения, прежний капот свой, совершенно расползшийся. Он взглянул на него, и сам даже засмеялся: такая была далекая разница! И долго еще потом за обедом он все усмехался, как только приходило ему на ум положение, в котором находился капот» [4, с. 12]. Всегда безвольный и забитый, Акакий Акакиевич, которому всю его сознательную жизнь было безразлично, как он живет, что ест, что надевает, начинает постепенно ощущать вкус жизни, даже получать удовольствие от общества, прежде ему враждебного. Вот как интересно выходит! Казалось бы, обычная вещь, а имеет такое значение...» [3, с. 2]. Психология главных персонажей Андреева и Гоголя настолько схожа, что даже, несмотря на отличные финалы, Башмачкин и Калязин необыкновенно близки по духу. Калязин задумывает пойти на преступление, чтобы добыть себе новое пальто, но так и не реализует задуманное. Башмачкин лишь после смерти, превратившись в призрак, снимает шинели с других, желая отомстить за свою обиду. При жизни ему это не удастся сделать. Оба героя четко прорисованы: душевная слабость и полное безволие их на лицо.

Интересно обыгрывается и безусловно объединяет оба произведения и мотив безразличия, равнодушия. Калязин в самом начале говорит, что «человек человеку бревно»: «Злоба на бесчувственность людскую, на то, что человек человеку (как у писателя одного сказано) – бревно» Стыдно, досадно, что не мог рассказать так, чтобы Софья Семеновна, бревно это толстое, поверила».

Адриан Петрович злится, что люди равнодушны к его горю и не хотят ничем помочь. Мотив человеческой холодности и безучастности проходит и через все повествование в «Шинели» Н. В. Гоголя. Никому нет дела в начале до Акакия Акакиевича, чем он живет и чем дышит. Да и в финале никто не хочет помочь ему. Надежды на значительное лицо растаяли как дым. Откуда такое равнодушие? Так ли мир несправедлив относительно этих двоих несчастных? Давайте обратимся к их собственным делам и поступкам? А каковы они сами? Так ли участливы и неравнодушны? Даже к самим себе? Нет! Эти люди живут отрешенно и бесцельно. Даже собственная жизнь им неинтересна. Башмачкину неинтересен окружающий мир и люди, в нем живущие: «Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице, на что, как известно, всегда посмотрит его же брат, молодой чиновник, простирающий до того проницательность своего бойкого взгляда, что заметит даже, у кого на другой стороне тротуара отпоролась внизу панталаон стремешка, – что вызывает всегда лукавую усмешку на лице его» ...» [4, с. 4].

У Калязина безразличие к самому себе уже перешло в ненависть и злобу к другим: «Сначала чувства отчаяния, угнетения, потом – недовольство, злоба против людей». На мой взгляд, и безразличие Башмачкина, и злоба Калязина берут начало в их безразличии к самим себе, порождающем в свою очередь беспомощность, неумение обустроить собственную жизнь, научиться радоваться ей, а не вести бессмысленное и никому не нужное существование. Другими словами, если человек безразличен к самому себе, то и окружающие не выявят ничего, кроме равнодушия, в его адрес. Таким образом, мы видим, что и тема, и сюжет, и главные герои, и сама идея «Шинели» и «Пальто» тесно переплетены. Безусловно, Андреев несколько трансформировал гоголевского Акакия Акакиевича, но его герой все же остается достаточно узнаваем в образе Андрия Петровича Калязина.

Если обратиться к «Бататовой каше» Акутагавы, то здесь главный герой гои, являющийся в рассказе безымянным, еще более схож с гоголевским Башмачкиным. Он словно полностью с него списан, за некоторым исключением. Начиная с имени, заканчивая

внешностью, окружением, предметом вожделения, герой Акутагавы очень напоминает гоголевского персонажа. Гои не имеет даже имени собственного, т.е. он обезличен автором: «Хотелось бы привести, как полагается, его настоящее имя, но в старинных хрониках оно, к сожалению, не упомянуто. Вероятно, это был слишком заурядный человек, чтобы стоило о нем упоминать.» ...» [1, с. 1]. Поэтому в рассказе его зовут просто «гои» – по роду его занятия. Гоголевский Акакий унаследовал свое имя от отца, не удостоившись собственного. Неказистая внешность досталась и гои, и Башмачкину: «Чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным...», – так Гоголь описывает своего героя. «Это был человек чрезвычайно неприглядной наружности. Начать с того, что он был маленького роста. Нос красный, внешние углы глаз опущены. Усы, разумеется, реденькие. Щеки впалые, поэтому подбородок кажется совсем крошечным. Губы... Но если вдаваться в такие подробности, этому конца не будет. Коротко говоря, внешний вид у нашего гои был на редкость затрапезный», – подобным образом представляет гои Рюноске Акутагава. Японский писатель идет вслед за Гоголем и дальше. Он наделяет своего гои такой же бессловесностью и полным непротивлением перед насмешками и злыми издевками окружающих, кои отчетливо видны в образе Акакия Акакиевича Башмачкина. Они не только не могут дать отпор и постоять за себя, демонстрируя свое человеческое достоинство, но и просто стараются не замечать нападков со стороны сослуживцев, стараются делать вид, что ничего не произошло: «Самурай же, равные ему по положению, всячески издевались над ним. Впрочем, гои никогда не сердился. Он был настолько лишен самолюбия и так робок, что просто не ощущал несправедливость как несправедливость... Лишь когда издевательства переходили все пределы, например, когда ему к узлу волос на макушке прицепляли клочки бумаги или привязывали к ножнам его меча соломенные дзори, тогда он странно морщил лицо – то ли от плача, то ли от смеха – и говорил: – Что уж вы, право, нельзя же так...» ...» [1, с. 1]. Безусловно, подобное приятие издевательства порождало новые и новые.

То же самое происходит и с Акакием Акакиевичем в департаменте: «Молодые чиновники подсмеивались и острились над ним, во сколько хватало канцелярского остроумия, рассказывали тут же пред ним разные составленные про него истории; про его хозяйку, семидесятилетнюю старуху, говорили, что она бьет его, спрашивали, когда будет их свадьба, сыпали на голову ему бумажки, называя это снегом. Но ни одного слова не отвечал на это Акакий Акакиевич, как будто бы никого и не было перед ним; это не имело даже влияния на занятия его: среди всех этих докук он не делал ни одной ошибки в письме. Только если уж слишком была невыносима шутка, когда толкали его под руку, мешая заниматься своим делом, он произносил: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» ...» [4, с. 2].

Даже фразы их схожи в своей безысходности и отсутствии даже самой малой защиты своего человеческого достоинства. Далее самое интересное, на мой взгляд, пересечение. Это мечта одного и другого персонажа. Беззащитный и напрочь лишенный самолюбия, Гои, равно как и Башмачкин имеет мечту. Самурай мечтает вдоволь наесться бататовой каши, которая является лакомством на знатных приемах: «В свое время это считалось превосходным кушаньем, его подавали даже к августейшему столу. Следовательно, в рот человека такого звания, как гои, оно могло попасть разве что раз в год, на каком-нибудь ежегодном приеме. И даже в этих случаях попадало весьма немного, только смазать глотку. И поесть до отвала бататовой каши было давней и заветной мечтой нашего гои» ...» [1, с. 2].



Получается, что гои не столько хотел насладиться вкусом этой каши, сколько хотел приблизиться к знатым особам, ощутить себя частью высшего общества. Мечту эту самурай лелеял несколько лет, но, опасаясь насмешек, не смел о ней говорить кому-либо. Башмачкин же обзавелся мечтой случайно. Обнаружив, что его капот изрядно износился и не представляется возможным его залатать, Акакий Акакиевич вынужден копить на новую шинель, потому что в Петербурге уже наступили холода. Мечта его становится постепенно настолько сладкой и приятной, а шинель превращается даже в некое подобие живого существа, которое с недавнего времени обитает с ним рядом и скрашивает одиночество. Следует сказать, что обе мечты велением пера одного и другого автора исполняются, но стоят ли они того? Приносит ли это счастье их обладателям? Башмачкин, обретя мечту, безвозвратно ее теряет, а гои, еще даже не взяв в рот бататовой каши, но получив такую возможность, уже совершенно ее не желает, напротив, она тяготит его и навеивает мрачные мысли. ...» [3, с. 4]. Несчастный Башмачкин в результате, потеряв мечту, умирает таким же никому не нужным и позабытым. А гои, в результате чихает в котелок с той самой кашей, которую он так страстно желал еще совсем недавно. Он теряет мечту, это уже не мечта, поскольку осуществилась, но осуществление не принесло ему никакого счастья, даже удовольствия не принесло. Хорошо лишь то, что он больше не терзается мыслями, как наесться вдоволь этой самой возделенной каши. Как же тесно переплелись произведения не только разных эпох, но и разных культур. Как интересно Андреев и Акутагава обыграли предложенный Гоголем еще в 19 веке сюжет, в центре которого стоит история маленького человека. Как иронично и по-гоголевски ярко они раскрыли внутренний мир своих неказистых героев, позволив себе еще более беспощадную иронию в адрес бесполезных людей, людей, лишенных чувства собственного достоинства.

#### **Список литературы:**

1. Акутагава Рюноскэ. Бататовая каша. URL: <https://litlife.club/books/47415/read?page=1> (дата обращения 20.08.2025)
2. Андреев В.М. Пальто. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%90/andreev-vasilij-mihajlovich/kanun/5> (дата обращения 20.08.2025)
3. Гоголевские традиции в японской литературе («Шинель» Н. В. Гоголя и «Бататовая каша» Рюноскэ Акутагавы). URL: <https://school-science.ru/23/10/60022> (дата обращения 22.08.2025)
4. Гоголь Н. В. Шинель. URL: <https://nukadeti.ru/rasskazy/gogol-shinel> (дата обращения 15.08.2025)

МБОУ СОШ № 46 г. Калуги, Калуга, РФ

УДК 821.161.1

**Е. А. Елистратова****МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В РОМАНАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО:  
СИМВОЛИКА И СМЫСЛОВЫЕ АСПЕКТЫ**

В статье исследуются фундаментальные особенности мифопоэтического мышления Ф. М. Достоевского, проявленные в его романном творчестве. Анализируются универсальные архетипические модели и символические коды, организующие художественное пространство произведений «великого пятикнижия». Особое внимание уделяется сквозным оппозициям Хаоса и Космоса, сакральной семантике природных стихий и ономастическому пространству. Автор выявляет общие закономерности построения мифологизированной реальности в прозе писателя, где бытовая конкретика трансформируется в бытийные символы, а сюжетные коллизии обретают черты вечной мистерии.

*Ключевые слова:* Ф. М. Достоевский; мифопоэтика; романное творчество; архетип; символ; ономастика; хаос; космос.

**E. A. Elistratova****MYTHOPOETIC IMAGES IN F. M. DOSTOEVSKY'S NOVELS:  
SYMBOLISM AND SEMANTIC ASPECTS**

The article examines the fundamental features of F. M. Dostoevsky's mythopoetic thinking manifested in his novels. Universal archetypal models and symbolic codes organizing the artistic space of the «Great Pentateuch» works are analyzed. Special attention is paid to the cross-cutting oppositions of Chaos and Cosmos, the sacred semantics of natural elements and the onomastic space. The author reveals general patterns of constructing a mythologized reality in the writer's prose where everyday specifics are transformed into existential symbols and plot collisions acquire the features of an eternal mystery.

*Keywords:* F. M. Dostoevsky; mythopoetics; novel writing; archetype; symbol; onomastics; chaos; cosmos.

Художественная вселенная Федора Михайловича Достоевского представляет собой сложный синтез остросоциальной проблематики и глубинных онтологических смыслов, уходящих корнями в архаические пласты человеческого сознания. Изучение поэтики писателя неизбежно приводит исследователя к необходимости выхода за рамки традиционного социологического или психологического анализа. Творческий метод Достоевского, который он сам определял как «реализм в высшем смысле», предполагает существование скрытого метафизического подтекста, где бытовая конкретика обретает черты бытийного символа. Именно мифопоэтический подход открывает возможность постижения эстетической целостности романного мира автора, позволяя обнаружить за внешней фабульной канвой универсальные законы мироустройства.

Миф в художественной системе Достоевского не является архаическим пережитком или декоративным элементом. Он выступает живой и действенной силой, организующей повествование и определяющей судьбы героев. Как справедливо отмечает А. Ф. Лосев, миф есть конкретнейшее и реальнейшее явление сущего, лишенное каких-либо вычетов и оговорок [5, с. 162]. Для Достоевского обращение к мифологическим структурам становится

способом преодоления хаотичности текущей действительности. Писатель ощущал современную ему эпоху как время катастрофического разрыва связей, утраты духовных ориентиров и наступления всеобщего обособления. В этих условиях миф становится тем инструментом, который позволяет восстановить утраченную целостность и увидеть за временным и преходящим вечные контуры бытия.

Центральной категорией, определяющей динамику сюжетов в романах «Преступление и наказание» и «Идиот», является фундаментальная оппозиция Хаоса и Космоса. Это противостояние пронизывает все уровни текста, от макроструктуры до мельчайших деталей интерьера и портретных характеристик. Хаос у Достоевского не следует трактовать исключительно как абсолютное зло или деструктивную силу. Исследователи указывают на то, что хаос представляет собой трагический образ космического первоединства, где расплавлено бытие и откуда оно черпает силы для нового становления [4, с. 584]. Состояние хаоса, душевного смятения и социального распада становится необходимой стадией для последующего духовного перерождения личности. Герои писателя проходят через горнило сомнений и преступлений, погружаясь в бездну хаоса, чтобы в конечном итоге обрести возможность выхода к новой гармонии, к Космосу.

Специфика мифологического сознания Достоевского проявляется в особой организации пространственно-временного континуума. Историческое время в его романах часто сжимается или растягивается, уступая место времени мифологическому, вертикальному. События, разворачивающиеся в Петербурге или Павловске, обретают черты сакральной драмы, где каждое действие персонажа соотносится с вечными библейскими или архаическими прототипами. В таком контексте понятие «наказание» трансформируется из юридической категории в наставительный акт, указывающий на истинный путь [8, с. 269]. Страдание героя перестает быть бессмысленной мукой и становится этапом инициации, ведущим к восстановлению его человеческой сущности.

Особый интерес представляет то, как автор вписывает своих героев в эту космогоническую схему. Персонажи Достоевского редко бывают статичными, они находятся в постоянном становлении, балансируя между полюсами святости и греха, порядка и разрушения. Их внутренний мир подобен полю битвы, где разыгрывается вечный сценарий борьбы светлых и темных сил. Н. Ю. Тяпугина подчеркивает, что символично-мифологический метод позволяет выявить структурно-смысловые уровни художественного образа и сопрячь их в единое целое, центром которого является авторская позиция [9, с. 5]. Именно через призму мифа становится понятной логика поступков Раскольникова или князя Мышкина, которые не укладываются в рамки обыденной психологии, но обретают глубокий смысл в контексте сакральной истории.

Таким образом, актуальность обращения к мифопоэтике Достоевского обусловлена необходимостью более глубокого прочтения его текстов, где каждый элемент – от имени героя до описания грозы – несет в себе символическую нагрузку. В данной работе мы сосредоточимся на анализе того, как архетипические образы и ономастические коды формируют смысловое пространство романов, превращая их в своего рода авторский миф о судьбе человека и мира.

Ключевым элементом мифопоэтической системы Ф. М. Достоевского является ономастика, которая в его художественном мире выполняет функцию свернутого мифа. Имена центральных персонажей представляют собой сложные семантические комплексы и кодируют судьбу героя, предопределяя его роль в вечной борьбе полярных начал. Антропонимы в

романах писателя лишены какой-либо случайности, они объединяют социальные, психологические и сакральные характеристики в единый узел. Исследователи справедливо указывают на тот факт, что художественная ономастика автора приобретает глубоко мифологизированный характер, где имя становится ключом к пониманию внутренней амбивалентности личности [2, с. 43].

Рассмотрим семантическую структуру имен двух знаковых персонажей, чьи образы воплощают идею расколотого сознания и поиска утраченной целостности. В фигурах Родиона Раскольникова и Льва Мышкина наблюдается соединение противоположных начал, отражающее трагизм человеческого существования на стыке Хаоса и Космоса. Фамилия главного героя «Преступления и наказания» традиционно связывается исследователями с темой раскола, отчуждения от людского сообщества и богоборческого бунта. Она несет в себе семантику раздвоения, отпадения части от целого и утраты связи с материнской землей. Однако имя Родион вводит в смысловое поле романа совершенно иную перспективу. Этимологически оно восходит к греческому корню, означающему розу, что привносит в образ мотивы гармонии, красоты и мученичества. Христианская традиция наделяет розу символикой небесного совершенства и святости [2, с. 45]. Таким образом, герой несет в себе не только разрушительное начало Хаоса, но и скрытый потенциал к созиданию и восстановлению мировой гармонии через искупление.

Аналогичная диалектическая напряженность прослеживается в именовании главного героя романа «Идиот». Сочетание имени царственного хищника и фамилии, образованной от названия маленького хтонического существа, создает оксюморон и подчеркивает парадоксальную природу князя. Лев Николаевич Мышкин соединяет в себе черты солярного божества или царя зверей с характеристиками существа подземного мира, серого и незаметного. Этот образ вписывается в архетип культурного героя, чье мнимое юродство оказывается высшей формой мудрости, а социальная неадекватность выступает признаком святости.

Появление Мышкина в петербургском мире подобно вторжению хаотической силы, которая необходима для выявления истинной сути вещей и разрушения ложных социальных масок. Эта ономастическая двойственность отражает общую антропологическую концепцию Достоевского, согласно которой человек есть поле битвы между полярными силами бытия [7, с. 198].

Для наглядного представления мифопоэтической структуры имен героев обратимся к таблице, систематизирующей основные семантические компоненты.

*Таблица 1 – Архетипическая семантика имен центральных персонажей*

Персонаж	Компонент имени	Символическое значение и архетипическая проекция
Родион Раскольников	Фамилия «Раскольников»	Образ раскола, раздвоения и отпадения от сакрального единства. Символизирует Хаос и нарушение связи с Матерью-Землей
	Имя «Родион»	Солярный символ, восходящий к образу розы и идее мученичества. Олицетворяет скрытый потенциал восстановления целостности
Лев Мышкин	Имя «Лев»	Солярный архетип, царственная мощь и сила. Отсылка к библейскому образу «Льва из колена Иудина»
	Фамилия «Мышкин»	Хтоническое начало, связь с подземным миром и хаосом. Символизирует смирение, юродство и нарушение привычной иерархии

Помимо антропонимической системы, мифопоэтический контекст романов формируется через обращение к природным стихиям и архаическим образам грозы, грома и огня. Эти элементы в художественном мире Достоевского перестают быть просто погодными явлениями и обретают статус знамений высшей воли. В романе «Преступление и наказание» мотив грозы восходит к древнему архетипу небесного огня, выполняющего одновременно карающую и очищающую функцию. Исследователи отмечают тесную связь образа полицейского поручика Ильи Петровича, носящего прозвище Порох, с фигурами громовержца Перуна и пророка Ильи [8, с. 270]. Взрывной темперамент персонажа и его «громовые» раскаты речи пародийно снижают высокий мифологический пафос, однако сохраняют за ним функцию испытания героя.

Огонь и вода в текстах писателя также наделяются амбивалентной семантикой. Дождь и сырость сопровождают героев в моменты глубоких душевных кризисов и подчеркивают их связь с хтоническими силами, тогда как огонь может выступать и как сила разрушения, и как символ духовного горения. Раскольников проходит свой путь через символические стихии, где духота петербургского лета сменяется грозовой свежестью, предвещающей возможность нравственного обновления. Свидригайлов же, напротив, ассоциируется с водной стихией в ее негативном аспекте – с сыростью, дождем и туманом, что маркирует его погруженность в безысходность и отсутствие пути к спасению [8, с. 273]. Таким образом, природные архетипы создают особую атмосферу произведения и формируют вертикальный контекст, в котором каждое событие земной жизни обретает высший сакральный смысл.

Мифопоэтическая картина мира в романах Ф. М. Достоевского не ограничивается системой персонажей или природными архетипами, но находит свое полное воплощение в организации художественного пространства и предметного мира. Визуальный ряд произведений насыщен сакральными символами и служит системой вех на пути духовного поиска героев. Центральным образом, организующим визуальное и смысловое пространство текстов, является крест. Он появляется в ключевые моменты повествования и маркирует ситуации нравственного выбора. В романе «Преступление и наказание» крест возникает не только как нательный символ веры, которым обмениваются Раскольников и Соня, но и как архитектурная и топографическая доминанта. Тюрьма «Кресты», Крестовский остров, многочисленные перекрестки дорог создают особую семиотическую среду и вынуждают героя постоянно решать вопрос о своем предназначении [10, с. 10].

Символика креста неразрывно связана с темой страдания и искупления. Раскольников избегает прямых путей и блуждает по кривым переулкам, чем выражает подсознательное стремление уйти от своего креста, однако само пространство города неизбежно возвращает его к необходимости покаяния. Т. Н. Флегентова отмечает особую интенсивность визуального опыта героев Достоевского, чей взгляд выхватывает из реальности предметы, наделенные высшим смыслом, такие как Евангелие или кипарисовый крестик, и превращает их в знаки судьбы [10, с. 9]. Герой может не принимать этот знак, отдергивать руку, как это делает Раскольников в ответ на жест Сони, но само присутствие символа переводит бытовую сцену в план метафизической драмы.

Для систематизации пространственных образов, формирующих сакральную вертикаль романа, обратимся к таблице.

Таблица 2 – Функции пространственных и предметных символов

Образ-символ	Функция в тексте	Мифопоэтическое значение
Перекресток	Место принятия решения, точка пересечения путей	Архетип выбора, граница между мирами, место публичного покаяния (земной поклон Раскольникова)
Евангелие	Визуальный центр комнаты Сони, предмет, притягивающий взгляд	Символ Откровения, источник духовного света в темном мире, залог будущего воскресения
Тюрьма / Острог	Место изоляции, но также пространство для переосмысления жизни	«Мертвый дом», прохождение через который необходимо для инициации и рождения новой личности

Визуальный способ репрезентации действительности у Достоевского предполагает детализированное изображение отдельных предметов в зрительно мыслимом пространстве. Одержимость героя определенными объектами, будь то пятно крови или медный крест, приоткрывает читателю дорогу в подсознательный мир персонажа и демонстрирует работу его мифологического мышления. Раскольников видит в Евангелии не просто старую книгу, а символ той силы, которой держится Соня, и именно эта сила впоследствии становится основой для его собственного возрождения.

Подводя итоги исследования, следует отметить определяющую роль мифопоэтических структур в художественной системе Ф. М. Достоевского. Архетипические образы и сюжеты выполняют важнейшую смыслообразующую функцию и позволяют автору вывести повествование за пределы социально-бытовой проблематики в сферу вечных вопросов бытия. Миф служит фундаментом, на котором строится вся художественная вселенная писателя. Через сложную символику имен, природных стихий и сакральных предметов Достоевский утверждает идею о неразрывной связи человека с высшими силами.

Вертикальный контекст придает произведениям писателя универсальное звучание и делает их актуальными для любой исторической эпохи. Хаос, царящий в душе современного человека и в окружающем обществе, преодолевается через приобщение к вечным законам Космоса, зашифрованным в мифологических символах. Способность Достоевского видеть в текущей реальности отблески вечного мифа делает его реализм уникальным явлением мировой литературы, где каждый факт эмпирической действительности обретает глубокий символический смысл. Таким образом, мифопоэтика становится не только инструментом анализа текста, но и ключом к пониманию философской концепции автора о путях спасения человека в мире, утратившем целостность.

### Список литературы:

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 320 с.
2. Ибатуллина Г. М., Старицына Ю. А. Ономастический миф в поэтике Ф. М. Достоевского и И. А. Гончарова // Филологический класс, 2021. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/onomasticheskiy-mif-v-poetike-f-m-dostoevskogo-i-i-a-goncharova> (дата обращения: 30.11.2025).
3. Костерина А. В. Мифопоэтическая семантика произведений Ф. М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 1999. 193 с. URL: <https://cyberleninka.ru/> (дата обращения: 30.11.2025).

4. Кулибанова О. С. Миф как способ художественной организации произведений Ф. М. Достоевского // Вестник ВятГУ, 2009. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-kak-sposob-hudozhestvennoy-organizatsii-proizvedeniy-f-m-dostoevskogo> (дата обращения: 30.11.2025).
5. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.
6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 2000. 407 с.
7. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс, 1995. 624 с.
8. Третьякова Е. Ю. Архетипические образы славянской мифологии в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вестник Челябинского государственного университета, 2001. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhetipicheskie-obrazy-slavyanskoy-mifologii-v-romane-f-m-dostoevskogo-prestuplenie-i-nakazanie> (дата обращения: 30.11.2025).
9. Тяпугина Н. Ю. Поэтика символа и ее мифологические истоки в творчестве Ф. М. Достоевского: дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 1997. 360 с. URL: <https://cyberleninka.ru/> (дата обращения: 30.11.2025).
10. Флегентова Т. Н. «Крестовые» образы как основа визуального ряда романов Ф. М. Достоевского // Современная филология: материалы II Междунар. науч. конф. Уфа: Лето, 2013. С. 9–11. URL: <https://cyberleninka.ru/> (дата обращения: 30.11.2025).

МБОУ СОШ № 6 имени А. С. Пушкина г. Калуги, Калуга, РФ

УДК 82

**В. А. Ермилова**

**ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА  
В ОБРАЗАХ ГЕРОЕВ РОМАНОВ XIX ВЕКА:  
СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И Л. Н. ТОЛСТОГО**

В настоящей статье рассматривается проблема отражения национального характера в образах героев романов Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. На основе сопоставительного анализа произведений «Идиот» и «Анна Каренина» выявляются ключевые аспекты, формирующие национальный характер русского человека XIX века: религиозность, моральные поиски, стремление к правде и справедливости, сострадание и противоречивость. Исследуется влияние исторического контекста и социальных условий на формирование и проявление национальных черт в характерах князя Мышкина, Анны Карениной, Вронского и других персонажей. Анализируются художественные приемы, используемые авторами для создания достоверных и психологически убедительных образов представителей русского общества.

*Ключевые слова:* национальный характер; русская литература XIX века; Ф. М. Достоевский; Л. Н. Толстой; «Идиот»; «Анна Каренина»; литературный анализ; национальная идентичность; русский человек.

**V. A. Ermilova**

**REFLECTION OF NATIONAL CHARACTER  
IN THE IMAGES OF THE HEROES OF THE NOVELS OF THE 19TH CENTURY:  
A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE WORKS  
OF F. M. DOSTOEVSKY AND L. N. TOLSTOY**

This article examines the reflection of national character in the images of characters in the novels of F. M. Dostoevsky and L. N. Tolstoy. Based on a comparative analysis of «Idiot» and «Anna Karenina», the key aspects that shape the national character of the Russian person of the 19th century are revealed: religiosity, moral quests, the pursuit of truth and justice, compassion, and contradictoriness. The influence of the historical context and social conditions on the formation and manifestation of national traits in the characters of Prince Myshkin, Anna Karenina, Vronsky and other characters is investigated. The artistic techniques used by the authors to create authentic and psychologically convincing images of representatives of Russian society are analyzed.

*Keywords:* national character; 19th-century Russian literature; F. M. Dostoevsky; L. N. Tolstoy; «Idiot»; «Anna Karenina»; literary analysis; national identity; Russian person.

**Введение**

Золотой век русской литературы был ознаменован величайшими творцами, мастодонтами русской классики, произведения которых актуальны в любую эпоху, а проблемы, поднимающиеся в их работах, имеют оттенок злободневности и по сей день. Федор Достоевский, Лев Толстой являются авторами, чьи работы находят отклик в сердцах людей со всего мира. Их художественные произведения являются своего рода терапией и погружением в психологию, поскольку в одной работе разыгрывается множество сюжетных линий, а



поведенческие паттерны персонажей настолько многогранны, что позволяют изучить разнообразие психологических портретов, не прибегая к использованию отдельных книг по психологии.

Многогранность персонажей и психологических типажей позволяют в полной мере проследить общие тенденции раскрытия национального характера русского человека. Удивительно, как персонажи отражают разные слои и грани народного характера в призме разных авторов. Основной целью данной статьи является проведение сопоставительного анализа произведений «Идиот» Федора Достоевского и «Анна Каренина» Льва Толстого на предмет поиска особенностей, представляющих этнический характер русского человека в романах XIX века.

### **Исследование**

Начнем исследование с концепции «положительного человека», представленного в произведении «Идиот» Федора Достоевского. Главный замысел создания данного произведения кроется в идее образа личности с бесконечными мечтами, целями и приближением к идеалу личности. Для анализа данный автор был выбран, в том числе и потому, что являлся особенно чутким к общественному мнению и запросам человеком. Личность Федора Михайловича была известна и за его яркое проявление сострадания к человеческим трагедиям, за интерес к боли и переломным моментам в жизнях простых людей. Его произведения являлись своеобразным резонатором, отражающим людские беды и проблемы. В трагедиях Достоевского и раскрывался характер обычного русского человека, и именно по этой причине произведения творца рассматриваются в данной статье.

В романе «Идиот» Федор Михайлович попытался реанимировать образ «положительного персонажа», которого так не хватало литературе в то время. Работы пестрили негативными героями, персонажами, отражающими моральное опущение личности и уничтожение нравственных человеческих качеств. Задача Достоевского состояла в изображении роли человека нового типа, отличного от алчного и меркантильного общества, существовавшего только за счет обмана и личной выгоды. Образ позитивного героя в романе Достоевского отражал запрос и ощущения самого общества середины XIX века. Изменения, происходившие во всех сферах общественной жизни, буквально требовали внутренней трансформации самих людей. Общество было готово выйти на новый уровень самосознания и развития личности. Отмена крепостного права послужило отправной точкой к внутреннему ощущению свободы, которое словно витало в воздухе в тот период времени. Сурово ощущались глубинные застои, связанные с феодально-крепостнической системой, забвение в культурной и просветительской деятельности. Именно поэтому образ князя Мышкина в романе «Идиот» должен был стать ролевой моделью для обычного русского человека, который устал от лжи и наигранности, который жаждет перемен и перехода на новый этап развития и чьи мечты, несомненно, были бы связаны с выходом России на новый уровень преображения.

Князь Мышкин – один из главнейших персонажей произведения. На примере героя можно рассмотреть основные черты, свойственные русскому человеку середины XIX века. Во-первых, неудержимая тяга к просветительской деятельности. Все русское общество 19-ого века было окутано новой образовательной вехой. Система образования стала более демократична и лояльна по отношению к наиболее уязвимым сословиям. Стало появляться большое количество новых учебных учреждений, получение образования в которых стало доступно женщинам и крестьянам. Люди ощутили строгую потребность в расширении кругозора и покорении новых вершин. Получение новых знаний стало возможно и за счет

ослабления цензуры, что открыло большое количество новых источников информации для населения. Во-вторых, стремление к деятельности и труду. Русские люди никогда не отличались бездельем и апатией, но крепостная реформа буквально всколыхнула трудовую сторону общественной жизни. В самом романе деятельность обозначалась как насущная проблема князя. Мышкин ощущал свою уникальность и потребность мира в своей персоне. Герой пытался найти свое предназначение и стать полезным обществу, пусть и зачастую ощущал отторжение и некое изгнание из него. Можно также отметить, что в произведении размываются границы между собственными интересами и запросами общества. Иногда, бессознательно герой был вынужден руководствоваться именно требованиями общества и поступать во благо других, ощущая некоторую ущемленность в достижении интересов своей личности. Один из ярких примеров в романе – спасение Настасьи Филипповны от несчастья, которое, по мнению князя, ее ожидало бы ее в совместном союзе. Другой пример – искреннее прощение Рогожина после всех бед, доставшихся Мышкину от него. Из этой черты вытекает и следующая характерная национальная особенность: сострадание и милосердие. Русские люди всегда с трепетом относились к бедам другого, даже малознакомого человека. Князь Мышкин стал воплощением данных качеств в романе: будучи отвергнутым обществом, испытывая унижения и обман, он не отвернулся от этих людей и не стал унижать свою честь, уподобляясь в поведении. Наоборот, он смог превратить эту слабость в свою сильную сторону и посвятил себя помощи и своего рода исцелению общества, в котором пребывал. Можно сказать, что в данной работе Лев Николаевич является аллегорическим воплощением Христа, пытаясь воскресить нравственно омертвевшее общество. Князь старается вселить ощущения сострадания и милосердия в головы и сердца окружающих его людей, восстановить первостепенные духовные качества, присущие обыкновенному человеку. Это доказывает и особенная любовь к Настасье Филипповне, которая не была страстным романом, а основывалась на сострадании, жалости и сочувствии. Любовь в парадигме князя – жертвенность и жалость, что свойственно христианскому взгляду на мироустройство.

Одна из связанных с просвещением черт, раскрывающаяся на протяжении всего романа и в судьбе сразу нескольких персонажей, – тяга к наставничеству, желание оберегать и взять под покровительство более уязвимых психологических типажей. Данная черта была раскрыта не только в образе князя, а в большей степени в персонаже Аглаи, желающей воспитать и улучшить князя Мышкина. Основные попытки были совершены Аглаей в стремлении переделать Льва Николаевича под себя, навязать ему свое видение мира и устройства жизни. Такая потребность также является отражением одной из народных особенностей. Идея может быть связана с закоренелой до XIX века установкой и возможностью получать образование только у высших слоев общества. Аглая не видела в князе человека, равного себе по статусу. Более того, мечтательность и духовность Мышкина, клеймо идиота, всепрощаемость подсознательно вынуждали Аглаю занимать позицию более зрелого партнера. Считая себя более образованной и уверенной в собственной правоте и состоятельности (что также являлось привилегией высших сословий), Аглая не оставляла шансов князю на ведущую роль в их союзе.

Наконец, одна из важнейших и очевидных черт, прослеживающихся в романе Федора Достоевского, – естественность. Данное качество – одно из отличающих персонажа Льва Николаевича от остального светского общества. Мышкин никогда не стыдился быть самим собой, без правил соблюдения этики, без должного и ожидаемого обществом поведения,

этим он одновременно и разрывал шаблон, и приковывал к себе внимание окружающих людей. Такое естественное поведение и восприятие мира связано с его наивностью и детской непосредственностью, которая и воспринимается болезнью «идиотизм» в светском обществе. Однако за детской наивностью прячется истинная сила сострадания и умения прощать, что в то же время демонстрирует взрослость и силу души князя. Будто подтверждая евангельскую истину «кто возвышает себя, тот унижен будет, а кто унижает себя, тот возвысится» (Ев. от Матф., 23), во второй половине романа князь становится востребованным в еще недавно отвергающим его обществе. И здесь также кроется некоторый смысл, связанный с особенностями характера русского человека: в 19 веке общество по-прежнему оставалось иерархическим, сословным, где каждый его член имел четкую структуру, свод правил и руководство к деятельности. Структура, точность и неподвижность постепенно наскучили, приедались, а естественная неловкость и простодушие Мышкина вдохнули свежий воздух в светские круги и заставили закорыстных его членов испытывать искренние эмоции.

Таким образом, в своем романе «Идиот» Федор Михайлович Достоевский постарался объединить в образе одного персонажа всю многогранность чувств и черт всего русского народа. Князь Мышкин не был отнесен ни к одному из сословий, поскольку в полной мере не был по-настоящему принят нигде, что также делает данного персонажа соединяющим между сословиями звеном. Помимо этого, сочетание таких качеств как: тяга к просветительству и наставничеству, естественность, деятельность и труд, христианские устои сделали князя Мышкина таким родственным и близким для читателей персонажем, ведь его образ мысли бессознательно откликается в сердцах людей.

Следующее произведение, выбранное для анализа национального характера, создано автором, который был максимально погружен в быт и мысль обычного русского человека. Кому как не Льву Николаевичу Толстому знать про привычки, присущие всем людям, ведь данный писатель был вхож во все сословия общества XIX века, а значит, действительно мог выявить единую формулу и объединяющую этническую форму для русского человека.

В романе «Анна Каренина» Лев Николаевич сделал упор на негативные тенденции общества и на то, какой пагубный эффект они могут оказать на личность человека. Особенности отражения национального характера в данном произведении представлена на примере моральных контрастов и нравственных дилемм. Наиболее четко это проявляется в противопоставлении национальных черт и зарубежных веяний. Первой общей чертой, выведенной читателем после ознакомления с романом, может быть условности общества и двойные стандарты. Как уже говорилось ранее, общество 19 века было формализованным и структурным, где роли каждого были определены четкой иерархией и порядком. Как и князь Мышкин, Анна Каренина искала естественность и неподдельные эмоции в наигранном светском обществе. Однако путь и поступки Анны не соответствовали христианским ценностям, проповедуемым Мышкиным. Произведение фокусируется на измене Анны, предательстве своего выбора, репутации и последствиям, которые это предательство несет. Однако Толстой, не являясь защитником дворянства в период написания романа, демонстрирует некую двойственность и лицемерие, присущее высшему сословию в тот период. Роман повествует и об измене родного брата Анны, Стивы Облонского, своей жене. Однако, в отличие от ситуации с Анной, ее брат не подвергается всеобщему осуждению и моральному изгнанию из общества. Наоборот, некоторые персонажи, в числе которых и сама Анна, в некоторой степени оправдывают его поступок и уговаривают жену изменить свое решение и простить

предательство. Несмотря на факт мужской измены, зафиксированный в романе, в случае с Анной читателя ожидала противоположная ситуация. Совершив измену, героиня подверглась социальным гонениям и преследованием обществом. Честь и репутация женщины была растоптана и уничтожена членами светского общества, которое еще недавно восхваляло ее личность и семейный союз. Такая противоречивая и двойственная реакция на один и тот же поступок обусловлен лживостью и лицемерием дворянского общества XIX века.

Помимо этого, одной из черт, отражающих национальный характер общества того времени, – борьба уже сложившегося уклада жизни с новыми западными веяниями. Предметно такую борьбу можно увидеть на примере Анны и Вронского, чьи устои являются прямой корреляцией с демократией, свободой слова и мысли, полета фантазии и надежды о беззаботном и светлом будущем. Веяния, начертанные другой цивилизацией, не похожие на устоявшийся порядок жизни в России. Полная им противоположность – Каренин и Левин, приверженцы формализма, строгости и четких соблюдения установок. Данная контрастность определяется переходным состоянием русского общества XIX века. Феодално-крепостническая система увядала, вместе с ней увядал и устаревший жизненный уклад. Общество жаждало перемен и трансформаций во всех сферах жизни. Однако не все перемены были радушно и безоговорочно приняты обществом, многие из них были отвергнуты ввиду разного мировоззрения и восприятия социальных институтов.

Одной из важнейших характеристик национального характера, которую можно проследить на примере романа «Анна Каренина», – традиционный институт семьи. Независимо от эпохи, семья является основой и опорой для любого русского человека. Даже отрицая необходимость семьи, человек подсознательно пытается прибегнуть к точке опоры и поддержке в тяжелые для него времена. Семья и традиционные семейные ценности – оплот для каждого человека вне зависимости от сословия, временной эпохи или вероисповедания. Лев Николаевич Толстой изобразил семьи как центр духовной и моральной жизни человека, а измену – силу, разрушающую судьбу и даже жизнь человека, потому что человек теряет свою опору и становится уязвимым вне семьи. Любовь к своей семье, ее традиционный уклад и стабильность – те аспекты русского национального характера, которые находят поддержку в сердцах читателей.

### **Заключение**

Рассмотрев два произведения, читатели могут сделать вывод о том, насколько разным может быть общество одной и той же временной эпохи и насколько разным может быть фокус – в зависимости от эффекта и намерений, преследуемых автором. В произведении Федора Михайловича Достоевского основной упор сделан на позитивизм и поиск положительных черт в трансформации общества, в то время как для Льва Николаевича Толстого было важно показать двойственность общества и лицемерие высшего сословия. Неизменным остается один факт: оба автора старались погрузиться в глубинные чертоги человеческого разума и души, найти более проникновенные психологические типы, отвлечь читателя от тривиального и стереотипного образа национального сознания.

### **Список литературы:**

1. Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. 623 с.
2. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. 543 с.

3. Страхов Н. Н. Литературная критика. М.: Современник, 1984. 432 с.
4. Толстой Л. Н. Анна Каренина. М.: Эксмо, 2017. 864 с.

МКОУ «Тарусская средняя общеобразовательная школа № 1 имени героя России М. Г. Ефремова», Таруса, РФ

УДК 821.161.1

**А. А. Коста****КОНФЛИКТ «Я» И МИРА: ОБРАЗ ИЗГНАННИКА И БУНТАРЯ  
В ЛИРИКЕ А. И. ПОЛЕЖАЕВА**

Статья посвящена анализу конфликта «я» и мира в лирике А. И. Полежаева. Рассматриваются устойчивые образы изгнанника и бунтаря, определяющие специфику романтического мировосприятия поэта. На основе анализа текстов и современных исследований выявляются особенности самоосмысления лирического героя, выраженные в мотивах одиночества, протеста и духовной автономии. Делается вывод о том, что конфликт между личностью и внешней средой формирует центральную смысловую ось его поэтики и отражает как традиции романтизма, так и индивидуальные особенности авторского сознания.

*Ключевые слова:* А.И. Полежаев; романтизм; изгнанник; бунтарь; конфликт личности и мира; лирика.

**A. A. Kosta****THE CONFLICT OF «I» AND THE WORLD: THE IMAGE OF AN EXILE  
AND A REBEL IN THE LYRICS OF A. I. POLEZHAEV**

The article is devoted to the analysis of the conflict of «I» and the world in the lyrics of A. I. Polezhaev. The article examines the stable images of the exile and the rebel, which determine the specifics of the poet's romantic worldview. Based on the analysis of texts and modern research, the author identifies the peculiarities of the lyrical hero's self-understanding, expressed in the motives of loneliness, protest and spiritual autonomy. It is concluded that the conflict between personality and the external environment forms the central semantic axis of his poetics and reflects both the traditions of Romanticism and the individual characteristics of the author's consciousness.

*Keywords:* A. I. Polezhaev; romanticism; exile; rebel; conflict of personality and the world; lyrics.

Конфликт «я» и мира является одной из стержневых тем поэзии А. И. Полежаева, во многом определяющей эмоциональную интонацию и философскую направленность его лирики. В центре произведений поэта стоит герой, переживающий острую внутреннюю дисгармонию, вызванную столкновением личных устремлений с давлением внешней социальной среды [3, с. 39]. Данное противостояние вызывает мотивы отчуждения, изоляции и жизненного кризиса, но также стимулирует стремление к духовной автономии и утверждению личного достоинства.

Образ изгнанника в лирике Полежаева носит не только биографический и исторический, но и глубокий экзистенциальный характер. Изгнание становится состоянием души, знаком разрыва с привычным порядком и символом личной инаковости. Герой осознает свою отчужденность от социума, характеризующегося апатией, социальной жестокостью и подавлением личностной автономии. Тем не менее, данное отчуждение трансформируется не в пассивное принятие действительности, а в активное сопротивление: дистанция от общественных структур позволяет индивиду сохранить внутреннюю гармонию и критическую оценку окружающей среды. Полежаевский изгнанник предстает не просто как страдающая личность, но и как осознанный носитель концепции свободы. В ряде лирических

произведений Полежаева также формируется устойчивая романтическая модель героя-изгнанника и бунтаря. Так, в «Песни погибающего пловца» лирический субъект выступает в роли обреченного одиночки, бросающего вызов судьбе и принимающего гибель как последнюю форму свободы [1, с. 14]. Представляется образ одинокого, но могучего духом героя, воплощающий силу и беспредельные дерзания:

На равнинах  
Вод зеркальных,  
На пучинах  
Погребальных  
Я скользил;  
Я шутил  
Грозной влагой –  
Смертный вал  
Я отвагой  
Побеждал!..

В стихотворении рассказывается о пловце, который пренебрег друзьями и «узами любви», оставил «мирный брег» и возлюбил вольную жизнь на безбрежных просторах грозной стихии.

В этом ряду особенно значима поэма «Сашка», где центральный герой предстает открытым бунтарем, отвергающим сословные нормы, социальную иерархию и навязанные обществом роли:

Рожденный пылким от природы,  
Недолго был он средь оков:  
Искал он буйственной свободы –  
И стал свободен, был таков.

Его поведение и мировоззрение демонстрируют не только социальный протест, но и глубокое внутреннее несогласие с устройством мира, что делает его одним из наиболее ярких образов изгнанника и мятежного героя в творчестве Полежаева. Пример строк, которые иллюстрируют свободолобивые размышления лирического героя:

Когда ты свергнешь с себя бремя  
Своих презренных палачей?

Герой в произведениях Полежаева не просто испытывает трудности в восприятии окружающего мира; он активно вступает в диалог с этим миром, который зачастую принимает форму противостояния. Именно из этого диалога формируется образ бунтаря, который, несмотря на свою изоляцию, сохраняет право на личную истину.

Важной составляющей конфликта «я» и мира в лирике Полежаева становится тема самоидентификации, которая проявляется через постоянное стремление героя определить границы собственной духовной автономии. Лирический субъект не принимает готовых социальных ролей, навязанных ему обществом, и стремится построить собственное

мировоззренческое пространство, в котором свобода является фундаментальным принципом существования. Именно поэтому его внутренний мир всегда находится в состоянии напряженного поиска: герой пытается соотнести свои идеалы с несовершенной, фрагментарной и часто враждебной реальностью. Такое стремление к самоопределению превращает конфликт не только в структурный элемент поэтики, но и в метод познания действительности. Полежаев последовательно показывает, что личность может сформироваться только в условиях испытания, когда она сталкивается с необходимостью отстоять свои принципы перед лицом внешнего давления. В этом смысле внутренний конфликт становится не признаком слабости, а свидетельством зрелости и нравственной устойчивости героя, который способен не просто переживать противоречия, но и преобразовывать их в основу собственного духовного опыта.

Протест у Полежаева имеет двойственную природу: он одновременно эмоционален и рационально мотивирован [2, с. 326]. Герой стремится не разрушить мир, а освободиться от его ложных оснований, что роднит его с романтической моделью личности, испытывающей «нулевую детерминированность» и не признающей заданных извне ограничений [1, с. 14]. Бунт становится формой самопознания, способом найти подлинное «я» и удержать свое место в мире, даже если это место находится «вне круга» общепринятого. Образ ангела, встречающийся в некоторых произведениях Полежаева, также связан с темой противостояния личности миру. Ангел символизирует идеальное «я», нравственную высоту, которой герой стремится соответствовать даже тогда, когда реальность давит на него [4, с. 208]. Данный образ наделяет конфликт метафизическим аспектом: изгнание и бунт приобретают не только социальное, но и духовное измерение. Герой ощущает глубокое отчуждение не только от социума, но и от стремления к утопическому состоянию гармонии, которое ему не удаётся достичь. Данное обстоятельство порождает в нем острый внутренний разлад, трагическое напряжение и непрерывное стремление определить свою сущность.

В процессе анализа конфликта между лирическим героем и окружающей действительностью в поэзии Александра Полежаева следует уделить особое внимание сравнению его образа изгнанника и бунтаря с аналогичными поэтическими типами, представленными в русской литературе первой половины XIX века. Лирический герой Полежаева, подобно персонажам Н. М. Языкова и В. А. Жуковского, оказывается на периферии социальной и духовной жизни, но отличается от них исключительной интенсивностью внутреннего протеста. Если у Языкова изгнанник чаще представлен как страдающий наблюдатель, переживающий столкновение с социальной несправедливостью в форме печального созерцания, то у Полежаева герой активно ищет способы утверждения собственной автономии и нравственной целостности. Сравнение с Жуковским показывает, что романтический мотив бунта в его лирике склонен к идеализации, тогда как Полежаев предлагает более реалистичную, напряженную модель: бунтарь здесь не просто символ морального выбора, но личность, вынужденная принимать последствия своего протеста. Его изгнанничество и мятежность не являются декоративными элементами поэтической конструкции; они непосредственно связаны с этической позицией автора, с его пониманием человеческой свободы и ответственности. Интересно, что Полежаев усиливает драматическую глубину образа через сочетание мотивов личного одиночества и социальной маргинальности, что делает героя одновременно архетипическим и индивидуально-специфическим. В этом смысле его лирический изгнанник становится зеркалом культурного идеала романтической личности, которая не соглашается на компромисс с моральной несправедливостью и ищет путь к подлинной автономии.



Подобная динамика обостряет конфликт «я» и мира: внутреннее противостояние героя не ограничивается пассивным отчуждением, а трансформируется в активное, осознанное противодействие навязанной внешней норме. Сравнение с образами изгнанника Пушкина и Лермонтова также выявляет уникальность Полежаева: если у пушкинских и лермонтовских героев бунт часто носит индивидуалистический, философский характер, склонный к созерцательной меланхолии, то у Полежаева бунтарь вовлечен в этический и социальный дискурс, демонстрируя готовность противостоять несправедливости и утверждать внутренние ценности. Поэзия Полежаева выстраивает собственную модель изгнанника и бунтаря, в которой личная автономия, нравственный выбор и духовное самосознание находятся в постоянной взаимосвязи и формируют уникальное пространство для исследования конфликта «я» и мира.

Неотъемлемой частью конфликта «я» и мира в лирике Полежаева является метафизическое измерение внутреннего изгнания, которое усиливает философскую и духовную глубину его произведений. Герой поэта переживает отчуждение не только от социальной среды, но и от идеалов гармонии и совершенства, которые он стремится воплотить в собственной жизни. Данное отчуждение порождает комплексное взаимодействие между стремлением к моральной чистоте и осознанием несовершенства окружающего мира, что формирует специфический образ романтического духовного мятежника. В отличие от многих своих предшественников, где мотив изгнания ограничивался социальным или психологическим измерением, Полежаев делает его экзистенциальным и этическим одновременно: изгнанник вынужден искать путь к внутренней свободе среди моральной и культурной хаотичности мира. Сравнение с романтическими героями Пушкина, Лермонтова и Языкова показывает, что у Полежаева этот процесс более драматичен и требует постоянной самоактуализации: герой не просто созерцает несправедливость или одиночество, но активно формирует собственную систему ценностей, способную противостоять давлению внешней реальности. Образ ангела, встречающийся в ряде стихотворений, усиливает эту метафизическую сторону: ангел выступает не столько как идеализированная сущность, сколько как символ нравственной высоты, к которой стремится личность, сталкиваясь с несовершенством земного мира. Таким образом, духовное изгнание в лирике Полежаева становится механизмом самосовершенствования, инструментом познания собственного «я» и осознания моральной ответственности перед собой и обществом. В этой перспективе конфликт «я» и мира приобретает многослойную структуру: он одновременно социальный, психологический и философский, что делает анализ поэтики Полежаева особенно значимым для изучения русского романтизма. Внутренний мир героя характеризуется постоянным напряжением между желанием утвердить личностную автономию и необходимостью ориентироваться в сложной этической среде. Данная динамика позволяет характеризовать лирического субъекта как уникальный пример «самопознающего изгнанника». Полежаев трансформирует духовное отчуждение в инструмент эстетического и этического самораскрытия, а протест – в метод поддержания внутренней целостности и достижения гармонии с самим собой, невзирая на несовершенство внешнего мира.

Стоит упомянуть про мотив внутреннего восстания, который раскрывается не только как эмоциональный порыв, но и как осознанная этическая концепция. Бунт лирического героя направлен против состояния социальной апатии, при котором личность утрачивает способность к самостоятельности в принятии духовных решений. В стихотворениях поэта неоднократно подчеркивается, что покорность разрушает человека гораздо сильнее внешних

ограничений, поскольку она лишает его внутреннего достоинства и притупляет чувство ответственности перед собственной совестью. Полежаевский герой отвергает такую форму существования, стремясь сохранить способность к критическому взгляду на мир, где власть и общественное мнение нередко выступают источниками несправедливости. Протест характеризуется не хаотичностью, а внутренней дисциплиной: он понимает цену свободы и принимает связанные с ней моральные риски. Бунт выполняет не деструктивную, а конструктивную функцию. Он выступает в качестве механизма, направленного на сохранение человеческой сущности, и является важным условием для формирования зрелой моральной личности.

В лирике Полежаева значительное место занимает исследование этической ответственности индивида в условиях социального и морального давления. Этот аспект делает образ бунтаря, воплощенный в его произведениях, особенно релевантным для современного читателя. Лирический герой Полежаева осознает, что любая форма протеста неизбежно влечет за собой определенные последствия, которые невозможно игнорировать. Именно это осознание способствует формированию зрелой модели нравственного выбора. В отличие от романтических изгнанников, чьи действия часто ограничивались личной трагедией или созерцательной меланхолией, у Полежаева бунт становится формой активного взаимодействия с миром: герой вступает в диалог с внешней реальностью, стремясь сохранить личностную автономию, не разрушая фундаментальных моральных принципов. Данная позиция акцентирует внимание на том, что свобода и ответственность в интерпретации Полежаева являются взаимосвязанными категориями. Только их синергетическое взаимодействие позволяет индивидууму поддерживать целостность своего внутреннего «я». Следует отметить, что аналогичные тенденции прослеживаются и в современной культурной сфере, где индивидуальные формы протеста, начиная от гражданских инициатив и заканчивая художественными и интеллектуальными высказываниями, выступают в качестве механизма самоидентификации и самоактуализации личности в условиях давления со стороны социальных институтов, общественных стереотипов или медийного пространства. Современные «бунтари» в определенной мере продолжают традицию, заложенную русским романтизмом: их внутренний конфликт отражает универсальную дилемму между личностной свободой и социальными ограничениями, что делает изучение Полежаева особенно значимым для анализа не только исторической, но и современной поэтической и культурной ситуации. В данном контексте можно утверждать, что образ изгнанника и бунтаря, воплощенный в творчестве Полежаева, сохраняет свою значимость. Образ функционирует как модель, иллюстрирующая критическое мышление, способность к моральной рефлексии и духовному самоопределению. В его лирике отчуждение не является целью само по себе; оно выступает как условие формирования личной ответственности, нравственной зрелости и эстетического опыта. Такая интерпретация позволяет рассматривать конфликты «я» и мира как универсальные, выходящие за рамки конкретной эпохи, где внутренний бунт и духовное изгнание превращаются в способ познания себя и сохранения целостности личности. Таким образом, Полежаевский бунтарь становится примером того, как внутренний протест может быть одновременно художественным, моральным и социальным феноменом, актуальным и для современной культуры, где вопросы свободы, ответственности и личной целостности продолжают оставаться ключевыми.

Таким образом, в лирике А. И. Полежаева конфликт между личностью и миром раскрывается через сложное взаимодействие мотивов изгнания, бунта, одиночества и

духовного поиска. Лирический герой Полежаева оказывается на границе двух миров: мира социального давления и мира внутренней свободы. Он не отказывается от противостояния, даже когда оно приводит к трагическим последствиям. Напротив, именно в процессе этой борьбы проявляется подлинная сущность его личности. Образ изгнанника становится способом существования героя, а образ бунтаря – его реакцией на несовместимость собственных ценностей и внешней реальности. Полежаев создает лирический мир, в котором личность решительно отстаивает право на свободу, даже если эта свобода достигается ценой одиночества и внутреннего надлома.

В заключение стоит отметить, что лирика А. И. Полежаева демонстрирует сложное и многослойное взаимодействие между личностью и внешним миром, где конфликт «я» и мира проявляется одновременно на психологическом, социальном и философском уровнях. Изгнанник и бунтарь у Полежаева не сводятся только к архетипам; они представляют собой динамические структуры, в которых внутреннее самоопределение, нравственная автономия и духовный поиск находятся в постоянной взаимосвязи. Герой поэта сталкивается с ограничениями внешней среды, но, в отличие от многих романтических прототипов, его противостояние носит не пассивный, а активный характер: лирический субъект стремится не просто пережить давление, но преобразовать его в основу для духовного и нравственного роста. В контексте данного анализа, внутренний конфликт сохраняет свою трагическую природу. Понимание несовершенства окружающего мира, социальная несправедливость и невозможность достижения идеального состояния формируют напряженное психологическое состояние, в рамках которого происходит процесс формирования самосознания персонажа. Важным аспектом анализа является также понимание того, что конфликты Полежаева обладают универсальным значением: они не ограничены конкретной исторической эпохой, а обращаются к вечным проблемам человеческой свободы, личной ответственности и нравственного выбора. Сравнение с традицией русского романтизма, начиная от пушкинских и лермонтовских образов изгнанника и бунтаря и заканчивая Языковым и Жуковским, позволяет увидеть, что Полежаев создает уникальную синтезированную модель, где внутренний протест и духовное изгнание становятся инструментом познания себя, сохранения целостности «я» и утверждения моральной правоты. Параллели с современными социальными и культурными контекстами показывают, что эти мотивы сохраняют актуальность: внутренний конфликт личности и общества, стремление к свободе и необходимость этического выбора остаются ключевыми категориями как в художественном творчестве, так и в реальной жизни современного человека. В совокупности все эти элементы делают поэтику Полежаева особенно значимой для изучения романтической традиции, позволяя рассматривать его произведения как образец соединения индивидуальной духовной автономии и социальной критики. Лирический герой, сталкиваясь с невозможностью полного согласия внутреннего и внешнего миров, не пасует перед трудностями, а превращает свои переживания в средство самопознания, нравственного становления и художественного выражения. Именно через такую динамику изгнания и протеста, через постоянное напряжение между «я» и миром, формируется уникальная эстетическая и философская ценность творчества Полежаева, делающая его лирику не только ярким явлением эпохи, но и универсальным примером вечного поиска человеческой свободы и гармонии с самим собой.

**Список литературы:**

1. Анкудинов К. Н. Нулевая детерминированность как признак романтического героя (на примере стихотворения А. И. Полежаева «Песнь погибающего пловца») // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика, 2016. № 1. С. 7–16. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nulevaya-determinirovannost-kak-priznak-romanticheskogo-geroya-na-primere-stihotvoreniya-a-i-polezhaeva-pesn-pogibayuschego-plovtsa> (дата обращения: 26.11.2025).
2. Васильев Н. Л. Опыт сравнения поэтических лексиконов Н. М. Языкова и А. И. Полежаева // Проблемы истории, филологии, культуры, 2014. № 3 (45). С. 325–327. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opyt-sravneniya-poeticheskikh-leksikonov-n-m-yazykova-i-a-i-polezhaeva> (дата обращения: 26.11.2025).
3. Воронина Н. И. А. И. Полежаев – И. Д. Воронин: хронотоп памяти // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки, 2020. № 70. С. 38–43. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-i-polezhaev-i-d-voronin-hronotop-pamyati> (дата обращения: 27.11.2025).
4. Сесорова А. Д. Миф об ангеле в поэзии А. И. Полежаева // Вестник ТГГПУ, 2024. № 2 (76). С. 205–208. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-ob-angele-v-poezii-a-i-polezhaeva> (дата обращения: 27.11.2025).

МБОУ СОШ № 6 имени А. С. Пушкина г. Калуги, Калуга, РФ

УДК 82

**А. В. Рожкова****ГРИГОРИЙ СКОВОРОДА КАК РОДОНАЧАЛЬНИК СИМВОЛИЗМА**

В статье рассматривается становление и развитие личности Григорий Саввича Сквороды как родоначальника символизма, а также биографические данные, записанные его другом Михаилом Ивановичем Коваленским. Отражено отношение литературоведов к его личности и творческому пути. Дается краткий обзор его основного учения о «трех мирах». На основе анализа басни «Благодарный Еродий» определяется основная направленность поэтики символизма Сквороды. Отмечается вклад Григория Саввича Сквороды в развитие русской философии и символизма.

*Ключевые слова:* Г. С. Скворода; М. И. Коваленский; символизм; учение о «трех мирах»; человек; сердце; Бог; познание; религия; В. Иванов; А. Ф. Лосев; В. В. Зеньковский; Н.О. Лосский; Иоанн Дамаскин; Серебряный век.

**A. V. Rozhkova****GRIGORY SKOVORODA AS THE FOUNDER OF SYMBOLISM**

The article examines the formation and development of the personality of Grigory Savvich Skvoroda as the founder of symbolism. Biographical information recorded by his friend Mikhail Ivanovich Kovalensky. The attitude of literary critics to his personality and creative path is reflected. A brief overview of his basic teaching on the «three worlds» is given. Based on the analysis of the fable «Grateful Yerodiy», the main orientation of the poetics of the symbolism of the Frying Pan is determined.

*Keywords:* G. S. Skovoroda; M. I. Kovalensky; symbolism; the doctrine of the «three worlds»; man; heart; God; knowledge; religion; V. Ivanov; A. F. Losev; V. V. Zenkovsky; N. O. Lossky; the Silver Age.

Григорий Саввич Скворода – русский и украинский философ, мыслитель и гуманист. Он внес значительный вклад в развитие философской мысли обоих народов. Родился Григорий Саввич в семье малоземельного казака 3 декабря 1722 в селе Чернухи Полтавской губернии. Будучи набожным с детства, он имел большой интерес к музыке и обучению. Это нашло свое отражение в постоянной игре на флейте и пении в местном церковном хоре. По свидетельствам его биографа и друга, Михаила Ивановича Коваленского, любимым произведением Сквороды были стихи Иоанна Дамаскина:

Образу златому на поле Деире служиму триє твої отроці  
Не брегоша безбожного велєня [5, с. 195].

Об этом стихе он вспоминает и перед своей кончиной, в беседе с Коваленским. Отмечая, он является его самым любимым среди прочих церковных песен. Путь Григорий Саввича в постижении наук и развитии певческого таланта начинается с поступления в киевскую академию, куда отдавали всех способных казацких детей. После окончания которой была возможность вступить в ряды казацкой старшины, образующей в то время новое дворянское сословие, или стать одним из членов духовной братии. Во время своего обучения в

академии Сковорода превосходит сверстников в обучении разным наукам, тем самым получая от всех наставников.

Талант Григория Сковороды к пению был рано признан: его мелодичный дискант позволил ему сначала стать певчим, а затем одним из первых получить место в Придворной певческой капелле при императрице Елизавете Петровне, известной своей любовью к церковной музыке. В 1744 году, когда двадцатидвухлетний Григорий Сковорода в составе придворной капеллы посетил Киев с визитом императрицы, он принял судьбоносное решение. Тяга к знаниям перевесила карьеру певчего: он оставил службу и остался в городе, чтобы продолжить образование в Киевской академии. Григорий Саввич упорно постигал знания, освоил риторику, метафизику, математику, поэзию, естественную историю и богословие. Также мог свободно говорить на разных языках, таких как еврейский, греческий, латинский, немецкий, церковно-славянский. Интересы и склонности к духовному познанию он не имел, хотя отец готовил его ко вступлению в ряды священнослужителей. О нежелании Сковороды следовать предначертанному пути свидетельствует известный случай, произошедший во время его посвящения в сан киевским архиереем. Стремясь избежать духовной карьеры, философ симулировал душевное расстройство, начав заикаться, в результате чего был признан непригодным для служения. Этого результата он и добивался, поскольку стандартная учебная программа Академии не могла удовлетворить его интеллектуальных запросов, и он стремился, к тому, чтобы продолжить получение образования за границей. После знакомства с генералом-майором Вишневым, которому было поручено двором посетить Венгрию, Григорий Саввич в качестве знатока иностранных языков и церковной культуры, отправляется вместе с ним.

Не имея никаких средств, он обходит всю Венгрию, посещает Польшу, Германию и Италию.

Эмоциональный отклик и впечатления Сковороды полностью описывают в следующем высказывании: «Рим любопытству его открыл обширное поле. С благоговением шествовал он по этой классической земле, которая некогда носила на себе Цицерона, Сенеку и Катона. Триумфальная арка Траяна, обелиски на площади св. Петра, развалины Каракальских бань, словом, все остатки сего владыки мира произвели в нем сильное впечатление» [2, с.114]. В большей степени, Сковорода интересовалась не богатая архитектура европейских стран, а желание познакомиться с известными деятелями науки, например, с немецким философом Иммануилом Кантом. Получить те знания, овладеть которыми он не имел возможности на родине.

Познав идеи европейской науки и философии, Григорий Сковорода, вернувшись на родину, по мнению современников, «мог занять место между германскими учеными наиболее уважаемыми». Во время его отсутствия умирают его родители, поэтому оставшись без средств к существованию он уходит из родного села. Так в жизни Сковороды начинается новый этап. Благодаря своим глубоким познаниям и таланту, он становится учителем поэзии Переяславской семинарии. Тут его сослуживцами были известный протоирей Стефан Гречина или Гречка [6, с. 49], а также позже знаменитый киевский проповедник Иоанн Леванда. В семинарии в этот период главенствует Симеон Полоцкий с силлабическими стихами, которые противопоставлялись ямбам Михаила Ломоносова. Сковорода становится новатором в области преподавания поэзии и создает учебник, который отражает его рассуждения о поэзии и руководство к ней. Но руководивший семинарией епископ Никодим Стребницкий отвергает предложение Сковороды и требует преподавать, следуя устоявшимся традициям.

Григорий Саввич отказывается соглашаться с его требованиями, подтверждая свою позицию тем, что его мысли были изложены верно, ссылаясь на авторитеты и подкрепляя их латинской пословицей: «*Alia res spectrum, alia plectrum*» [4, с. 45], что в переводе означает: «одно дело пастырский жезл, а другое – пастушья свирель» [4, с. 45]. На что епископ ответил: «Не живяше посреди дому моего творяй гордыню» [4, с. 45]. Из-за данного разногласия Григория Саввича изгоняют из семинарии.

Сковорода вынужден скитаться по приятелям, помощи просить он не смеет, все трудности переносит со смирением. Он устраивается педагогом в частном доме к богатому помещику и вельможе Стефану Тамаре. Проработав у него год, он был уволен из-за ложного доноса.

Григорий Сковорода вновь вынужден вести страннический образ жизни, живя то у одного приятеля, то у другого. Но вскоре его приглашают в Харьковский коллегиум. Здесь обучались лица разных сословий. Специально для дворян был открыт класс по этике, для ведения которого был приглашен Сковорода. Курсу он дает название «Начальная дверь ко христианскому добронравию». После этого в свет выходит его первое произведение с таким же названием. В 1766 года Сковорода решает закончить службу и оставшееся время посвятить странничеству. Путешествует как нищий, имея в заплечном мешке только Библию на еврейском языке. Гостит у друзей и почитателей, а после уходит. Везде его принимают с искренним радушием и теплом. Как писал Ф. П. Лубяновский: «Страсть его была жить в крестьянском округу; любил он переходить из слободы в слободу, из села в село, из хутора в хутор; везде и всеми был встречаем и провожаем с любовью, у всех он был свой». Странствовал он в течение тридцати лет. Основные его философские трактаты, притчи и диалоги были написаны в этот период.

Исследователи оценивали его работы по-разному. Так, например, Н. О. Лосский в «Истории русской философии» [3, с. 460] в ряду любителей философии выделял Сковороду как моралиста, который делает упор на Библию, но при этом ссылается на неоплатонические теории Филона, отцов Церкви и немецких мистиков.

А. Ф. Лосев, анализируя биографию и творчество Сковороды, характеризует его как русского мыслителя, чья философская система сознательно дистанцировалась от западно-европейских образцов и закладывала основы самобытной русской философской традиции. «Нет сомнения, – писал он, – что Сковорода далеко не является чисто христианским мистиком. Разумеется, он приближался к истинному Логосу, к его последней гармонии и одиночеству, но всецело в него не проник. Конечно, Сковорода являет собой только начало русского философствования, и как начало его учение гениально и художественно прекрасно» [4, с. 83].

В. В. Зеньковский в той же «Истории русской философии» [3, с. 454] называл Григория Саввича Сковороду первым русским философом, подчеркивая его важность.

Первой его идеей является то, что центр в человеке – сердце. Оно является ключом к познанию внутреннего мира каждого. «От познания себя самого входит в душу свет ведения Божия, а с ним – путь счастья мирный. Что компас в корабле, то Бог в человеке», – писал Григорий Саввич [5, с. 25].

Второй важной идеей учения Сковороды является мистический символизм. Рассудок, по его мнению, создает лишь схемы. Развивающуюся связь бытия нельзя понять через умственные построения. Только образы дают точное познание истины. Согласно теории Сковороды, «мир» состоит из «двух натур»: видимой (материальной) и невидимой

(божественной). Это противопоставление не является двойственным, поскольку духовная составляющая понимается как подлинная натура и является причиной первой. «Весь сей видимый мир, – писал Сковорода, – состоит из двух натур: одна видимая, тленная, а другая невидимая, бессмертная... Видимая называется тварью, а невидимая – Богом» [5, с. 22–23].

При развитии этой идеи он переходит к созданию более сложной структуры. А именно учении о «трех мирах», служащим «скелетом» его символистской философии:

1. Макрокосм (Вселенная): материальный мир, представляющий собой «книгу», созданную посредством символов и образов. Каждое ее составляющее указывает на духовный мир.
2. Микрокосм (Человек): он дает ключ к познанию макрокосма через сердце человека. Самопознание Сковороде дает возможность познать Бога.
3. Мир символов (Библия): Священное Писание понимается им не как исторический документ или свод догм, а как некий шифр, в котором заключена символическая логика мироздания.

Это учение позже было канонизировано русскими символистами. Вячеслав Иванов сформировал его как манифест символизма: «a realibus ad realiora», что в переводе означает «от реального к более реальному». И для Иванова, и для Сковороды подлинная реальность есть реальность духовная, а земной мир – ее символ [2, с. 112].

Онтологическое понимание символа определяет поэтику Сковороды. Его литературное творчество – басни, притчи, диалоги – представляет собой не сборник моралистических примеров, а поле для герменевтического усилия. Возьмем для анализа басню «Благодарный Еродий» [5, с. 108]. Ее сюжет, на поверхностном уровне, повествует о птице, спасенной пахарем. Однако образы здесь многослойны. Пахарь – это символ духовного труда, работы человека над своей душой. Поле – символ мира или сердца человеческого. Еродий (цапля) может быть прочитан как символ человеческой души, томящейся в болоте (символе греховного мира) и жаждущей освобождения. Две лошади – «два коня», впряженные в плуг, – это классический для Сковороды символ двойственной природы человека: духовной и плотской, которые должны трудиться в согласии.

Этический пафос учения Сковороды, его призыв к «самопознанию» и преобразению жизни в соответствии с внутренней «сродностью» напрямую предваряет символистские проекты «жизнетворчества». Ключевым для понимания этой поэтики является принцип «сродности» и «родственного труда». «Сродность» [5, с. 443] – это внутреннее, божественное призвание человека, соответствие его натуры тому или иному виду деятельности. Труд, не соответствующий «сродности», есть рабство; «сродный» труд – свобода и путь к самопознанию. Этот принцип можно рассматривать как антропологическую и этическую проекцию его теории символа. Если весь мир пронизан «сродными», то есть внутренне необходимыми, связями между видимым и невидимым, то и жизнь человека должна быть выстроена по этому же закону. В этом просматривается прообраз символистской концепции «теургии» – творчества, направленного на преобразование действительности, слияние искусства и жизни. Художник-символист, как и человек у Сковороды, следующий «сродному труду», выступает не как имитатор или развлекатель, а как раскрыватель изначальных, божественных связей. Л. В. Ушкаров, исследуя поэтику Сковороды, отмечает: «Символ у Сковороды функционален: он служит не описанию мира, а преобразованию сознания читателя, пробуждению в нем "внутреннего человека"» [7, с. 72].



Творчество Сковороды демонстрирует удивительное созвучие с ключевыми идеями мыслителей Серебряного века, что позволяет говорить не о случайных совпадениях, а о глубокой преемственности, осуществлявшейся через усвоение его идей в философско-религиозной среде XIX века. Он не просто использует символы в своем творчестве, а строит целостную символическую картину мира, которая по своей структуре, функциям и пафосу идентична картине мира поэтов-символистов. Его система является философски более выверенной и последовательной, поскольку она основана на целостном религиозно-философском мировоззрении, а не только на эстетической программе. Григорий Саввич Сковорода в середине XVIII века не просто предвосхитил, но и сформулировал в развернутом виде основные принципы того философско-эстетического направления, которое столетие спустя получило название «символизм». Поэзия Григория Саввича Сковороды – это не просто рифмованные поучения, а попытка передать в слове этот внутренний лад мироздания, его символическую «настроенность».

#### **Список литературы:**

1. Бычков В. В. Эстетические пророчества русского символизма // Полигнозис, 1999. № 1. С. 98–104.
2. Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
3. Лосский Н. О. История русской философии, пер. с англ. М.: Советский писатель, 1991. 480 с.
4. Лосев А. Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. М.: Советский писатель, 1990. 320 с.
5. Сковорода Г. С. Сочинения: в 2 т. Т. 1 (2). М.: Мысль, 1973. 512 с.
6. Стеллецкий Н. С. Странствующий философ Григорий Саввич Сковорода // Соч. свящ. Стеллцкого Н. С. Киев: тип. Корчака-Новицкого, 1894. 52 с.
7. Ушкаров Л. В. Поэтика символу у Григория Сковороды. Київ: Вид-во Київського університету, 1991. 168 с.

МБОУ СОШ № 23 г. Калуги, Калуга, РФ

УДК 821.161.1-1

**А. А. Чевтаев****МОРТАЛЬНЫЕ СМЫСЛЫ «ЖЕНСТВЕННОСТИ» В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ  
Н. С. ГУМИЛЕВА (О ПОЭТИКЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «САМОУБИЙСТВО»)**

В статье рассматривается специфика взаимосвязи «женственности» и смерти в ранней символистской лирике Н. С. Гумилева. Концептуализация смерти и формы ее репрезентации в художественном мире поэта характеризуются акцентированием женского начала как носителя и проводника мортальной сущности бытия. Анализ поэтики стихотворения «Самоубийство» (1907) показывает, что женщина и смерть в гумилевском творческом сознании мыслятся абсолютными проявлениями потусторонней области мироздания и предстают носителями сокровенной тайны мироустройства. Фемининное стремление к смерти, реализуемое в поэтике данного текста, осмысливается лирическим субъектом как опыт «возвращения» женского «я» к собственным бытийным первоисточникам – потусторонней реальности. Соответственно, мортальные смыслы «женственности» в раннем творчестве поэта, с одной стороны, воплощаются в фемининном желании онтологически возвыситься над эмпирикой земной жизни, а с другой – в роковом влечении женщины к миру смерти как подлинному (вечному и незыблемому) основанию макрокосма.

*Ключевые слова:* Н. Гумилев; женское начало; лирическое повествование; неоромантическая поэтика; потусторонность; репрезентация смерти; символизм; событийность.

**A. A. Chevtaev****THE MORTAL MEANINGS OF «FEMININITY» IN THE EARLY WORK  
BY N. S. GUMILEV (ON THE POETICS OF THE POEM «THE SUICIDE»)**

The article examines the specifics of the relationship between «femininity» and death in the early symbolist lyrics by N. S. Gumilev. The conceptualization of death and the forms of its representation in the poet's artistic world are characterized by the emphasis on the feminine principle as a carrier and vehicle of the mortal essence of being. An analysis of the poetics of the poem «The Suicide» (1907) shows that in Gumilev's creative consciousness, woman and death are thought of as absolute manifestations of the otherworldly realm of the universe and appear as bearers of the innermost secrets of the world order. The feminine desire for death, realized in the poetics of this text, is interpreted by the lyrical subject as an experience of «the return» of the female self to its own existential origins – the otherworldly reality. Accordingly, the mortal meanings of «femininity» in the poet's early work, on the one hand, are embodied in the feminine desire to rise ontologically above the empiricism of earthly life, and on the other – in the fatal attraction of women to the world of death as a genuine (eternal and inviolable) foundation of the macrocosm.

*Keywords:* N. Gumilev; feminine principle; lyrical narrative; neo-romantic poetics; otherworldliness; representation of death; symbolism; eventfulness.

В поэтическом мире Н. С. Гумилева постижение смерти в различных ее проявлениях выдвигается на первый план рефлексивной самоактуализации лирического субъекта. Гумилевское стремление уяснить сущность бытия и преодолеть онтологическое расподобление микрокосма и макрокосма обуславливает сосредоточенность творческого сознания поэта на осмыслении тех границ, которые разделяют временное и вечное, «посюстороннее» и

потустороннее, реальное и идеальное, профанное и сакральное измерения мироздания. Одним из таких принципиально значимых рубежей предстает смерть, являющаяся, с одной стороны, знаком событийного перехода из земного мира в мир иной, а с другой – ценностно-смысловым маркером глубинного единства универсума, в котором материальное и духовное начала образуют неразрывное единство. В художественной онтологии Н. Гумилева именно смерть оказывается сущностным основанием поисков путей и способов «оцельнения» бытия. Поэтому на всех этапах творческого развития поэта – от раннего символизма через зрелый акмеизм к позднему мистическому «синкретизму» – наблюдается концептуальная проблематизация mortality как онтологической границы человеческого существования. Конечно, рецепция смерти гумилевским лирическим субъектом обладает смысловой динамикой и трансформируется в соответствии с изменениями авторского мировосприятия. Как показывает Я. В. Набатова, представления поэта о смерти меняются в процессе наращивания бытийного опыта и углубления в метафизику земного и потустороннего [14], однако при этом очевидной является постоянная концентрация лирического субъекта Н. Гумилева на mortality рубежах универсума, к осмыслению и преодолению которых устремляется его «я».

Репрезентация смерти в гумилевском поэтическом творчестве характеризуется многомерностью и разветвленностью образных воплощений. Mortality коды смыслообразования, реализуемые в стихотворениях и поэмах Н. Гумилева, определяют специфику окказиональной мифопоэтики, в которой жизнь и смерть предстают не только и не столько противоположными планами миропорядка, сколько точками онтологического схождения микрокосма и макрокосма. По мысли Е. Ю. Куликовой, «контраст между удивительным оптимизмом Гумилева и переживанием смерти, явленным в его текстах, подчеркивает эффект особого mortality тезауруса – не “бездны мрачной на краю”, но сладости даже трагической жизни как торжества бытия над небытием» [10, с. 101]. Складывающийся в гумилевской поэтике «тезаурус смерти» утверждает не ужас приближения к бытийному порогу, а откровение мировой гармонии, преобразующей противоречия земного существования в целостность мироздания. Уясняя антиномичность витального и mortality начал, «поэт снимает конфликт между ними, наделяя смерть набором положительных коннотаций, мысля ее как инструмент внутренней трансформации и внутреннего единства» [15, с. 92]. Соответственно, в художественном универсуме Н. Гумилева, актуализирующем различные мифологические, религиозные и философские системы воззрений, смерть предстает в качестве источника трансгрессии между «посюсторонним» и потусторонним мирами.

Система художественных знаков, организующих структуру стихотворений и поэм Н. Гумилева, свидетельствует о том, что поэт принципиально сосредоточивается на уяснении сущности смерти как онтологического и эмпирического явления. Mortality измерение универсума, обладая ценностным смыслом для гумилевского лирического «я», интегрируется в различные планы человеческого существования. Поэтому само представление о смерти в поэтике Н. Гумилева реализуется в разных аспектах бытийного самоопределения лирического субъекта и/или лирических персонажей.

Рефлексия над смертью и постулирование ее сакральных смыслов, в целом присущие творчеству поэта, наиболее отчетливо проявляются в его раннем творчестве, в котором предлагается индивидуально-авторское видение символистских исканий. Постигание mortality области миропорядка, начатое в первой книге стихов «Путь конквистадоров» (1905), в которой смерть видится источником священного безумия («Песня о певце и короле» (1905))

и итогом «сверхчеловеческих» стремлений («Сказка о королях» (1905)), продолжается Н. Гумилевым во второй поэтической книге «Романтические цветы» (1908). В составивших ее стихотворениях 1906–1908 годов предлагается широкий спектр осмысления моральных границ бытия, одновременно и разделяющих, и соединяющих земную и потустороннюю области миропорядка. С одной стороны, реализуя ключевые интенции русского символизма, нацеленные на постижение инобытия как подлинной реальности и выраженные в известной формуле Вяч. И. Иванова «a realibus ad realiora», а с другой – конструируя романтически рафинированный и предельно условный художественный мир, поэт предлагает различные, но образующие семантически единую систему погружения в потусторонность, которая отождествляется с онтологическим идеалом тварных проявлений универсума. Смерть в гумилевской неоромантической модели мира, во-первых, маркирует процесс инициации поэтического «я», а во-вторых, открывает перспективы инобытия как высшей ценности, обретение которой призвано соединить микрокосм и макрокосм. Как указывает М. В. Смелова, в структуре «Романтических цветов» «обнаруживается связь с мифопоэтической концепцией поэта как того, кто нисходил в царство смерти, независимо от того, идет ли речь о “реальном” (“мифологическом”) пребывании там» [17, с. 20]. Безусловно, лирический субъект Н. Гумилева нарочито и целенаправленно стремится постичь, освоить и присвоить моральную область мира. Это, в свою очередь, определяет и центральную ипостась гумилевского субъектного «я» – мага (жреца), который системой сакральных действий (вербальных жестов) пытается преобразить действительность и претворить в реальность идеал. Соответственно, смерть, с которой лирический субъект постоянно вступает в соприкосновение или через личное взаимодействие, или посредством созерцания «чужих» умираний, оказывается знаком онтологической трансгрессии, открывающейся «магическому» взору.

При этом важно, что «Романтические цветы» и в первой редакции 1908 года, и во второй версии, вошедшей отдельным разделом в состав третьей книги стихов Н. Гумилева «Жемчуга» (1910), носят посвящение Анне Андреевне Горенко (Ахматовой). Биографические переживания сложных любовных отношений с А. Ахматовой преобразуются в поэтический акт их интеграции в систему художественного миромоделирования. Так, по мысли Н. А. Богомолова, структурно-семантическая организация «Романтических цветов» «указывает на стремление Гумилева выстроить весь сборник как своего рода магическое заклинание, опыт практической магии, направленный на привлечение любви той женщины, имя которой названо в посвящении книги» [3, с. 123]. Конечно, в поэтическом мире данной книги обнаруживаются не только любовно-магические смыслы, однако видится вполне справедливым выделение интимно-чувственной интенции в качестве центрального вектора смыслообразования «Романтических цветов» как лирического целого. В аспекте моральной рефлексии Н. Гумилева это отчетливо проявляется в нарочитом сопряжении смерти и женского начала. В гумилевском неоромантизме 1900-х годов «женственность» наделяется сакральным статусом в системе мироустройства. Поэтому поиски бытийного идеала, который может быть явлен только путем приобщения к потусторонности, обуславливают онтологическое «сродство» двух тайн мироздания – женского «я» и смерти. Ориентируясь на поэтические манифестации В. Я. Брюсова, в которых любовно-эротическое и моральное начала образуют неразрывное единство (ср.: «Грез прибежище и нег, / Тело женское! – в мехах, / В шерсти, в шарфах, в царстве снега / Ты лишь безобразный прах. // Есть живое возрожденье! / Краски, розы, нагота! / Так, творите вы мгновенье... / Кто же вас творит? – Мечта» («Облеченные в одежды...» (1900)) [4, с. 175]), Н. Гумилев в «Романтических цветах» предлагает

собственное видение энигматической природы «женственной» смерти и смертной «женственности». Редуцируя присущий брюсовской поэтике эротизм, гумилевский лирический субъект сосредоточивает внимание на мистической и метафизической причастности женского начала потустороннему миру и на его соотнесенности со смертью как эмпирическим маркером инобытия.

По наблюдениям А. Ханзен-Лёве, в поэтических практиках раннего символизма, на которые ориентируется Н. Гумилев в ранний период творчества, «взаимозаменяемость Эроса и Танатоса, их статическая амбивалентность становится и фундаментом, и вершиной диаволического анти-космоса: в состоянии высшего экстаза, в зените вожделения, страсти Я переходит границы своего собственного бытия, трансцендируя в другое Я» [20, с. 355]. Это обуславливает постоянную семиотическую взаимообусловленность репрезентаций любви и смерти, фемининности и маскулинности, возвышенной эротичности и натуралистичной смертности, обнаруживаемую в творчестве старших символистов (В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта, Ф. К. Сологуба). В гумилевских «Романтических цветах» такая символистская устремленность к постижению «женственной» танатологии как синтеза любви и смерти концептуально преобразуется и раскрывается в системе онтологических взаимосвязей женского начала и смертного измерения мира. В ранней поэзии Н. Гумилева «женственность», с одной стороны, предстает в качестве подлинной тайны, влекущей мужское «я» и не поддающейся его стремлениям ее раскрыть, а с другой – помещается в эпицентр соприкосновения со смертью, которая призвана бытийно преобразить женскую сущность лирического персонажа.

Конечно, в «Романтических цветах» обнаруживается конфликт между фемининным и маскулинным началами, определяющий смысловое развертывание поэтики Н. Гумилева на протяжении всего его творческого пути. Однако именно в поэтике этой книги стихов гумилевский лирический субъект стремится явить и утвердить «женственность» в качестве воплощения бытийной потусторонности. Поэтому здесь в основе миромоделирования оказывается многомерное сопряжение женщины и смерти. Мужская ипостась лирического субъекта и женская сущность изображаемой героини одновременно являют и гендерную антиномичность мужчины и женщины, и их онтологическую взаимосвязь как двух земных частей потустороннего («андрогинного») целого. В гумилевских стихотворениях 1906–1908 годов эксплицируются различные связи «женственности» и смерти как взаимопроникновения «этого» (земного) и «того» (небесно-инфернального) миров. При этом первостепенным оказывается присущее эстетическим и мировоззренческим системам начала XX века постулирование «женщины-мечты, женщины-тайны, загадки, бесплотного идеала» [16, с. 28]. В творческой концепции Н. Гумилева, как показывает Л. Я. Бобрицких, «женский образ <...> амбивалентен: он олицетворяет собой земную женщину и одновременно образ “Вечной Женственности”»; в нем сочетаются черты идеальности, святости и вместе с тем бунтующего начала» [2, с. 22–23]. При этом видится важным то, что в отличие от младосимволистов, сосредоточенных на религиозно-мистическом аспекте женского начала, Н. Гумилева манифестирует «вечную женственность» в качестве земного проявления и божественного, и демонического измерений потустороннего мира. В гумилевской модели универсума на первый план выдвигается инобытийная природа женщины как таковая, вне ее сущностной соотнесенности с «верхним» (небесным) или «нижним» (инфернальным) измерением бытия. В творчестве поэта «лирический герой и героиня <...> находятся в разных мирах, принадлежат к разным бытийным пространствам», и при этом «мир женщины обладает ценностью,

непонятной герою, <...> остается для него закрытым пространством, недоступной загадкой» [19]. Именно потусторонняя энигматичность «женственности», проступающая в земных воплощениях гумилевских женских персонажей, сближает ее с мортальной областью мироздания, которая также является принципиальной тайной для лирического субъекта. Поэтому в ранней поэзии Н. Гумилева смерть и женщина предстают, во-первых, как взаимосвязанные онтологические феномены, а во-вторых, как подлинные «врата» в сакральную, влекущую к себе человека потусторонность.

В «Романтических цветах» представлено множество образных, мотивных и сюжетных сближений «женственности» и мортальности, помещаемых в центр субъектной рефлексии. В стихотворениях, составивших книгу, обнаруживаются и фемининная персонификация смерти («Смерть» (1905)), и переход женского «я» в мортальное измерение бытия («Мне снилось» (1907)), и сакральный акт единения девушки с инобытием («Невеста льва» (1907)), и демоническое явление «женственности» из мира смерти («Гиена» (1907)), и постулирование женских обличий инфернальности («Ужас» (1907), «За гробом» (1907)), и предвосхищение перехода женщины в потусторонний мир («Озеро Чад» (1907)). В этот же ряд вполне встраивается и сюжет потусторонней встречи лирического героя с возлюбленной, или мистически воскрешающей память о былых (древних) воплощениях человеческого «я» («Маскарад» (1907)), или онейрически раскрывающей сущность онтологического расподобления мужского и женского начал («Ягуар» (1907)). Как отмечает М. Баскер, рассматривая специфику неоромантической поэтики в раннем гумилевском творчестве, «сновидческие встречи с “древними” образами любовницы» эксплицируют «моменты драматического постижения, недоступного в пробужденном состоянии распознавания истинных сущностей» [1, с. 32]. Такое погружение в неведомое посредством снов и видений свидетельствует о концептуальном уравнивании онейрического и мортального опыта в творческом сознании поэта в 1900-е годы. Поэтому каждое явление женского «я», отмеченное знаками потусторонности, индексирует мир смерти, а любое соотнесение фемининности и мортального измерения универсума указывает на инобытие. Именно энигматическая сакральность иного мира, постичь которую стремится гумилевский лирический герой, сопрягает в его миропредставлении «женственность» и мортальность и обуславливает многомерность сюжетных репрезентаций взаимодействия женщины и смерти в поэтике книги «Романтические цветы».

Несмотря на то, что мортальная семантика фемининности проступает в различных стихотворениях Н. Гумилева 1906–1908 годов и обеспечивает концептуальную целостность его символистского неоромантизма, представляется продуктивным сосредоточить внимание на одном поэтическом воплощении тематического комплекса «девушка и смерть». В предлагаемой статье мы обращаемся к рассмотрению мортальных смыслов «женственности» в гумилевском стихотворении «Самоубийство», в котором, во-первых, раскрывается лиминальный характер соприкосновения женского начала с мортальным миром, а во-вторых, акцентируется мужская «точка зрения» на единение женщины и смерти в акте суицида. Совмещение структурно-семиотического и мифопоэтического подходов к устройству художественного текста позволяет уяснить смысловую логику гумилевской репрезентации женской смерти как акта вхождения в потусторонний мир, то есть своеобразного «возвращения» к основам ее бытия.

Стихотворение «Самоубийство», написанное в Париже осенью 1907 году и впервые представленное в письме к В. Брюсову от 02.10.1907 г. [7, с. 54–55], первоначально не имело заглавия, которое появляется только в итоговой редакции «Романтических цветов» (1918),

предлагающей ревизию раннего гумилевского символистского неоромантизма. Однако во всех трех версиях книги (1908, 1910 и 1918 годов) это стихотворение присутствует в ее составе, что указывает на принципиальную значимость его образно-смысловых решений для творческого самосознания Н. Гумилева. Поэтическое изображение суицида, эксплицируемое в поэтики данного текста, явно соотносится с биографическими обстоятельствами поэта. Известно, что в пору творческого становления поэта посещали мысли о самоубийстве и парижской осенью 1907 года им было предпринято несколько попыток покончить с собой [12, с. 114]. Впоследствии Н. Гумилев не только преодолевает суицидальные наклонности, но и становится жестким противником такого способа разрешения жизненных коллизий и противоречий. Но в 1907 году идея суицида является релевантной для гумилевского мировидения, о чем свидетельствует интересующее нас стихотворение. Значимым здесь видится то, что акт самоубийства, изображаемый в стихотворении, совершается не мужским, а женским персонажем, то есть суицидальное «соединение» со смертью в творческой концепции поэта предстает сущностной «прерогативой» фемининного «я». Женщина, будучи онтологически связанной с потусторонностью, закономерно стремится прервать свое пребывание в чуждом ей земном («мужском») мире и ускорить «возвращение» в инобытие. Соответственно, в стихотворении «Самоубийство» Н. Гумилев эксплицирует женский суицид как эмпирическое действие, нацеленное на слияние сакральной фемининности с бытийной потусторонностью посредством пересечения мортальной границы между «этим» и «тем» областями универсума.

Данный поэтический текст, состоящий из пяти катренов, последовательно репрезентирует акт самоубийства как вхождение в иномирие. Лирический субъект здесь нарочито занимает внешнюю позицию видения, что, во-первых, позволяет ему эмоционально дистанцироваться от изображаемого события, а во-вторых, усилить нарративный аспект сюжетного развертывания лирического высказывания. В первой строфе стихотворения акцентируется именно предикативный аспект самоопределения героини в моделируемой реальности:

Улыбнулась и вздохнула,  
Догадавшись о покое,  
И последний раз взглянула  
На ковры и на обои [6, с. 137].

Следуя символистским принципам универсализации человеческого «я», лирический повествователь, никак не проявляющий свое «я» в диегетическом плане текстостроения, отказывается от жизненной (интимной, бытовой, социальной, философской) конкретизации героини. На то, что в центр данного лирического нарратива помещается женский персонаж, указывает только грамматика – окончания женского рода в глагольных формах прошедшего времени. Представляя событийный ряд как свершившееся, то есть сдвигая его по оси времени в прошлое, лирический субъект концептуализирует событийный смысл данной лирической репрезентации, но при этом отказывается от представления его подоплеку. Кем является героиня стихотворения и почему она в «последний раз» смотрит на окружающее ее пространство, остается в поэтике стихотворения не проясненным до самого конца его сюжетного развития. Соответственно, гумилевский лирический нарратор в данной повествуемой истории концентрируется на самом процессе подведения жизненных итогов изображаемым женским «я», которое реализуется в системе телесно-психологических жестов

(«улыбнулась». «вздохнула», «взглянула»). Конечно, акцентированная «догадка о покое» намекает на бурление земных страстей, которым причастна и подвержена героиня и от которых она стремится освободиться, и именно она определяет эмпирическое прощание с внешним (интерьерным) убранством. Грядущий (потусторонний) покой мыслится неизмеримо более высокой ценностью в сравнении с материальной данностью богатого («ковры и обои») физически-земного мироустройства. Поэтому «взгляд» героини, актуализированный в стихотворении, определяется как «последний»: он являет собой одновременно и прощание с бытовой реальностью «посюстороннего», и приближение сакральной действительности потустороннего.

Как отмечено комментаторами гумилевского текста [6, с. 397], его инициальная строка («Улыбнулась и вздохнула») совпадает со строкой из стихотворения Вл. С. Соловьева «Наконец она стряхнула...» (1895): «Наконец она стряхнула / Обветшалый свой убор, / Улыбнулась и вздохнула / И открыла ясный взор» [18, с. 111]. Хотя у Вл. Соловьева изображается весеннее пробуждение земли, а не витальное обновление женского персонажа, думается, что психологический жест гумилевской героини восходит к соловьевскому стихотворению. В обоих текстах «улыбка» и «вдох» маркируют лиминальность изображаемой ситуации и подготавливают обретение лирическими персонажами нового онтологического опыта. При этом, конечно, сюжетные перспективы идентичных предикатов семантически различаются: если для Вл. Соловьева предстоящий сюжетный сдвиг определяется календарной мифопоэтикой и предстает в качестве циклического возрождения природы, то у Н. Гумилева акцентируется антропологический (женский) акт прощания с эмпирическим миром в преддверии перехода в мир иной.

Исходная лирическая ситуация в стихотворении «Самоубийство», как видно, определяется стремлением к потустороннему покою, которое обуславливает дальнейшее развертывание лирического сюжета. Согласно суждениям В. А. Грехнева, «лирика <...> не просто концентрирует событие, она довольствуется малою клеткой его, замыкая сюжет пределами ситуации» [5, с. 153]. Поэтому «именно ситуация (в редких случаях ситуативная цепь) является тем максимумом событийности, которая доступна лирике», что «вытекает из склонности ее свертывать временной процесс в картину мгновения, однако так, чтобы на самом мгновении оставался отблеск вечного» [5, с. 153]. Безусловно, в «чистом» лирическом высказывании, представляющем собой перформативную самоактуализацию лирического субъекта в миропорядке, изображаемая ситуация образует структурно-семантический центр эксплицируемого события. Однако усиление нарративных элементов в текстовой организации стихотворения продуцирует принципиальное развитие изначальных ситуативных условий, и в таком случае сюжет не только не замыкается в границах явленной ситуации, но, напротив, характеризуется явным раздвиганием и трансформацией заданных фабульных «очертаний» моделируемой реальности. Очевидно, что в рассматриваемом стихотворении Н. Гумилева темпоральная дистанция между изображаемой ситуацией и лирическим высказыванием, субъектная «внеаходимость» в представляемом художественном мире, хронотопическая отчетливость событийного ряда свидетельствуют о явной нарративизации сюжетного развития текста. Поэтому представленная в начале стихотворения ситуация не только и не столько семантически углубляется, сколько инспирирует последующую динамику пересечения героиней жизненной (онтологической) и смысловой границ миропорядка.



Во второй строфе инициальная ситуация прощания с миром преобразуется в сюжетную точку вхождения женского «я» в смертельную область бытия. Именно здесь изображается буквальный акт суицида:

Красный шарик уронила  
На вино в узорный кубок  
И капризно помочила  
В нем кораллы нежных губок [6, с. 137].

Яд, который намеренно принимает героиня стихотворения, отмечен красным цветом и тем самым индексирует сопряжение жизни и смерти, присущее данной цветовой символике. При этом «красный шарик», предназначенный открыть смертельные «врата» для сделавшей свой роковой выбор женщины, на синтагматической оси текстового строения соединяется с «вином» и «узорным кубком». Эти художественные знаки обладают мощным мифопоэтическим потенциалом. Как известно, «вино» в традиционных символических представлениях, с одной стороны, обозначает «кровь и жертвоприношение», а с другой – «вечную жизнь» и «божественное состояние души, <...> позволяющее человеку возвыситься над окружающими и на короткое мгновение стать подобным богам» [8, с. 89–90]. Соответственно, растворение в вине яда предстает в качестве акта не временного, а вечного приобщения к подлинной (потусторонней) сущности бытия. В свою очередь, «кубок», посредством которого героиня стихотворения добровольно переходит в мир смерти, указывает на явную сакрализацию эксплицируемого в стихотворении суицида. Традиционно в мифопоэтике «кубок» «считается олицетворением вместилища, материальным воплощением окружения, обволакивающего мистический Центр» и предстает «символом человеческого сердца» [8, с. 237]. Соответственно, данный предмет посуды наделяется в стихотворении одновременно и статусом «медиатора» между жизнью и смертью, и смертельным «двойником» женской телесности, содержимое которого (отравленное вино) призвано преобразовать ее земную энергию (кровь) в онтологическую бестелесность потустороннего существования. При этом важно, что нарративно представляемый момент принятия героиней яда отмечен акцентированной «женственностью» ее соприкосновения с предстоящей смертью. Эмоциональный жест «кокетства» («капризно помочила») и портретный знак («кораллы нежных губок») предсмертного облика женщины здесь дан с нарочито мужской «точки зрения» лирического субъекта, что имплицитно указывает на ценностную причастность внеположного изображаемому миру повествователя женскому «я», кладущему предел своей земной жизни. В этом проявляется именно лирическая (субъективно конвергентная), а не эпическая (объективно отстраненная) сосредоточенность гумилевского нарратора на сюжетно разворачиваемом самоубийственном переходе женщины из мира живых в мир мертвых.

Отметим, что, по мысли И. Г. Кравцовой, концентрированная репрезентация женской смерти, предлагаемая в стихотворении Н. Гумилева «Самоубийство», демонстрирует сходство с новеллой Э. А. По «Лигейя» (1838), проявляющееся на уровне «мотива отравленного вина» и соотнесенности изображаемых реалий: «“красный шарик” яда (“Самоубийство”) и “крупные капли блестящей рубиново-красной жидкости” (“Лигейя”)» [9, с. 54]. Хотя исследователь подчеркивает, что поэт трансформирует сюжетный план рассказа американского писателя и «воображаемое отравление леди Ровены, совершенное призраком умершей Лигейи, переименовано у Гумилева в самоубийство» [9, с. 54], нам такое сближение видится

несколько преувеличенным и отчасти изобретенным. Конечно, «красный» цвет отравы сближает устройства предметного мира у русского поэта-символиста и американского писателя-романтика, однако векторы смыслообразования в «Самоубийстве» и в «Лигейи» принципиально различаются: если у Э. По смерть инициируется и свершается посредством чужой (инобытийной) воли, то у Н. Гумилева она по замыслу и по его осуществлению всецело принадлежит героини стихотворения. Единственное, что сближает гумилевскую поэтическую рефлексию с выдающимся представителем романтизма XIX века, это представление о безусловной данности потустороннего мира, с которым человеку приходится соотносить свое земное бытие.

Гумилевская героиня сама выбирает путь вхождения в смерть, принимает «красный шарик» и переходит в инобытие. В третьей строфе стихотворения лирический субъект повествует о непосредственном пересечении женским «я» смертной границы между «этим» и «тем» измерениями миропорядка:

И живая тень румянца  
Заменилась тенью белой,  
И, как в странной позе танца,  
Искривясь, поникло тело [6, с. 137].

Здесь на первый план поэтического семиозиса выдвигается знак «тень», который, обладая мощным мифопоэтическим ресурсом, индексирует визуальный аспект перехода героини из мира жизни в мир смерти. Универсальная семантика «тени», укоренная в архаических представлениях о мироустройстве и поддержанная практиками русского символизма, связана с воплощением «alter ego или души», а также – с обозначением «инстинктивной стороны личности» [8, с. 426]. «Теневая» область универсума и ее репрезентации обыкновенно свидетельствуют о соприкосновении человека с сущностными явлениями потусторонности. Поэтому дважды акцентированная «тень» в облике умирающей героини («тень румянца» и «тень белая»), с одной стороны, эксплицирует антиномичность витального и смертного аспектов существования, а с другой – указывает на их онтологическое схождение. В художественном мире Н. Гумилева «живое» и «мертвое», «здешнее» и «другое», «реальное» и «идеальное» не столько противопоставлены, сколько временно разобщены, и потому обнаруживают бытийные точки соприкосновения. Соответственно, «тень» как внешнее (портретное) обозначение состояния умирающей женщины в структуре стихотворения (от витального «румянца» к смертной «белизне») определяет не только процесс эмпирического (земного) омертвления тела, но и вхождение в подлинное (божественное или inferнальное) бытие. Именно потусторонность является чаемой целью решившей покончить с собой героини, что в контексте символистско-неоромантической концепции Н. Гумилева является знаком онтологического «возвращения» женщины к своим первоисточкам – инобытийному (вечному и опасному для мужского «я») измерению универсума. Отметим, что в гумилевском стихотворении «Принцесса» (1907), также включенным в состав «Романтических цветов», изображается узнавание юной девушкой «чужого» (потустороннего) мира как онтологически «своего» (ср.: «Почему же ей ее томленье / Кажется мучительно знакомо / И ей шепчут грязные поленья, / Что она теперь лишь вправду дома?» [6, с. 154])

Уподобление предсмертной позы умирающей героини танцевальному движению («И, как в странной позе танца, / Искривясь, поникло тело») указывает на эстетически-

сомнамбулический характер погружения в смертную область миропорядка, открывающую женскому «я» потусторонние реалии бытия. Непосредственное соприкосновение героини с миром смерти определяет событийную логику развития сюжета в четвертой строфе, в которой изображаются первые проявления инореальности:

И чужие миру звуки  
Издаёка набегают,  
И незримый бисер руки,  
Задрожав, перебирают [6, с. 137].

Смерть в структуре лирического повествования маркирована «чужими миру звуками» и «незримым бисером», с одной стороны, свидетельствующими о переходе умирающей женщиной границы между «этим» и «тем» измерениями универсума, а с другой – утверждающими воздействие на ее душу потусторонних сил. Героиня, вступая в инобытие, испытывает потрясение, что подчеркнуто соматическим знаком – «дрожью рук», ощущающих нечто неведомое. При этом «перебирание незримого бисера» одновременно предстает и молитвенным жестом касания воображаемых четок, закономерно отсутствующих в руках самоубийцы, и телесным прикосновением к нефизической реальности. Это указывает на амбивалентность лиминального состояния женщины: переживание ужаса расставания с земной жизнью и взволнованное ожидание иных онтологических перспектив. В этом видится существенное отличие гумилевского видения добровольного умирания от «суицидальной» рефлексии в стихотворении В. Брюсова «Последний пир» (1905), являющейся своеобразной опорой для разработки схожей темы Н. Гумилевым. Если в брюсовском тексте предвосхищаемое самоубийство любовников обозначает исключительно разрыв связей с «посюсторонним» миром (ср.: «У нас под складками одежды, / Я знаю, ровен сердца стук... / Как нет ни страха, ни надежды – / Не будет ужаса и мук. // Два лезвия блеснут над ложем, / Как сонный вздох, провеет стон, – / И, падая, мы не встревожим / Кентавров пьяных тусклый сон» [4, с. 403–404]), то в гумилевском «Самоубийстве» уединенное женское сознание стремится не только уйти «отсюда», но и проникнуть «туда». Именно поэтому в поэтике стихотворения Н. Гумилева актуализируется жанровая модель балладного повествования, репрезентирующего «событие встречи между двумя мирами, “здешним”, земным и “иным”, “потусторонним”» и ее катастрофические последствия для «героя, принадлежащего миру “здешнему”» [13, с. 26]. Конечно, традиционное устройство баллады здесь трансформируется, так как, во-первых, героиня сама стремится попасть в потусторонний мир, а во-вторых, инобытийный противник человека здесь лишен буквальной персонификации, принципиально значимой для балладной поэтики. Однако смерть посредством «чужих миру звуков» и «незримого бисера» все же дает знать о своей принадлежности другому измерению бытия, что можно воспринимать как сигнал «балладизации» гумилевского лирического нарратива. Важно и то, что акт суицида, совершаемый женским «я», воспринимается как онтологическая катастрофа.

Подчеркивая влечение героини к смерти и ее желание вступить в потусторонний мир, лирический повествователь эксплицирует свершающееся расподобление телесного и духовного начал в момент перехода женщиной рубежа между витальной и смертной областями универсума. В пятой (финальной) строфе изображение предсмертной агонии,

пуантирующее разворачивание сюжета, вскрывает сущностный разрыв между «этим» и «тем» измерениями бытия:

На ковре она трепещет,  
Словно белая голубка,  
А отравленная блещет  
Золотая влага кубка [6, с. 137].

Именно здесь обнаруживается ценностно-смысловая причастность лирического субъекта созерцаемому и повествуемому событию женского самоубийства. Сопоставление умирающей героини с «белой голубкой», которая в мифопоэтике является «символом спасенной души, прошедшей очищение» [11, с. 58], семантизирует одновременно и трагизм расставания с земной жизнью, и освобождение от телесно-эмпирических ограничений «посюстороннего» мира. Субъектная позиция гумилевского повествователя – это позиция мужского «я», всецело принадлежащего «этой», а не «той» реальности. Поэтому, воспринимая смерть героини как сакральное движение в инобытие, лирический повествователь осознает его как роковой отказ от витальных ценностей «здешнего» мира. Агональный «трепет» тела и переход души в иное измерение миропорядка мыслятся знаками приобщения к сокровенной тайне мира, постичь которую безуспешно пытается мужское сознание. Отметим, что в стихотворении Н. Гумилева «На камине свеча догорала, мигая...» (1907), представляющем своеобразным продолжением «Самоубийства» [7, с. 55], эксплицируется именно маскулинный взгляд на фемининный уход из жизни: «В набегающем ужасе странной разлуки / Ударял себя в грудь, иступленьем объятый, / Но не слушались жалко повисшие руки / И их мускулы дряблые, словно из ваты. // Он молился о смерти... навеки, навеки / Успокоит она, тишиной обнимая, / И забудет он горы, равнины и реки, / Где когда-то она проходила живая!» [6, с. 138] Это показывает, что в творческом миропонимании поэта четко разграничивается восприятие смерти мужчиной и женщиной: для первого – она сакральная, но чуждая его «я» тайна, а для второй – сущностное («родное») основание бытия. Да, героиня «трепещет» в момент умирания, но тем не менее сама переход из земной эмпирики в мортальную потусторонность.

Как уже отмечалось, в тексте «Самоубийство» отсутствуют какие-либо указания на причины рокового шага, совершаемого героиней. Поэтому ее «догадка о покое», даруемом смертью, может восприниматься двояко: и как решение оборвать земные страдания, и как глубинное «прозрение» собственной инобытийной природы. Поэтому эксплицируемое в сюжете женское влечение к смерти резюмируется посредством предметного знака: «отравленная золотая влага кубка» в финальных строках стихотворения, оказывается материальным воплощением мортальности в земном мире, торжествующей над телесной эмпирикой женского «я». Отметим, что золотой цвет отравленного вина, актуализирующий мифопоэтическое отождествление «золота» с «солнечным светом и <...> божественным знанием» [8, с. 188], свидетельствует о сакральном (почти ритуальном) характере поступка героини. Однако, согласно эзотерическим представлениям, «золото» «может быть грешником и раскаявшимся, белым (воплощение прощения и невинности) и красным (возвышения и страсти)» [8, с. 188]. В данном случае соединение «золотой влаги» вина с «красным шариком» яда именно греховные побуждения фемининного начала, стремящегося преодолеть онтологическую дихотомию жизни и смерти и возвыситься над земным миром, вступив в мортальное

пространство универсума. Такой «союз» женщины и смерти в их причастности инобытию согласуются с характерным для раннего творчества Н. Гумилева наделению женского «я» инфернальными чертами.

Итак, структурно-семантическая организация стихотворения Н. Гумилева «Самоубийство» демонстрирует концептуальные принципы уяснения и репрезентации поэтом взаимосвязи «женственности» и mortality в перспективе осмысления инобытия. И смерть, и женщина в гумилевском художественном универсуме реализуют абсолютные проявления потусторонней области мироздания и предстают носителями сокровенной тайны мироустройства. Поэтому фемининное стремление к смерти, эксплицируемое в поэтике данного текста, осмысляется лирическим субъектом как опыт «возвращения» женского «я» к собственным бытийным первоисточкам – потусторонней реальности. Соответственно, mortality-смыслы «женственности» в раннем творчестве поэта, с одной стороны, воплощаются в фемининном желании онтологически возвыситься над эмпирикой земной жизни, а с другой – в роковом влечении женщины к миру смерти как подлинному (вечному и незыблемому) основанию макрокосма. Это свидетельствует о том, что в неоромантическом миромоделировании Н. Гумилева символика «женственного» и mortality начал, образуя смысловое единство, оказывается одним из ключевых факторов создания индивидуально-авторского мифа о познании сущностных тайн бытия.

#### **Список литературы:**

1. Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. СПб.: РХГИ, 2000. 160 с.
2. Бобрицких Л. Я. Женские образы в лирике Н. Гумилева: опыт типологии // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2017. № 4. С. 19–23.
3. Богомолов Н. А. Гумилев и оккультизм // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 113–144.
4. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7-ми томах. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. М.: Худ. литература, 1973. 672 с.
5. Грехнев В. А. Словесный образ и литературное произведение. Нижний Новгород: Нижегородский гуманитарный центр, 1997. 197 с.
6. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: В 10-ти томах. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902 – 1910). М.: Воскресенье, 1998. 501 с.
7. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: В 10-ти томах. Т. 8. Письма. М.: Воскресенье, 2007. 640 с.
8. Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. М.: Центрполиграф, 2010. 525 с.
9. Кравцова И. Г. Н. Гумилев и Эдгар По: Сопоставительная заметка Анны Ахматовой // Н. Гумилев и русский Парнас. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 1992. С. 51–57.
10. Куликова Е. Ю. Тезаурус смерти в лирике Николая Гумилева // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2016. Т. 26. № 6. С. 94–102.
11. Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: «Золотой век», 1995. 402 с.
12. Лукницкий П. Н. Труды и дни Н. С. Гумилева. СПб.: Наука, 2010. 892 с.
13. Магомедова Д. М. Баллада // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 26–27.

14. Набатова Я. В. Эволюция отношения лирического героя к смерти в стихах Н. С. Гумилева // Антропоцентрическая парадигма в филологии. Ч. 1. Литературоведение. Ставрополь: СГУ, 2003. С. 194–200.
15. Павлова Т. Л., Раздьяконова Е. Г. Антиномия «жизнь – смерть» в лирике Николая Гумилева // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2013. № 4. С. 88–93.
16. Рогоза Н. В. «Вечная женственность» как воплощение высшей идеи женственности в культуре Серебряного века // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2011. № 1. С. 26–28.
17. Смелова М. В. Онтологические проблемы в творчестве Н. С. Гумилева. Тверь: ТГУ, 2004. 126 с.
18. Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель, 1974. 350 с.
19. Ушакова Т. А. Символ и аллегория в поэзии Николая Гумилева. Глава II. Женские образы в лирике Гумилева: традиция символизма и ее трансформации // Николай Гумилев. Электронное собрание сочинений. URL: <https://gumilev.ru/about/69/> (Дата обращения: 28.10.2025).
20. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.

Российский государственный гидрометеорологический университет, Санкт-Петербург, РФ

**ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ**

УДК 82

**Е. А. Балашова****«ПРЕКРАСНЫЕ, СУРОВЫЕ И НЕЖНЫЕ КНИГИ»:****РЕЦЕНЗИЯ НА КОЛЛЕКТИВНУЮ МОНОГРАФИЮ:****«ВИКТОР АСТАФЬЕВ И ЛИТЕРАТУРА ЕГО ВРЕМЕНИ»****(МОСКВА: ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИНСТИТУТ ИМ. М. ГОРЬКОГО, 2025. 427 С.)**

Предлагаемая к изданию монография подготовлена по итогам Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Наследие Виктора Астафьева в современной России», она имеет ясно очерченную методологическую основу, позволяющую рассмотреть изучение творчества Виктора Петровича Астафьева (1924 – 2001) в точке пересечения литературоведения, культурологии, истории, философии. Монография – обобщенный результат исследовательской деятельности кафедры новейшей русской литературы при поддержке других кафедр.

*Ключевые слова:* Виктор Астафьев; русская проза XX века; Великая Отечественная война; коллективная монография.

**E. A. Balashova****«BEAUTIFUL, SEVERE, AND TENDER BOOKS»:****REVIEW OF THE COLLECTIVE MONOGRAPH:****«VIKTOR ASTAFYEV AND THE LITERATURE OF HIS TIME»****(MOSCOW: M. GORKY LITERARY INSTITUTE, 2025. 427 P.)**

This monograph, prepared following the All-Russian scientific and practical conference with international participation, «The Legacy of Viktor Astafyev in Contemporary Russia», has a clearly defined methodological basis, allowing for the study of the work of Viktor Petrovich Astafyev (1924–2001) to be examined at the intersection of literary criticism, cultural studies, history, and philosophy. The monograph is a summary of the research efforts of the Department of Modern Russian Literature, with the support of other departments.

*Keywords:* Viktor Astafyev; Russian prose of the 20th century; the Great Patriotic War; collective monograph.

Монография «Виктор Астафьев и литература его времени» (Москва, 2025) состоит из трех глав, которые посвящены актуальным проблемам современного литературоведения. При исследовании разных аспектов наследия писателя авторы статей рассматривают изучаемое явление в контексте русской литературы, формирования национального характера.

1 часть изучает эпистолярное и художественное наследие Виктора Астафьева, его публицистику и драматургию.

2 часть посвящена русской литературе времен Великой Отечественной войны и литературе о Великой Отечественной войне.

3 часть – это миниатюры победителей и призеров конкурса «Зрячий посох».

В предисловии к коллективной монографии была дана концептуальная установка на заострение актуальности наследия Виктора Астафьева, которая обосновала ряд положений

в представленных материалах первого и второго раздела книги. И эта концептуальная установка усиливается в третьей главе, в которой представлены литературно-художественные миниатюры школьников, участвующих в конкурсе «Зрячий посох». Этот раздел, на мой взгляд, обогатил монографию, наметил преемственность жанрового своеобразия и стиля писателя в творчестве юных авторов.

Исходным посылом монографии является признание того факта, что творчество Виктора Петровича Астафьева имеет непреходящую ценность в меняющемся мире. В итоге тексты монографии становятся примерами актуальности астафьевского слова. Эти направления представлены исследованием таких категорий поэтики, как «эпистолярный», «прозаическая миниатюра» и др.

Отличительной чертой рецензируемой монографии является выверенность в терминологических новациях (в частности, уточнение смысла и содержания понятия «лейтенантская проза»).

Основной исследовательский вопрос, который авторы ставили перед собой, является достигнутым. Уникальность монографии проявляется в том, что это результат сотрудничества молодых ученых с их наставниками. Эта монография – продолжение серии «Научно-литературные чтения», и тот, кто следит за судьбой этой серии, знает, какой стиль сложился у этой серии, – стиль, основанный на соседстве углубленных научных работ и эссе. Такой труд, когда литературоведение и критика идут рука об руку, мог появиться именно в Литературном институте – действительно лаборатории по изучению трудов писателей.

Обратимся к характеристикам работ.

Д. В. Польша в работе *«Переписка и публицистика В. П. Астафьева второй половины 1980-х в зеркале критики и литературоведения 2000-х гг.»* отмечает, что в наследии Виктора Петровича Астафьева на особом положении находятся его письма и публицистика второй половины 1980-х гг. В это время писатель, как и подавляющее большинство его коллег, не ограничивается только литературным творчеством, но и активно участвует в общественной жизни. В ситуации всё возрастающей либерализации общества статьи, рассказы, очерки и письма В. П. Астафьева, иногда вопреки его желанию, оказываются в эпицентре общественных и эстетических дискуссий. Наибольший резонанс вызвали рассказ «Ловля пескарей в Грузии» и переписка с Н. Я. Эйдельманом, обнажившие сложные проблемы межнациональных отношений в СССР второй половины 1980-х гг. С учётом значительной временной отдалённости от самого события, ухода из жизни основных фигурантов истории с публикацией «Ловли пескарей в Грузии», а затем и писем Астафьева – Эйдельмана появляется больше возможностей для объективного рассмотрения как самих произведений, так и их восприятия в профессиональной среде.

А. И. Смирнова в статье *«Художественная эволюция В. П. Астафьева в повестях о войне»* рассматривает жанр малой прозы Астафьева в динамическом ракурсе с целью выявления художественной эволюции автора, начиная со «Звездопада» и заканчивая «Весёлым солдатом». Антропологическое «измерение» войны в повестях реализуется в выборе в качестве центрального героя рядового солдата (за исключением «Пастуха и пастушки»), во фронтовую и послевоенную историю которого вплетается автобиографическое начало, что определяет вектор его развития – от романтического героя до трагического. Тема судьбы солдата-победителя – одна из важных «сюжетообразующих» линий поздней военной прозы Астафьева. Если в первых повестях о войне писатель в большей мере следует литературной традиции, то в последних он делится своей жёсткой правдой о войне, сосредоточившись на



«болевых точках» военного и послевоенного времени, на экзистенциальных вопросах мироощущения солдата-победителя, оказавшегося в «пороговой» ситуации между войной и миром.

О. А. Нехаев в статье *«Правда и ложь Виктора Астафьева: жизнь и литературные преломления»* исследует автобиографизм как главную особенность прозы писателя, что проявляется в образе её главного героя, выступающего объектом описания и одновременно субъектом самопознания.

Работа *«Автобиографизм прозы В. П. Астафьева в контексте тенденций современной русской литературы»* Р. Р. Кожухарова рассматривает стремление В. П. Астафьева сочетать в своих произведениях художественное и публицистическое начала, что характерно в целом для прозы так называемых деревенщиков. Вместе документальность, укоренённость художественного мира произведения в лично пережитом не подразумевают обязательную субъектную форму повествования. Более того, и организация нарратива по такому принципу далеко не всегда означает, что речь идёт о художественном способе отражения реальных событий авторской жизни, художественной автоинтерпретации, которая, собственно, и подразумевает автобиографизм. В поздней прозе Астафьева автобиографизм обретает ярко выраженные автофикциональные черты, превращаясь в приём. В контексте автофикционального приёма рассматривается проблематика романа *«Прокляты и убиты»*, работу над которым автор в итоге бросил. Предполагается, что одна из причин этого – несоответствие для реализации замысла широкого полотна, требующего эпических форм воплощения, выбранного в качестве организующего принципа автобиографического приёма.

Ю. Б. Орлицкий рассматривает *«Затеси» Виктора Астафьева в контексте традиции русской прозаической миниатюры*. Прозаические миниатюры Виктора Астафьева, известные под авторским наименованием «Затеси», изучаются на фоне широкого историко-литературного поля развития этой жанровой формы в литературе. Показано значение «Затесей» как важнейшего средства образования и укрепления общего контекста творчества писателя.

М. А. Быстрова. *Креативная рецепция «Дантова ада» в «Чёртовой яме» В. П. Астафьева*. В статье рассматривается творческая рецепция «Дантова ада» в романе В. П. Астафьева *«Прокляты и убиты»*. Упоминания имени Данте в прозе и публицистике Астафьева указывают на то, что наследие великого флорентийца могло повлиять на творчество писателя. В романе *«Прокляты и убиты»*, особенно в первой книге – *«Чёртова яма»*, обнаруживается ряд мотивов, отсылающих к «Дантову аду» как к общеизвестному прецедентному тексту. В качестве методологической базы в исследовании используется теория креативной рецепции, разработанная в трудах Е. В. Абрамовских, М. С. Слоистой, В. И. Тюпы и др. В романе Астафьева выявляются следующие стратегии рецепции «Дантова ада»: формальная, аутентичная, антитетическая – то есть стратегии классического типа креативной рецепции.

Статья Д. М. Ледневой *«Эпистолярный манифест Виктора Астафьева»* исследует эпистолярное и публицистическое наследие Виктора Петровича Астафьева и формулирует основные творческие методы и принципы писателя, определяя его взгляды на место литературы в духовной жизни современного общества. В творчестве Астафьева чётко прослеживается мысль о том, что литература – духовный проводник и хранитель нравственных ценностей. Астафьев выделяет особую форму литературной халтуры как следствия духовного обнищания и упрощения искусства. Письма и публицистика Астафьева позволяют установить парадоксальный вывод мастера: упрощение искусства связано с изменением уровня жизни общества: чем комфортнее жизнь, тем меньше человек вовлечён в борьбу за выживание,

которая стимулирует мысль и творчество. Также рассмотрены астафьевские принципы литературного учения и взаимоотношения писателя с редакциями журналов.

На основе разработанного Роланом Бартом понятия «идиоритмия» (сопротивление личности обезличиванию и управлению её поведением со стороны общества и государственных структур) рассматривается одно из ключевых произведений Виктора Астафьева – «Царь-рыба» – в статье «Идиоритмия повествования Виктора Астафьева» Г. И. Седых. Во многих персонажах писателя проявляется идиоритм как «особый ритм», как борьба за свободное пространство, существующее вне заданных ритмов и минимально соприкасающееся с государственными структурами, избегающее давления власти.

В статье А. П. Торопцева «Виктор Астафьев о детях, детям и взрослым» рассматривается проблема содержания понятия «детская литература». Доказывается, что заведомая нацеленность художественного произведения на несовершеннолетие читателей приводит к необратимым художественным потерям, примитивизации повествования, языка, поверхностному и неэффективному дидактизму. Рассматривается творческий опыт В. П. Астафьева как автора произведений о детях. Также автор вспоминает о Викторе Астафьеве как литературном наставнике.

Е. В. Дьячкова свое исследование *Образ детства в рассказе Виктора Астафьева «Зорькина песня»* посвящает анализу образа детства в цикле «Последний поклон». В статье делается акцент на мастерстве писателя, на связи его прозы с фольклором; уделено большое внимание роли бабушки в воспитании внука посредством показа ему жизни родной природы; даются отдельные пояснения касательно образа птицы зарянки в истории мировой литературы и живописи.

В статье О. С. Маевской *Рассказ Виктора Астафьева «Конь с розовой гривой» на уроке в 6-м классе* передан опыт преподавания произведений Виктора Астафьева в средних классах школы. Высокие художественные достоинства прозы писателя позволяют педагогу донести до учеников глубокий этико-эстетический смысл содержания рассказа, обратить внимание на непреложность существования и сохранения традиционных семейных ценностей, духовной связи между поколениями.

Исследование Е. А. Попова *Виктор Астафьев и высшие литературные курсы* показывает значение Высших литературных курсов Литературного института в становлении писателя Виктора Астафьева. Сюда он, по собственному признанию, пришёл с шестью классами образования, практически малограмотный. Здесь он приобщился к высоким культурным ценностям, нашёл единомышленников и товарищей на всю жизнь, обрёл уверенность в себе, начал работу над произведениями, которые сейчас признаны шедеврами. «Я страшно завидую молодым, которые имеют возможность учиться», – говорил Астафьев юным литераторам.

Э. Л. Трикоз в работе *Студенческая жизнь подхватила меня, как река...»: Литературный институт в жизни В. П. Астафьева, В. И. Белова, И. В. Лыцова* рассматривает значение студенческого периода в жизни В. П. Астафьева, В. И. Белова и ныне почти забытого поэта И. В. Лыцова. Дано представление о бытовой повседневности студентов во время учения в Литературном институте имени Горького, показано, как возникали творческие и человеческие связи, как формировалось мировоззрение писателей, относимых тогда к творческой интеллигенции.

Л. Л. Ефремова. *В. П. Астафьев в Вологде (по документам Государственного архива Вологодской области)*. Статья посвящена периоду пребывания в Вологде В. П. Астафьева.

Документально подтверждается информация о времени переезда, местах проживания семьи, уточняются даты постановок пьес В. П. Астафьева на сценах вологодских театров, даны сведения о вступлении писателя М. С. Корякиной в Союз писателей СССР. Впервые вводится в научный оборот ряд фактов биографии прозаика.

К. Н. Соколова, Э. Л. Трикоз. *«Мы жили в Вологде очень интенсивно...»: К истории взаимоотношений Виктора Астафьева с вологодскими писателями в 1960–1980-е гг.* В. П. Астафьев оставил большой след в истории Вологодской писательской организации и самой Вологды, и эта статья рассказывает о биографии прозаика в вологодский период, а также о том, что предвляло его переезд из Перми в Вологду в 1969 году и возвращение в Сибирь в 1980-м. Авторы опираются не только на современные исследовательские и биографические труды о выдающемся писателе, но и на краеведческие статьи, документы из архива Музея-квартиры В. И. Белова (Вологда). Значительное место в статье занимает история о взаимоотношениях В. П. Астафьева с В. И. Беловым в 1960–1980-е гг.

Проблемам анализа и интерпретации произведений Астафьева посвящены работы С. Ф. Дмитренко, Н. Н. Лещёвой *«Знаки жизни» Марии Корякиной и «Весёлый солдат» Виктора Астафьева: к проблеме прочтения* и С. Ф. Дмитренко *Старше-лейтенантская проза Николая Чуковского в «год лейтенантской прозы»: к проблеме истории русской литературы XX века*.

Е. Е. Ким в статье *В. П. Астафьев как драматург* рассматривает драматургические произведения В. П. Астафьева – пьесы «Черёмуха» (1977) и «Прости меня» (1979). Показано, что, работая над этим пьесами, выросшими из прозаических произведений писателя, Астафьев оставался прозаиком, используя эпические приёмы даже в ремарках. Яркое проявление эпичности в астафьевской драматургии выразилось и в независимости сюжета от конфликта пьес. Хотя как автор пьес для последующей постановки Астафьев предпринимал творческие усилия не только для актуализации их проблематики, но и искал нестандартные художественные приёмы для этого (например, в опыте древнегреческой драмы).

Е. А. Попов в работе *Вышел из народа и вернулся в народ* доказывает, что книги Виктора Астафьева, с его безграничным талантом, – плоть от плоти того самого «простого народа», который является стержнем жизни России во все времена. Это книги для всех, чтение, находящееся в равном удалении и от масс-культуры, и от элитарных сочинений с их исчезнувшей энергетикой. Его книги – о любви ко всему: женщине, родине, местности. Ненависть и ярость, часто выплёскивающиеся на его страницы, – изнанка любви к Божьему миру, которую не может не испытывать любой, благодарный Творцу нормальный человек. При всей сложности мироощущения, событий собственной жизни, взаимоотношений с коллегами Астафьев уверенно встал в классический ряд великих культурных деятелей Сибири.

Красноярский инженер В. З. Губайдуллин в художественно-документальном эссе *«Астафьевская полка» в русской литературе* рассказывает о своей коллекции книг В. П. Астафьева.

Статья Н. А. Борисенко *Писатели-фронтовики на почтовых марках* посвящена отражению в филателии иконографии В. П. Астафьева как части важнейшей темы «Великая Отечественная война на марках». Филателистический материал встроен в широкий контекст «Искусство в годы войны» и «Писатели-фронтовики». Публикация иллюстрирована почтовыми марками, почтовыми карточками и художественными маркированными конвертами, посвящёнными В. П. Астафьеву и другим писателям-фронтовикам. Делается вывод о том, что почтовые марки, отражающие память о Великой Отечественной войне, являются

носителями исторической информации, своеобразной летописью войны, средством формирования гражданственности и эстетического воспитания.

А. М. Панфилов в статье «*Лейтенантская проза*»: имена и времена рассматривает достаточно ходкое определение «лейтенантская проза», претендующее на терминологический уровень в литературоведении. Показана условность, малая содержательность этого определения, не способного обеспечить аналитическое осмысление феномена художественной литературы о Великой Отечественной войне.

Об истории переводной удмуртской литературы о Великой Отечественной войне рассказывается в работе В. Г. Пантелеевой *Русская литература о Великой Отечественной войне на удмуртском языке: история переводов*. Появление огромного корпуса переводных произведений условно можно разделить на три этапа: период Великой Отечественной войны (1941–1945); первые послевоенные десятилетия (1950–1960-е гг.) и последние десятилетия советской поры (1970–1980-е гг.). Каждый из них имеет свои проблемно-тематические, жанрово-стилевые и функциональные особенности. В годы войны переводилась очерково-публицистическая, детско-юношеская и подростковая литература о мужестве защитников Родины, их героизме на фронте и в тылу. В переводные антологии включались тексты известных гражданско-патриотических песен русских поэтов. В 1950–1960-е гг. жанровая палитра переводимых произведений меняется, как менялась литературная традиция осмысления и освещения пережитой войны. Многие переведённые хрестоматийные тексты русской литературы на протяжении ряда лет включались в школьные учебники по удмуртской литературе. Время перевода военной песенной лирики наступило позднее – в 1970–1980-е гг. Безусловно, этот материал требует дальнейшего текстового анализа с применением компаративистских методик и анализа индивидуальных переводческих практик.

А. П. Люсый. *Вкус летящей пули: Илья Сельвинский как литературный разведчик*. На основе разработанной автором теории ментального построения локального текста культуры рассматривается фронтовое творчество (главным образом поэзия) известного советского поэта И. Л. Сельвинского. Реальные батальные события в Крыму в 1941–1944 годах сопоставляются с их отражением в поэзии Сельвинского в контексте Крымского текста, имперского мифа Тавриды XVIII–XX веков и автохтонного мифа Киммерии (М. А. Волошин). Предлагается рассматривать произведения Ильи Сельвинского о войне как форму исповедальной поэзии, с органичным сочетанием лирической искренности и исторически реальных, трагических событий. С особой поэтической мужественностью поэт запечатлел в контексте «большой истории» свою «окопную правду», тот нестираемый и некорректируемый образ войны, который живёт в сознании её участников.

В статье Т. Я. Писаревой *Война в поэзии, переводах и критике Михаила Зенкевича* предпринята попытка проследить эволюцию тем и мотивов в военных стихотворениях М. А. Зенкевича, а также их переключку с выполненными им переводами антивоенных стихотворений европейских окопных поэтов и проанализировать его рецензии военных стихотворений своих современников. Хотя поэт не принимал боевого участия в Первой и Второй мировых войнах, художественно достоверно передать своё переживание исторических событий в стихах и позднее в переводах способствовал опыт службы в Красной армии в период Гражданской войны в России (1918–1922). Установлено, что в первых стихотворениях на военную тематику Зенкевич использует сравнения войны с охотой, истоки которых лежат в «Илиаде» Гомера. Осознание масштабов Первой мировой войны заставляет поэта переосмыслить образность, появляется доминантный мотив преодоления материальной телесности (Л. Г.

Кихней). Своими переводами из лирики европейских окопных поэтов Первой мировой, вышедшими сначала в «Антологии новой английской поэзии» (1937), а затем в сборнике «Поэты XX века. Стихи зарубежных поэтов в переводе М. Зенкевича» (1965), М. Зенкевич сумел «поведать о той войне глубже иных трактатов» (Е. Долматовский). Перед периодом «кризисного расцвета» русской словесности в годы Второй мировой войны М. Зенкевич, как и многие поэты, переживает творческое бесплодие. Но, осмысливая военные события – оборону Одессы (1941), эвакуацию в Чистополь, хлебные очереди, Сталинградскую битву, создаёт поэтический свод пронзительных человеческих историй на войне. В поздних стихотворениях на военную тематику автор выступает против войны, несущей людям исключительно смерть и тотальное разрушение развивающейся жизни. Таким образом, начав с умозрительных рассуждений о войне, Михаил Зенкевич, вне зависимости от обстоятельств политической конъюнктуры, в обстоятельствах которой он как житель СССР находится, художественно утверждает идею войны как тотального зла и его полного противоречия идее самой жизни.

В статье С. Д. Султанова *Война в поэзии Георгия Оболдуева 1940-х годов* показано, что Великая Отечественная война для участника Гражданской войны, поэта-фронтовика Георгия Оболдуева стала творческим и интеллектуальным основанием для поэтического переосмысления военных событий. Начиная в 1920-е годы с эффектных постфутуристских зарисовок, в 1940-х Оболдуев, сохраняя аналогичный образный ряд, перешёл на поле регулярного стихосложения и дал выразительный пример авангарда, успокоенного в традиции.

И. А. Шустров *Писатель-фронтовик Михаил Годенко: жизнь и творчество*. В статье рассматривается литературный путь писателя-фронтовика Михаила Матвеевича Годенко (1919–2019). С одной стороны, его насыщенная событиями биография в творчески переосмысленном виде представлена им в стихах и прозе, с другой – писатель явно тяготел к эпическому изображению человеческих судеб в трагические моменты XX века, отдавая должное и публицистическому слову. В 1941 году матросом М. М. Годенко участвовал в Таллинском прорыве, и это драматическое событие отражено им в романе «Минное поле» (1964), занимающем заметное место среди произведений советской литературы о войне. В романе «Зазимок» (1975), наглядно показывающем художественное своеобразие этого писателя, с кинематографической динамичностью, с необычными для прозы повествовательными ракурсами и в контексте лирического любовного сюжета прослежены судьбы четырёх молодых сельских парней, переживших и коллективизацию, и войну. Творчество М. М. Годенко и сегодня сохраняет своё значение в истории русской литературы советского периода.

А. Базилио да Сильва Лима *Вторая мировая – Великая Отечественная война в бразильской поэзии XX века*. В статье анализируются особенности воплощения темы Второй мировой – Великой Отечественной войны в стихотворениях крупных бразильских поэтов XX века.

В работе М. В. Гундарина *Философия новой военной прозы: взгляд в будущее* рассматриваются предпосылки для формирования философских оснований «новой лейтенантской прозы» – явления, о возникновении которого сегодня уже говорят критики. Если «лейтенантская проза» середины XX века во многом имела философской подкладкой экзистенциализм, то сегодня это философское направление потеряло свою актуальность. Высказываются предположения, что новой философской основой могут стать социально-философские концепции неклассического толка.

Монография отличается четкой структурой, характеризуется тщательной проработкой тем. Она представляет собой несомненный научно-методологический интерес для специалистов, интересующихся вопросами изучения русской литературы XX–XXI вв.

Монография будет интересна не только специалистам, преподавателям вузов, научным работникам, студентам, аспирантам, но и тем, кто только начинает творческий путь, – юным писателям.

Калужский государственный университет им. К. Э. Циолковского

## **СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ**

**Алексеева Виктория Владимировна** – учитель русского языка и литературы ГБОУ СОШ № 182 г. Санкт-Петербурга. E-mail: Vikusik101@icloud.com

**Балашова Елена Анатольевна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: balashova\_ea@mail.ru.

**Батогова Анастасия Сергеевна** – магистрант Института лингвистики и мировых языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: batogovaas@tksu.ru.

**Билецкая Алла Николаевна** – учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 46 г. Калуги. E-mail: b-alla2020@bk.ru.

**Валл Татьяна Александровна** – аспирант кафедры лингвистики и иностранных языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: VallTA@tksu.ru.

**Васильев Лев Геннадьевич** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой лингвистики и иностранных языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: vasillevlg@tksu.ru.

**Елистратова Валерия Анатольевна** – учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 6 имени А. С. Пушкина г. Калуги. E-mail: valeriaelistr\_2000@mail.ru.

**Ермилова Валерия Алексеевна** – преподаватель русского и английского языка МКОУ «Тарусская средняя общеобразовательная школа № 1 им. героя России М. Г. Ефремова». E-mail: ermilovava@tksu.ru.

**Коста Алёна Андреевна** – учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 6 имени А. С. Пушкина г. Калуги. E-mail: suslikova22@mail.ru.

**Парамонов Денис Вячеславович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: paramonovdhist@gmail.com.

**Петухова Анна Анатольевна** – студентка Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: petukhovaaa@tksu.ru.

**Подкопаева Ольга Игоревна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: snechkus9025@mail.ru.

**Рожкова Александра Вячеславовна** – учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 23 г. Калуги. E-mail: RozhkovaAV@tksu.ru.

**Салтыкова Екатерина Алексеевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и иностранных языков Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского. E-mail: katya\_saltykova@mail.ru.

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

**ВЕСТНИК КАЛУЖСКОГО УНИВЕРСИТЕТА**  
**Серия 2 «Исследования по филологии»**

Электронное периодическое издание

2025 № 4

Электронное периодическое издание зарегистрировано  
в Федеральной службе по надзору в сфере связи,  
информационных технологий и массовых коммуникаций  
(Роскомнадзор)  
от 16.01.2023 Эл № ФС77-84596

Дата выхода в свет  
30.12.2025. Тираж 15 экз.  
Максимальный объем 2,1 МБ

Издательство КГУ им. К.Э. Циолковского.  
248023 Калуга, ул. Разина, 26.



